

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tisa Vrečko

**KONSTRUKCIJA ŽENSKOSTI PRI LARSU VON TRIERJU:
O DEKLICI Z ZLATIM SRCEM**

Diplomsko delo

Ljubljana 2007

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tisa Vrečko

Mentor: doc. dr. Peter Stankovič

**KONSTRUKCIJA ŽENSKOSTI PRI LARSU VON TRIERJU:
O DEKLICI Z ZLATIM SRCEM**

Diplomsko delo

Ljubljana 2007

KONSTRUKCIJA ŽENSKOSTI PRI LARSU VON TRIERJU: O DEKLICI Z ZLATIM SRCEM

Precejšnje število filmskih kritikov je Trierju očitalo, da je ženskost v njegovi filmski trilogiji *Zlato srce* reprezentirana na način, ki je tako patriarhalen kot tudi mizogin. V njegovih filmih *Lom valov*, *Idioti* in *Plesalka v temi* so glavne junakinje reprezentirane kot mazohistične, svetniške in tragične. V diplomskem delu tem filmskim kritikam nasprotujem, ko trdim, da reprezentacija ženskosti v trilogiji *Zlato srce* še zdaleč ni uniformna. V nasprotju z večino kritikov menim, da v *Zlatem srcu* vzporedno z osrednjo patriarhalno in mizogino reprezentacijo ženskosti namreč obstaja tudi subverzivna reprezentacija ženske upornice, ki se kaže v tem, da se nekateri Trierjevi ženski liki uprejo zatiralskim družbenim razmeram. Trier izjemno intenziteto svojih filmov dosega tako, da tradicionalne žanre združuje z vsebino, ki je tem žanrom diametralno nasprotna. Tako je občinstvo, ko poskuša brati filme v skladu z žanrskimi konvencijami (melodrama, dokumentarni film in mjuzikl) čustveno manipulirano in se ne more distancirati od filmskega dogajanja.

KLJUČNE BESEDE: film, ženskost, mazohizem, svetništvo, tragično

CONSTRUCTION OF FEMININITY IN LARS VON TRIER'S FILMS: THE GOLDENHEARTED

A considerable number of film critics have reproached Trier suggesting his representation of femininity in his trilogy *The Goldenhearted* is both misogynistic and patriarchal. In *Breaking the Waves*, *The Idiots*, and *Dancer in the Dark* his heroines are represented as masochistic, saintly, and tragic. In my thesis I challenge these critics and their understanding of *The Goldenhearted* trilogy as a uniform representation of subjugated femininity. To the contrary, I argue that despite the main patriarchal and misogynic representations of femininity, Trier's female characters also embody subversive rebellion as seen when combating their oppressive social conditions. Trier achieves prodigious levels of intensity in his films by taking traditional genres and combining it with diametrically opposed content. The result is that in trying to read the films according to their genre conventions (melodrama, documentary and musical), the audience is emotionally manipulated and can not be distanced from what is happening in the films.

KEYWORDS: film, femininity, masochism, saintliness, tragic

KAZALO

1.	UVOD	6
1.1	Izbor teme.....	6
1.2	Metodologija in hipoteze.....	7
1.3	Zgradba diplomskega dela	8
2.	O AVTORJU.....	10
2.1	Lars von Trier.....	10
2.2	Trierjeva filmografija	11
2.3	Trierjev pomen znotraj filmske industrije.....	15
3.	TEORETSKA IZHODIŠČA	16
3.1	Medijska teorija.....	16
3.2	Poststrukturalizem.....	17
3.2.1	Michel Foucault: diskurz in genealogija	18
3.2.2	Roland Barthes: smrt avtorja in rojstvo bralca.....	18
3.2.3	Jacques Derrida: dekonstrukcija.....	19
3.3	Konstrukcija ženskosti	21
3.3.1	Konstrukcija družbenega spola	21
3.3.2	Stereotipi	22
3.3.3	Vloga moči v družbi	23
3.4	Mazohizem.....	24
3.5	Tragično	26
3.5.1	Usoda tragedije.....	26
3.5.2	Občutenje tragičnega.....	27
3.5.3	Značilnosti tragedije.....	28
3.5.4	Ženska v klasični grški tragediji.....	29
3.6	Svetništvo	30
3.6.1	Diptih krščanske ideje o ženski: Devica in Magdalena.....	30
3.6.2	Katoliški pogled na svetništvo	31
4.	STANJE RAZISKAV IN VSEBINSKA ANALIZA FILMOV	33
4.1	Lom valov	33
4.1.1	Svetništvo	34
4.1.2	Tragično	35
4.1.3	Mazohizem	36
4.2	Idioti	38
4.2.1	Mazohizem.....	40
4.2.2	Svetništvo	41
4.2.3	Tragično	41
4.3	Plesalka v temi	42
4.3.1	Mazohizem.....	42
4.3.2	Tragično	43
4.3.3	Svetništvo	44
5.	NADALJNJA VSEBINSKA ANALIZA FILMOV IN SUBVERTIRANJE POMENA	46
5.1	Lom valov	46
5.2	Idioti	47
5.3	Plesalka v temi	48
6.	VIZUALNA ANALIZA FILMOV	49
6.1	Lom valov	49
6.2	Idioti	51
6.3	Plesalka v temi	53

7.	PREVERJANJE HIPOTEZ.....	55
8.	NAMESTO ZAKLJUČKA.....	60
9.	VIRI IN LITERATURA	62

1. UVOD

1.1 Izbor teme

Zrel opus Larsa von Trierja sestavljajo tri trilogije, dve dokončani in tretja, ki je v času pisanja diplomskega dela še čakala na svoj zaključek. Trilogijo *Evropa* sestavljajo filmi *Element zločina* (1984), *Epidemija* (1987) in *Evropa* (1991); trilogijo *Zlato srce* sestavljajo filmi *Lom valov* (1996), *Idioti* (1998) in *Plesalka v temi* (2000). Sledi trilogija *Amerika: dežela priložnosti*, ki jo sestavljajo filmi *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) in še nedokončani *Washington*.

V diplomskem delu bom analizirala trilogijo *Zlato srce*: filme *Lom valov*, *Idioti* in *Plesalka v temi*. Omenjeno trilogijo sem si izbrala, ker v njej ženski lik pri Trierju dobi osrednjo vlogo. Pred tem, torej v trilogiji *Evropa*, ženska še nima osrednje vloge, po *Zlatem srcu* pa ohrani osrednjo vlogo, vendar se njen status spremeni. Povedano s Trierjevimi besedami, glavna junakinja v *Dogvilleu* »ne nastavi tudi drugega lica« (Trier v Kapla 2003: 210). Poleg tega v času pisanja naloge trilogija *Amerika: dežela priložnosti* še ni bila zaključena. V tem smislu bi analiza ostala nepopolna.

Trilogija *Zlato srce* predstavlja zaključeno, za analizo primerno celoto. Prikazuje stopnjo v razvoju Trierjeve umetniške misli, hkrati pa je tudi najbolj sporen del njegovega opusa. Kritiki, predvsem pa kritičarke so mu posvetili daleč največ pozornosti. Predvsem za feministične kritičarke je ta filmski sklop predstavljal velik kamen spotike.

Po mojih opažanjih so tudi ostali cinemafilii nad tem sklopom Trierjevih filmov ali močno fascinirani ali pa do njega čutijo močan odpor. Redki so tisti, ki so do njih nevtralni ali indiferentni. Ker so ti filmi v ljudeh vzbujali tako različna čustva in zaradi dejstva, da so sploh zbudili tako močna čustva, sem se odločila za analizo trilogije *Zlato srce*.

Nenazadnje sem si analizo omenjene trilogije za svoje diplomsko delo izbrala tudi zaradi velike osebne fascinacije nad Trierjevim filmskim opusom. Trier je zagotovo *enfant terrible* sodobne evropske kinematografije. Za nekatere prefinjen kritik trenutne družbene situacije, za druge fanatik, ki svoje frustracije preliva v filme. Moje občudovanje si je režiser prislužil

predvsem s svojo neupogljivo provokativno držo, z nenehnim eksperimentiranjem in z iskanjem novih načinov umetniškega izražanja ter z izjemno zanimivim izborom tem in njihovo vrhunsko intelektualno obdelavo.

1.2 Metodologija in hipoteze

V diplomskem delu bom uporabljala metodo *analize tekstov*; v mojem primeru bo šlo za analizo filmov. Pri *analizi tekstov* gre za iz poststrukturalizma izhajajoče postopke, »ki jih zanimajo pomeni, ki jih generirajo različni teksti preko specifičnih razmerij znakov, ter vprašanje, kako so v te pomene vpisana razmerja moči« (Stanković 2002: 61).

Metodologija, ki jo bom uporabljala v diplomskem delu, bo tako vezana na poststrukturalistične teorije in metode Michela Foucaulta, Rolanda Barthesa in Jacquesa Derridaja. Poleg tega bom črpala iz misli in načina interpretacije psihoanalitično orientiranih teoretikov.

Vse tri filme, *Lom valov*¹, *Idiote* in *Plesalko v temi*, bom analizirala na dveh ravneh: na vsebinski in na vizualni ravni. Poskušala bom ugotoviti, ali se rezultati analize skladajo s postavljenimi hipotezami oziroma ali so možna tudi drugačna branja filmov. Zanimalo me bo, ali sta branji na vsebinskem in vizualnem nivoju kompatibilni ali pa si nasprotujeta? Sta dopolnjujoči ali druga drugi spodbijata verodostojnost reprezentacije?

Hipoteze, ki jih bom preverjala v diplomski nalogi, so vsebinsko vezane na odmeve Trierjevih filmov pri feminističnih kritičarkah (glej Faber 2003 in Govedić 2002), ki so Trierju očitale mizoginijo in patriarhalnost. Ključni očitki v različnih kritikah so poudarjali, da Trier prikazuje žensko kot krščansko mučenico oziroma svetnico, kot mazohistko in kot tragični subjekt.

Celotno kritično držo do tega Trierjevega filmskega sklopa najlepše povzame Gavin Smith, ko pravi:

¹ Ker je *Lom valov* prvi film v trilogiji *Zlato srce*, mu je v okviru diplomskega dela posvečeno največ pozornosti. Ravno nanj je namreč letelo največje število kritik, povezanih z konstrukcijo ženskosti pri Trierju.

»V vsakem [filmu znotraj trilogije Zlatega srca, op.a.] nastopa nedolžna, otroška, nesebično razdajajoča se heroina, ki pride v konflikt z družbenim redom. Njen brezkompromisni čustveni absolutizem in odsotnost vsakršnega samozavedanja sta dovolj nenavadna, da se vprašamo po njenem mentalnem stanju. V jedru vsakega od teh filmov je mučen spektakel, kako ta otroška ženska žrtvuje svoje telo in dušo za ljubezen, ki ga posamično predstavljajo mož, posvojitvena skupnost in otrok. V procesu skozi mučeništvo doseže neko posvečenost in transcendenco ... V idealiziranih, vendar mazohističnih konceptih ženskosti v [Trierjevih, op.a.] filmih ni težko opaziti določene mere mizoginije« (Smith 2003: 146).

V diplomskem delu bom preverjala naslednje hipoteze:

1. *Ženska je v Zlatem srcu predstavljena kot žrtvujoči se subjekt. V trilogiji Zlato srce lahko prepoznamo tri primere ženskega žrtvovanja: v Lomu valov žrtvovanje za moža, v Idiotih žrtvovanje za skupnost in v Plesalki v temi žrtvovanje za otroka.*
2. *Ženska je žrtvovana brez preostanka, torej absolutno.*
3. *Ključne komponente, ki definirajo ženskost pri Trierju, so mazohizem, tragično in svetništvo.*
4. *Reprezentacija ženskosti ni uniformna. Znotraj filma obstajajo stranski elementi, ki spodbijajo osrednjo reprezentacijo.*
5. *Trier intenziteto svojih filmov dosega s pomočjo uporabe posebnih filmskih tehnik. Z njihovo pomočjo nam kot gledalcem onemogoča oziroma zmanjšuje distanco do filmskega dogajanja.*

1.3 Zgradba diplomskega dela

Najprej bom predstavila Trierjev filmski opus in njegov prispevek k sodobni filmski praksi. V nadaljevanju se bom posvetila opredelitvi ključnih teorij, ki jih bom potrebovala za vsebinsko analizo filmov. To so Hallova kritika transmisivnega modela komunikacije, poststrukturalistične teorije Foucaulta, Barthesa in Derridaja, teorije, povezane z družbeno konstrukcijo spola, kratek oris mazohizma in tragičnega ter krščanski pogled na svetništvo in ženskost.

V prvem podpoglavju analitičnega dela diplome bom povzela večino dostopnega pisanja o tej tematiki. Hkrati bom misli navajanih teoretikov razčlenila glede na elemente mazohizma,

tragičnega in svetništva. V drugem podpoglavju bom predstavila svoj pogled na konstrukcijo ženskosti v Trierjevih filmih. Z argumenti, ki bodo vezani na filmske vsebine, bom poskušala dokazati svojo tezo, da *je sicer močno mizogina in patriarhalna konstrukcija ženskosti pri Trierju subvertirana s tem, da se nekatere ženske protagonistke uprejo zatiralskim družbenim razmeram*. V zadnjem podpoglavju bom Trierjeve filme analizirala na vizualnem nivoju. To mi bo omogočilo, da bom v sklepnem delu naloge teoretski uvod povezala z dognanji vsebinske in vizualne analize ter preverila hipoteze iz uvoda diplomskega dela.

2. O AVTORJU

2.1 *Lars von Trier*

Petdesetletnega danskega režiserja Larsa von Trierja novinarji in kritiki obkladajo z nadimki, kot so na primer arogantnež, manipulator, šarlatan, mizoginist, nori danski princ in celuloidni antikrist (glej Lumholdt 2003: IX). Za nekatere je avtor negledljivih filmov, za druge filmski genij, prerok, vizionar in revolucionar. V vsakem primeru pa je Trier za mnoge najbolj provokativen in nepredvidljiv evropski režiser. Nanj se gleda kot na vodilnega zagovornika moderne, panevropske filmske estetike in »ustvarjalca takšne vrste filmov, za katere številni upajo, da bodo kljubovali uničevalni sili holivudskega filmskega sistema« (ibid.: 2).

Lars Trier se je rodil 30. aprila 1956 v Kopenhagnu, staršem sociologom v družini zgornjega srednjega razreda. Svojo vzgojo Trier opiše kot »humanistično in levičarsko« (Knudsen 2003: 118) oziroma kot »kulturni radikalizem« (Stevenson 2002: 7). Pri osmih letih je v roke prvič dobil kamero in pri enajstih začel snemati prve krajše filme. Leta 1976 se je na kopenhagenski Univerzi vpisal na zgodovino filma, ki je ni zaključil. Po treh letih študija na kopenhagenski Univerzi je bil namreč leta 1979 sprejet na Dansko filmsko šolo. Na filmski šoli se ga je zaradi vzvišenosti prijel nadimek »von«. Tako je Lars Trier postal Lars von Trier. Med študijem se je močno navezal na dela danskega režiserja Carla Th. Dreyerja.² Sam o njem pravi: »Spoštujem ga, ker je vedno nasprotoval duhu časa. Do upornikov čutim veliko spoštovanje in on je bil zagotovo eden izmed njih« (ibid.: 23). Leta 1982 je diplomiral s filmom *Podobe odrešitve (Images of Relief)*.

Njegova dela so močno opredeljena z njegovo nacionalno pripadnostjo in politično dediščino staršev. Kot pravi sam: »Moja mama je bila komunistka in moj oče socialni demokrat, tako da je popolnoma jasno, kje bom končal jaz« (Trier v Kapla 2003: 210). Na fakulteti ga je izrazito politično levičarsko okolje močno utrudilo, tako da je, po svojih besedah, dobil »komunistično predoziranje« (ibid.). Takrat je postal radikalno apolitičen. Odraščal je tudi v okolju izrazitega anitiamerikanizma. Poleg tega mu je mama tik pred svojo smrtjo razkrila, da

² Njegova najbolj znana dela so: *Trpljenje Ivane Orleanske* (1928), *Vampir* (1932), *Beseda* (1955) in *Gertrud* (1965).

njegov oče ni bil tudi njegov biološki oče in da tako ni judovskega porekla. Tako se je Trier leta 1989 spreobrnil v katolicizem.

2.2 Trierjeva filmografija

Pomembnejši Trierjevi filmi iz obdobja njegovega študija so: *Vrtnar orhidej* (*Orchidégartneren*, 1977), *Menthe – blažena* (*Menthe – la bienheureuse*, 1979), *Nokturno* (*Nocturne*, 1980), *Poslednji detajl* (*Den Sidste Detalje*, 1981) in *Podobe odrešitve* (*Images of Relief/Befrielsesbilleder*, 1982).

Trierjev filmski *debut* je bil *Element zločina* (*The Element of Crime*, 1984). Z njim si je v Cannesu prislužil tehnično nagrado. Film je kriminalna zgodba o iskanju serijskega morilca, ki se dogaja v razpadajoči, deževni, temni Evropi nekje v bližnji prihodnosti.

Film *Epidemija* (*Epidemic*, 1987) je bil popoln finančni polom, ki mu niso bili naklonjeni niti filmski kritiki. Kljub temu pa je ravno ta film eden izmed Trierjevih najljubših projektov. V njem je prvič preizkušal idejo »bolj primitivnega filma« (Trier v Stevenson 2002: 50), ki režiserja pri ustvarjanju osvobaja pritiska. Glavna junaka pišeta scenarij z naslovom *Epidemija*. Tudi ta scenarij se dogaja v bližnji prihodnosti v Evropi, kjer razsaja kuga. Kuga pa začne istočasno razsajati tudi v resničnem svetu scenaristov.

Leta 1988 naredi za televizijo film *Medeja* (*Medea*). Film posname po nerealiziranem scenariju svojega velikega idola Carla Th. Dreyerja. To je velika izjema, saj Trier namreč »nikoli ni delal adaptacije zgodb drugih ljudi. Vedno ustvari svoje zgodbe« (Stevenson 2002: 1). Sprejem filma je bil negativen.

Leta 1991 je film *Evropa* (*Europa/Zentropa*) v Cannesu dobil tehnično nagrado in nagrado žirije. Zgodba se dogaja neposredno po koncu druge svetovne vojne, ko je bila Nemčija v ruševinah. Trier v filmu obdeluje predvsem judovsko vprašanje in preživelih duh nacizma. Glavni junak je idealist, ki se mu ideali ob koncu filma v celoti porušijo.

Leta 1994 je za televizijo posnel nadaljevanko *Kraljestvo* (*Riget*), ki je zanj pomenila velik uspeh. S *Kraljestvom* si je namreč pridobil tudi naklonjenost Dancev. Če je verjeti anekdotam,

so bile med predvajanjem nadaljevanke ulice Kopenhagna prazne, ker so vsi sedeli doma pred televizijskimi sprejemniki. Prav tako je med mednarodnim občinstvom požela navdušenje predelava nadaljevanke v štiriurni film. *Kraljestvo* je za Trierja ponovno predstavljalo osvoboditev od pritiska, ki ga prinaša ustvarjanje »velikega« filma.

Istega leta (1994) je za televizijo posnel manj odmevno nadaljevanko *Učiteljeva soba* (*Laererværelset*).

Februarja 1995 je v Parizu predstavil *Manifest Dogme 95*.³ Dogma bratovščina je sestavljena iz Larsa von Trierja, Thomasa Vinterberga, Kristiana Leveringa in Sørenea Kragh-Jacobsena.

Leta 1996 je posnel *Lom valov* (*Breaking the Waves*), s katerim si je prislužil glavno nagrado žirije v Cannesu. Glavna igralka Emily Watson je bila za svojo vlogo nominirana za oskarja. Zgodba se odvija na zahodnem škotskem otočju in je postavljena v okolje izjemno rigidne in patriarhalne prezbiterijanske verske skupnosti. Glavna junakinja, Bess, je mlado dekle, ki si za moža izbere tujca Jana. Bess je čustveno nestabilna in je v Jana močno zaljubljena, zato se ne more sprijazniti z dejstvom, da mora Jan nazaj na naftno ploščad, kjer si služi denar. Med njegovo odsotnostjo se Bess zlomi, zato prosi boga, naj ji Jana vrne pod kakršnimi koli pogoji. Jan se resnično vrne, zaradi poškodbe pri delu hrom od pasu navzdol. Na tej točki si Bess vtepe v glavo, da ima z bogom vzpostavljeno komunikacijo in da ji ta dogodke v njenem življenju odmerja v skladu z njeno predanostjo. Ko se deprimiran od bolezni in od zdravil omamljen Jan odloči, da želi dati Bess spolno svobodo, ker meni, da Bess trpi, saj spolni stik med njima ni več mogoč, se v Bessini glavi usodno povežeta volji dveh ključnih figur v njenem življenju: Jana in boga. Bess je namreč prepričana, da je dal bog njeno ljubezen na preizkušnjo. Zato se odloči, da bo Jana ozdravila tako, da bo ustregla njegovi želji in kljub odporu spala z drugimi moškimi. Zgodba se dejansko dogaja tako, da se Janu stanje izboljša vsakič, ko Bess z nekom spi, in da je na robu preživetja vsakič, ko Bess ugotovi, da ne zmore več. Bessino poslednje dejanje je zavesten odhod na ladjo dveh nasilnih mornarjev, ki jo pretepeta do smrti, Jan pa po njeni smrti ozdravi in shodi.

Istega leta (1996) je za radio posnel nadaljevanko *Maraton* (*Marathon*).

³ Manifest je podrobneje predstavljen znotraj poglavja o *Idiotih*.

Leta 1997 je posnel *Kraljestvo II (Riget II)*, ki je v primerjavi s prvim *Kraljestvom* naletelo na slabši odmev.

Leta 1998 je bila posneta *Dogma II: Idioti (Idioterne)*. *Idioti* so bili predstavljeni v Cannesu in *Manifest Dogme 95* je postal zadeva, o kateri se je razpravljalo v okviru svetovne filmske scene. Glavna junakinja *Idiotov*, ženska po imenu Karen, po naključju naleti na Stofferja in njegovo družčino ter se jim pridruži. »Idiote« sestavlja deset ljudi, ki se pod Stofferjevim vodstvom zberejo v stari vili njegovega strica v premožni četrti zgornjega razreda. Skupina dela družbeni eksperiment, s katerim se ločuje od družbe, v kateri so sicer produktivni člani. To storijo tako, da se predstavljajo kot duševno zaostali. Deloma gre za nesramno zabavo, deloma za skupinsko terapijo in deloma za pot v sebe. Karen sprva z distanco opazuje dogajanje, kasneje pa se vedno bolj prepušča toku skupine. Celoten projekt »idiotov« se izjalovi, ko bi morali iti »idioti« nekam, kjer so ljudje, ki jim veliko pomenijo, in simulirati »idiotie« pred njimi. Namesto svojih notranjih idiotov na tej točki vsi naletijo na svoje notranje dvome. Ko se zazdi, da je bilo vse zaman, se javi Karen, da jim v trenutku, ko si tega nihče ne upa, poskuša pokazati, »da je bilo vse skupaj vredno truda«. Retrospektivno izvemo, da je Karen odšla od doma, ko je umrl njen še čisto majhen otrok. Spoznamo, v kakšnih čustveno hladnih in opresivnih razmerah je živela, in si s pomočjo tega lahko razložimo, kako veliko ji je pomenilo dvotedensko življenje z »idioti«. Doma so vsi zgroženi, ko Karen pri popoldanskem čaju začne simulirati »idiotia«. Njen mož postane nasilen, Karen pa zapusti dom.

V letih 1998 in 1999 je bil glavni producent televizijske nadaljevanke *Tihe vode (Morten Korch)*.

Na novoletni večer 1999/2000 je skupaj s Thomasom Vinterbergom, Kristianom Leveringom in Sørenom Kragh-Jacobsenom naredil eksperimentalni televizijski projekt *D-Dan (D-Day)*.

Leta 2000 je *Plesalka v temi (Dancer in the Dark)* v Cannesu dobila Zlato palmo, glavna igralka Björk pa nagrado za igro. Björk je bila prav tako nominirana za filmsko skladbo *Vse sem že videla (I've seen it all)*. Glavna junakinja filma je Selma, emigrantka iz Češkoslovaške, ki pride v Ameriko v šestdesetih letih, da bi zaslužila denar za sinovo očesno operacijo, saj bo njen sin sicer oslepel. Dela kot tovarniška delavka v tovarni kuhinjskih korit. Ko je tik pred tem, da vplača denar za operacijo, in ko je sama že popolnoma slepa, ji privarčevani denar

ukrade njen sosed, stanodajalec in dober prijatelj policist Bill. Ta denar potrebuje za svojo zapravljivo ženo, saj ji ne upa priznati, da je bankrotiral. Selma medtem, ko se z Billom prepirata glede denarja, po nesreči in na Billovo željo tega ustrelji, za kar jo sodišče obsodi in usmrti. Selmin sin Gene je operiran in tako rešen pred siceršnjo gotovo dedno slepoto.

Leta 2003 je posnel film *Dogville* in ga predstavil v Cannesu. Film je naletel na zelo dobre odzive. Posebnost *Dogvilla* in kasneje posnetega *Manderlaya* je minimalističen *mise-en-scène*, ki v glavnem predstavlja zgolj na odrska tla narisan tloris hiš in ulic. Zgodba govori o Grace, idealistki, ki se v tridesetih letih pred tolpo gangsterjev zateče v majhno ameriško mestoce Dogville. Prebivalci jo sprva sprejmejo odprtih rok. Sčasoma, ko začne cena na njeno glavo rasti, pa jo prebivalci spremenijo v sužnja in jo priklenejo na verigo, da ne bi pobegnila. Tolpa gangsterjev je v resnici tolpa Graceinega očeta, ki Grace reši, nato pa na njen ukaz skupaj postrelijo celotno vas.

Istega leta (2003) je skupaj z režiserjem Jørgenom Lethom posnel dokumentarec *Pet ovir (The Five Obstructions/De fem benspaend)*. Gre za film, ki obdeluje problematiko režiserjevega ustvarjanja filma.

Leta 2005 je dokončal *Manderlay*, ki pomeni nadaljevanje zgodbe iz *Dogvillea*. Ko Grace potuje po Ameriki ugotovi, da belci s črnci še vedno ravnajo kot s sužnji. Ko sužnje poskuša osvoboditi in naučiti samostojnosti, se ji idealistične predstave podrejo. Ugotovi, da je suženjstvo – bolj kot stvar zunanje prisile – stvar stanja zavesti.

Leta 2006 je v filmu *Glavni šef (Direktøren for det hele)* uporabil novo tehniko snemanja, imenovano *automavision*.⁴ Tako na vizualnem kot vsebinskem nivoju gre ponovno za film, s katerim Trier preseka ustvarjanje »velikih« filmov. Film je sproščen, saj gre za komedijo, v kateri resnični direktor podjetja – zato, da se mu pri sporočanju neprijetnih novic ne bi bilo treba soočati z zaposlenimi najame igralca, ki naj bi bil glavni direktor in tako kriv za vse neprijetnosti. Težave se začnejo, ko igralec vlogo vzame preveč zares (glej Stevenson 2002, Stevenson 2003, Lumholdt 2003, Cannes Film Festival 2007).

⁴ Pri *automavision* snemalni tehniki režiser izbere najboljšo pozicijo za fiksirano kamero in potem dovoli računalniku, da sam izbere, kdaj bo premikal ter približeval in oddaljeval kamero (glej Wikipedia 2007a).

2.3 Trierjev pomen znotraj filmske industrije

Trier je nedvomno eden največjih evropskih filmskih *auteurjev*⁵, »(z vsemi častmi »stare šole«, ki spadajo zraven), saj je imel vse svoje filme v uradnem programu Cannesa« (Roman 2003: 134). Navkljub temu, da Trierja prištevamo(jo) h klasičnemu *auteur* tipu režiserja, na kar nakazuje tudi seznam *auteurjev* v spletni enciklopediji (glej Wikipedia 2007b), je Trier fascinanten, ker je z *Manifestom Dogme 95*, poskušal razrahljati ravno to *auteursko* režisersko držo.

Manifestu Dogme 95 se bolj natančno posvečam v poglavju o *Idiotih*, saj so Trierjevi *Idioti Dogma II*. Po šaljivi pripombi Sharija Romana je *Zaobljuba čistosti*, osrednji del *Manifesta Dogme 95*, kot »križanec med Mojzesovimi desetimi zapovedmi in nagajivim anarhističnim pamfletom« (ibid.: 135). *Zaobljuba čistosti* je pred dobrimi desetimi leti v filmskem svetu dejansko pomenila podobno revolucijo, kot jo je tisočletja nazaj božji dekalog. Od izida manifesta leta 1995 in posnete *Dogme I: Praznovanje (Festen, 1998)* režiserja Thomasa Vinterberga se je v filmskem svetu začela neustavljiva produkcija del z novo »dogma« estetiko. Dasiravno uvedba nove estetike oziroma »žanrske formule« (glej Popek 1998) ni bil Trierjev namen in je zato leta 2002 Sekretariat Dogme 95 tudi zaprl, je njegov močan vpliv na sodobno filmsko produkcijo nesporen.

⁵ *Auteur* teorija se je razvila v šestdesetih letih in je omogočila začetek filmske kritike. *Auteur* teorija je film uspela postaviti ob bok drugim umetniškim zvrstem, s tem ko je pokazala, kako lahko film vsebuje enako lepoto in veličino kot katera koli druga umetniška zvrst, saj je tudi v filmu zaznati visoko stopnjo individualnosti in ustvarjalnosti umetnika. Izraz *auteur* tako pomeni ustvarjalca z izrazito osebnostjo, ki jo izraža skozi svoja dela (glej Hill 2000: 3, Thody 2006: 105).

3. TEORETSKA IZHODIŠČA

3.1 *Medijska teorija*

Medijske vsebine se je dolgo časa bralo⁶ na način *transmisivnega (behaviorističnega) modela komunikacije*. V navezavi na feministično teorijo je to pomenilo, da se je medije dojemalo kot glavni inštrument v izražanju *stereotipnih, patriarhalnih in hegemonskih*⁷ vrednot o ženskah in ženskosti. Mediji so bili pojmovani kot dejavnik družbenega nadzora, ki med generacijami posreduje močno seksistično družbeno dediščino. V tem smislu so bili videni kot hegemonška institucija, ki kapitalistični in patriarhalni red predstavlja kot edini »normalen«. To počne z zatajevanjem svoje ideološke narave in s sklicevanjem na *zdravo pamet*.

Predvsem pod vplivom dela Stuarta Halla *Zakodiranje in odkodiranje televizijskega diskurza* (1973) je bil takšen pogled v sedemdesetih letih predmet ostre kritike. Samo »*dejstvo, da je bilo sporočilo poslano, nikakor ne pomeni, da bo tudi prišlo*« (Stanković 2002: 36). V tem smislu se je branje medijskih vsebin premaknilo h paradigmam, kjer je posamezen pomen razumljen kot konstruiran iz zgodovinsko in družbeno osnovanega pogajanja med institucionalnimi ustvarjalci pomenov in občinstvom, ki pomene sooblikuje.

Pomen se tako ne pojmuje več kot fiksna entiteta, ampak kot kontradiktoren in pluralen, z drugimi besedami *polisemičen*⁸. Kljub temu pa izbor pomenov, ki jih določen tekst ponuja po Hallovem mnenju ni neskončen. Sporočilo je torej *polisemično*, ni pa tudi *pluralistično*⁹.

Če je *transmisivni* model videl občinstvo kot zgolj konfrontirano s pomeni, koncept polisemičnosti občinstvo dojema kot soustvarjalce pomenov. Večina tekstov sicer ponuja

⁶ In se jih ponekod še vedno bere na ta način.

⁷ »Gramscijeva teorija hegemonije izhaja iz teze, da kulturno vodstvo določenih slojev ni doseženo s silo ali prisilo, ampak je v bistvu zagotovljeno s *strinjanjem* podrejenih ... Ideologija deluje tako, da se podrejene skupine podrejajo, ker sprejmejo svetovno-nazorski pogled na svet, ki ga ponujajo dominantne skupine, za svojega oziroma kot nekaj samoumevnega« (Stanković 2002: 25). Kljub temu pa »*polje kulture v resnici nikoli ni ideološko povsem homogen prostor, temveč prstot, poln različnih silnic ... Kulturna dominacija mora biti torej nenehno in vedno znova zagotovljena s pridobivanjem strinjanja podrejenih, pri čemer pa ravno tako nenehno obstaja tudi možnost, da nekateri deli družbe ... vsaj občasno in trenutno oblikujejo svoje ... proti-ideologije*« (ibid.).

⁸ Imajo več pomenov (glej ibid.: 37).

⁹ Njihovih pomenov ni neskončno veliko (ibid.).

zaželjeno¹⁰ branje, ki bo, v skladu z ekonomsko in ideološko lociranostjo večine medijev, poskušalo rekonstruirati dominantne vrednote. Vendar to še zdaleč ne pomeni, da bo to tudi edino možno branje.

Če povzamem, na medijsko produkcijo se ne sme gledati kot na preprost odsev družbene situacije, saj se znotraj nje dogaja *kompleksen proces pogajanj*. Medijsko občinstvo medijskih sporočil ne sprejema vedno nekritično, ampak jih uporablja in interpretira v skladu z logiko svojih lastnih družbenih, kulturnih in individualnih okoliščin. Mediji niso samo odsev resničnosti, ampak so odraz naših kolektivnih upov, strahov in fantazij. Realnost sama namreč ni samo objektivna zbirka stvari in procesov, ampak je družbeno konstruirana v *diskurzih*,¹¹ ki odsevajo in ustvarjajo moč.

»Argument je enostavno ta, da so različni kulturni teksti kot reprezentacije vedno šele točka (nikoli končanega) oblikovanja smisla danega zgodovinskega trenutka znotraj določene skupnosti, ne pa odraz neke že vnaprej obstoječe resničnosti« (Stanković 2005: 17).

3.2 Poststrukturalizem

Ključni analitični pripomoček za kulturološke razmisleke o sodobni popularni kulturi danes predstavljajo spoznanja, ki so nastala znotraj teoretske šole *poststrukturalizma*. Poststrukturalizem se od strukturalizma distancira v tem, da preneha z »iskanjem univerzalnih lingvističnih vzorcev v vseh človeških skupnostih« (Stanković 2002: 50). Poleg tega pa zanika tudi temeljno strukturalistično načelo, da je »pomen nekega znaka jasen in stabilen« (ibid.). Njeni ključni predstavniki Roland Barthes (1915-1980), Michel Foucault (1926-1984) in Jacques Derrida (1930-2004) v sedemdesetih letih zasedejo predavateljska mesta na univerzah v Franciji.

¹⁰ Po Hallovem mnenju obstajajo tri možne pozicije, iz katerih beremo tekste: *dominantno-hegemonska pozicija* oziroma *zaželjeno branje*, *pogajalsko branje* in *opozicijsko branje* (glej Stanković 2002: 38).

¹¹ Pojem *diskurza* je opredeljen v poglavju o Michelu Foucaultu.

3.2.1 Michel Foucault: diskurz in genealogija

Foucaultov pojem *diskurza* se nanaša na institucionalizirane načine mišljenja in pomeni način govora o nečem ter posledično organizacijo mišljenja. Strukture moči so diskurzom sicer imanentne, vendar je treba diskurz razumeti kot prizorišče boja. Po eni strani diskurzi zagotavljajo medij za govor o določenih temah v določenem zgodovinskem trenutku, po drugi strani pa te teme s tem šele oblikujejo.

Poleg Foucaultovega razumevanja *diskurza* je za mojo nalogo pomemben še Foucaultov koncept *genealogije*. Genealogija raziskuje, kako se telo vpisuje v procese oblikovanja vednosti in vzpostavljanja oblasti. »Oblast za Foucaulta nima središča, temveč jo moramo misliti lokalno, regionalno, disperzno, kot polje sil, dispozitiv itn., ne moremo je zapopasti na ravni zavesti ali sprevrnjene zavesti, temveč na ravni investicije v telo (pri čemer gre lahko za molarno telo populacije ali mikrotelesa individuov)« (Bahovec 2002: 181). Koncept *genealogije* tako pomeni Foucaultov poskus razkritja diskurza v trenutku, ko se – kot sistem prisile – pojavi v zgodovini. V svojih treh delih *Zgodovine seksualnosti* (1976 in 1984) mu uspe pokazati, kako je ravno seksualnost ena izmed ključnih točk v discipliniranju telesa.

3.2.2 Roland Barthes: smrt avtorja in rojstvo bralca

Roland Barthes je menil, da lahko z umestitvijo lingvističnih ali nelingvističnih znakov v njihov družbeni kontekst razložimo, kako in zakaj le ti učinkujejo na določen način. Ta del njegove misli ga povezuje z drugim velikim poststrukturalistom, Jacquesom Derridajem. Vendar Barthes ne gre tako daleč kot Derrida, ki meni, da dejanski pomen teksta ne obstaja. Del te ideje pa je kljub temu vsebovan v Barthesovi misli, ko govori o *smrti avtorja* in *rojstvu bralca*. Barthes prizna, da ni vrhovne avtoritete, ki bi se lahko odločala, kakšen je končni pomen teksta.

Leta 1968 Barthes objavi prispevek *Smrt avtorja*, s katerim se oddalji od zgodnejše strukturalistične faze. V tekstu zagovarja tezo, da naj bo klasični *auteur*, z vsem kar ta izraz

vsebuje, torej pisatelj¹² z izrazito osebnostjo, ki jo izraža skozi svoja dela, nadomeščen z izrazom *pisar*, ki pomeni nekoga, ki piše neosebno.

Po Barthesovih besedah »tekst ni zaporedje besed, iz katerega bi izžareval en sam, na nek način teleološki pomen ... ampak je prostor s številnimi dimenzijami, v katerem se povezujejo in si nasprotujejo raznolika pisanja« (Barthes 1995: 22). Nobeno od teh pisanj pa ni izvorno. Tekst je tako »tkivo citatov, ki izhajajo iz tisoč različnih žarišč kulture« (ibid.). Ko avtor teksta ni več njegova vrhovna avtoriteta, postane prizadevanje dešifriranja teksta popolnoma odvečno. Z avtorstvom tekst namreč zajezimo in mu pripišemo nek dokončen označevalec. Tekst v resnici sestavljajo raznolika pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in med seboj vstopajo v dialog. Kljub temu pa obstaja točka, na kateri je ta mnogoterost združena. To mesto pa ni avtor, marveč bralec. Enotnost teksta tako po Barthesovem mnenju »ne obstaja v točki njegovega izvora, ampak v točki njegovega sprejema« (ibid.: 23).

Posledica zgoraj povedanega je *rojstvo bralca*. Za Barthesa je torej bralec ta, ki določi pomen teksta. Bralec je sicer voden z znaki, ki jih uporablja avtor, vendar lahko njihove pomene spreminja. Po Barthesu tekstu daje pomen bralčeva svoboda, ne pa avtorjeve intence in ne to, kar so starejši kritiki imenovali »vsebina« (glej Thody 2006: 125). To nadalje pomeni nepomembnost pisateljevega življenja za razumevanje in interpretacijo umetniškega dela. Ustvarjalčeve karakterne lastnosti in njegovo življenje, sama po sebi, namreč ne vplivata na kvaliteto.

3.2.3 Jacques Derrida: dekonstrukcija

Še korak dlje od Barthesa stopi Jacques Derrida s svojo teorijo *dekonstrukcije*. Dekonstrukcije, če se opremo na Derridaja samega, ne gre razumeti kot analize, kritike ali metode. Gre enostavno za to, da dekonstrukcija uniči temelj, na katerem stavba stoji, s tem ko pokaže, da je že tekst sam vede ali nevede uničil ta temelj. Ni razgaljenje strukture teksta, ampak prikaz tega, da se je že sam razgalil. V besedilu si prizadeva pokazati obrobne elemente, ki spodjedajo prevladujoči diskurz, notranji prepad, razpoko, vrzel med namenom in pomenom (glej Virk 1999: 178). Ne gre toliko za to, kaj nam koncept lahko dejansko pove, ali kaj pomeni, ampak raje, kaj manjka in je odsotno v konceptu samem (glej Lewis 2002:

¹² Barthes se osredotoča predvsem na literaturo, vendar je njegovo teorijo mogoče aplicirati tudi na ostala področja umetniškega ustvarjanja, v mojem primeru na film.

165). Tekst je po Derridaju namreč razkosan na »smisle, ki se med sabo spodnašajo, s tem pa onemogočajo vsakršno sintezo v enoten smisel« (Virk 1999: 178).

Derrida se strinja, da pomen določenega znaka leži v njegovih relacijah diferenc, vendar pomen ni fiksiran v trenutku, ko so te relacije vzpostavljene. Pomen nekega znaka je namreč že na denotativni ravni nujno nestabilen, mnogoznačen in spreminjajoč se (glej Stanković 2002: 50).

Odprtost pa velja tudi za navezovanje na avtorjeve intence, misli, milje itd. Po Derridaju namreč nobena od njih ne ponuja gotovega temelja za interpretacijo. Nenazadnje dekonstrukcija pokaže, da je, strogo vzeto, nemogoče oceniti, kako naj bi izgledala »veljavna« interpretacija. Dekonstrukcija potemtakem »izziva same osnove interpretacije, ko razkriva institucionalne in kontekstualne prisile, ki nujno spremljajo vsak poskus branja« (Brunette 2000: 92).

Jasno je, da so mnenja o navezavi dekonstrukcije na feminizem različna. Eden od argumentov proti povezavi dekonstrukcije in feminizma je na primer, da »z zavračanjem jasnih političnih pripadnosti dekonstrukcija ne ponuja temeljev za feministično politično akcijo« (Collins 2000: 160) in da je dekonstrukcija »zadnje orožje v moški filozofski orožarni« (ibid.).

Nekateri drugi kritiki so »v dekonstrukciji videli gromozanski potencial za lociranje in razkritje ideologije, ki funkcionira preko jezika, bolj natančno preko oblik tekstualne reprezentacije« (Lewis 2002: 168). V navezavi na feminizem to pomeni, da se je dekonstrukcijo uporabilo za razkritje normativnih vrednot, ki sporočajo spol, raso, etničnost in spolno usmerjenost. Dekonstrukcija v tem smislu ne pomeni ignorance političnega, ampak nasprotno, opozarja, da je politična nemoč vidna znotraj dualizma *enakosti* vs. *razlike*, izhajajoč iz monolitnega pojmovanja subjekta zatiranja. Pojem *enakosti* je znotraj te dvojice deloval kot ideološki konstrukt, ki zamaskira politično dejanskih *razlik*. Le te se pod krinko enakopravnosti zabrišejo in s tem reproducirajo. Namesto resnične dvojice *enakost* vs. *neenakost* vstopi *enakost* vs. *razlike*, s tem pa se ob zagotovitvi *enakosti* odpravijo *razlike* (neenakost) (glej Švab 1997: 651-652).

3.3 *Konstrukcija ženskosti*

3.3.1 *Konstrukcija družbenega spola*

Gledano s konstruktivističnega vidika se človekove spolne identitete kažejo kot konstrukti. Študije spolov namreč zavzemajo *neesencialistično pozicijo*, po kateri je spol družbena in kulturna konstrukcija, ki je ne moremo zreducirati na biologijo. *Ženskost in moškost* na ta način nista univerzalni in nespremenljivi kategoriji, ampak *diskurzivni konstrukciji*. Na čisto praktičnem antropološkem nivoju lahko to tezo dokažemo z dejstvom, da je v različnih kulturah mogoče najti tako rekoč neskončno število možnosti, kako biti *ženska* oziroma *moški*. V tem smislu so kulturne razlike, ki obstajajo med ženskami in tudi med moškimi, dokaz, da ne obstaja univerzalna kategorija spola, ki bi lahko zajela vse ženske oziroma vse moške (glej Stanković 2002: 52, Stanković 2005: 94, Švab 2002: 202).

Ključna kategorizacija, s katero se srečamo pri analizi spolov, je distinkcija med *biološkim spolom (sex)* in *družbenim spolom (gender)*. Medtem ko biološki spol predstavlja *anatomske razlike* med spoloma, je družbeni spol *družbena konstrukcija spola* (glej Švab 2002: 203). Telo na ta način postane *spremenljivka*, na katero se »pripenjajo« predstave določene kulture o tem, kaj pomeni biti ženska oziroma moški. Tako postane argument o univerzalnem razlikovanju med moškim in žensko nesprejemljiv, saj lahko na primer elementi, ki v določeni kulturi tvorijo bistvo ženskosti, v drugi kulturi spadajo k pojmovanju moškosti.

Za koncept ženskosti to pomeni, da pride do t.i. *dekonstrukcije enotnega ženskega subjekta*. To pomeni prepoznavanje razlik med ženskami glede na vrsto različnih dejavnikov, kot so razred, starost, etnična in rasna pripadnost, spolna orientiranost, poleg tega pa tudi med različnimi ženskimi izkušnjami zatiranja. Obrat, ki se zgodi, je obrat od koncepta *enakosti žensk*, kjer se žensko dojema enotno, h konceptu *razlik med ženskami* (glej Švab 1997: 645, Švab 2002: 201).

Na družbeni spol je v tem smislu na vsak način treba gledati kot na diskurz, ki je kot tak vedno posledica razmerij moči v družbi. V kulturno interpretacijo spola se namreč vpisujejo *obstoječa razmerja moči* med spoloma. Znotraj naše kulture »jezik na primer konstruira žensko kot submisivno, emocionalno, labilno, nežno in podobno, ter moškega kot

dominirajočega, racionalnega, stabilnega in trdnega« (Stanković 2002: 52). Izhajajoč iz tega lahko trdimo, da gre v našem razumevanju ženskosti in moškosti za »*kulturni konstrukt*, ki biološke razlike interpretira na način, ki legitimira dominacijo moškega spola« (ibid.). V skladu s tem, kar smo o medkulturnih razlikah povedali zgoraj, pa je jasno, da pojmovanje ženskosti še zdaleč ni tako enoznačno. Tako lahko en diskurz konstruira žensko kot »materinsko, čustveno, pasivno in deseksualizirano, drug pa kot erotično in zelo močno« (Seidman v Stanković 2002: 50).

Za pričujoče diplomsko delo je potemtakem ključnega pomena dejstvo, da ima označevalec, beseda »ženska«, različne pomene, ki se lahko med seboj tudi izključujejo. In to ne samo na medkulturnem nivoju, temveč tudi znotraj ene same kulture. Večina diskurzov sicer reproducira žensko kot moškemu podrejajoče se bitje, vendar kultura in jezik »nista brez razpok, ki omogočajo artikulacijo kritičnih »glasov« različnih podrejenih skupin (konkretno žensk), s tem pa tudi oblikovanje drugačnih, bolj emancipiranih identitet« (Stanković 2002: 54).

3.3.2 Stereotipi

Kar sem o konstrukciji *ženskosti* oziroma *moškosti* povedala doslej, je v veliki meri povezano s procesom *stereotipiziranja*. Stereotipiziranje namreč ljudi reducira na »nekaj enostavnih, bistvenih značilnosti, ki so predstavljene kot naravne« (Hall 2000: 257). *Stereotipiziranje* je potrebno ločiti od *tipiziranja*. Po Dyerjevem mnenju bi bilo brez uporabe *tipov* naš svet zelo težko osmišljovati. V svetu se znajdemo tako, da posamezne predmete, ljudi in dogodke povezujemo s splošnimi klasifikatornimi sistemi, v katere spadajo (glej Dyer v Hall 2000: 257). V nasprotju s tem *stereotipi* zaobjamejo nekaj jasnih, splošno priznanih, lahko zapomljivih, zabavnih, in razumljivih lastnosti določene osebe, s to posebnostjo, da vso kompleksnost posameznikov (ali družbene skupine) *reducirajo* na teh nekaj poenostavljenih in pretiranih potez. Poleg *reduciranja* pa *stereotipi* takšne reducirane podobe tudi *fiksirajo* in *naturalizirajo*. S tem naturalizirajo in fiksirajo tudi *razliko*. Vse »normalno« in sprejemljivo ločijo od »nenormalnega« in nesprejemljivega. Stereotipi se praviloma pojavljajo tam, kjer med različnimi skupinami obstajajo velike *neenakosti v razmerjih moči*. Moč je tako usmerjena proti tistim, ki so podrejeni oz. izključeni, in stereotipi so eden od ključnih elementov, s katerim se to izključenost *legitimira* (glej ibid.: 258).

Kar preko procesa stereotipiziranja znotraj določenega diskurza konstruira ključne karakteristike posameznikov, skupine, stvari itd., je vedno šele ena plat medalje. Od tega, *kaj in kako je reprezentirano*, je namreč na neki način še pomembnejše to, kar *sploh ni reprezentirano* in je zamolčano oziroma skrito. Ideologija je na delu, ko iz sveta izbiramo določene segmente, ti pa potem kot »reprezentativni in edini pravi« predstavljajo sicer nadvse kompleksno resničnost. Pri vsakršni analizi zato zelo velik pomen nosi to, »kar je iz hegemonskih agend izrinjeno, pa ne zato, ker bi bilo samo po sebi nujno bolj resnično, temveč enostavno zato, ker kaže, da je branje nekega dogajanja, ki nam je sicer ponujeno kot povsem samoumevno, vse prej kot edino možno« (Stanković 2005: 25).

Na ta način se o reprezentaciji govori kot o *boju*. V navezavi na koncept ženskosti to pomeni, da nas kot raziskovalce zanima, kako so v tekstih spolne identitete reprezentirane na stereotipen način, kakšne so implikacije teh reprezentacij in kako je te konstrukte mogoče razgraditi. Razgradnja stereotipnih reprezentacij se praviloma dogaja skozi izpostavljanje njihove arbitrarnosti, nekonsistentnosti in protislovnosti. Po drugi strani pa nas zanima, kateri fragmenti so bili iz kompleksne resničnosti iztrgani in predstavljeni kot njen reprezentativen del (glej *ibid.*: 20-25). V tem smislu za analizo določenega teksta ni pomembno zgolj to, kar se znotraj njega predstavlja kot tipično *žensko*, ampak tudi vse ostalo, kar se je iz razumevanja *ženskega* izključilo, pri čemer se je te konstitutivne vsebine lahko premaknilo na stran *moškosti* ali popolnoma ukinilo in izrinilo iz teksta.

3.3.3 Vloga moči v družbi

Stereotipiziranje in reprezentacija sta tako vedno vezana na konstalacije moči v družbi. Ker družba ni neko objektivno dejstvo, ampak kompleksna struktura, ki jo na različnih ravneh producirajo različni diskurzi, je ključnega pomena, da razumemo, da »diskurzi *ne odražajo* ničesar, kar bi že bilo nekje »tam zunaj« (v »resničnosti«), temveč nam to zunaj vedno šele kažejo oziroma osmišljajo« (*ibid.*: 12).

Tako vsaj od de Saussurea naprej velja, da jezik ni nevtralno sredstvo reprezentacije sveta. Kot sem v navezavi na konstrukcijo spola omenila že prej, je resničnost v jeziku vedno konstruirana *arbitrarno*. To pomeni, da je znotraj določenega jezika oziroma kulture takšna, v drugem drugačna, odvisno od srečevanja označevalcev in označencev, ki je, kot že omenjeno,

vedno arbitrarno. Ta konstrukcija pomenov pa se po drugi strani nikoli ne dogaja povsem neodvisno od relacij moči v družbi v določenem zgodovinskem trenutku. Že Barthes je v svojih študijah pokazal, kako pomen znaka v resnici ni nič »naravnega« in kako »lingvistično arbitrarno logiko nastajanja znakov vedno zaznamuje določena odvisnost od realnega konteksta operacij družbene hegemonije« (ibid.: 13). Konotacija bo v tem smislu praviloma takšna, da bo naturalizirala obstoječe družbeno gospostvo.

V navezavi na vprašanje ženskosti to pomeni, da je v praktično vseh kulturah vse kar je pojmovano kot moško, bolj cenjeno od tistega, kar je pojmovano kot žensko. Kljub temu pa poststrukturalistični pojem diskurza nakazuje, da se je disciplinirajoči moči diskurza, ki identitete in izkušnje predpisuje in omejuje, mogoče vedno upreti in da se ga lahko *subvertira*. Dominantni moški diskurz tako nikoli ne more biti popolnoma prevladujoč, saj se bosta, po definiciji, proti njemu istočasno odvijala upor in boj.

Za mojo raziskavo je tako ključnega pomena, da razumemo, kako gre pri tekstih popularne kulture za specifične reprezentacije sveta. Ker znotraj njih potekajo procesi diskurzivnega konstruiranja resničnosti, je naloga raziskovalcev, da znotraj teh tekstov poskušamo razbrati, kako je v različne reprezentacije sveta vpisana družbena hegemonija. To pomeni, da skušamo na eni strani locirati momente problematičnega legitimiranja obstoječih razmerij moči, po drugi strani pa poskušamo najti emancipatorne momente njihovega problematiziranja (glej Stanković 2005: 18).

3.4 Mazohizem

Kot sem nakazala že v uvodu, *ženskost* pri Trierju konstituirajo tri ključne komponente. To so mazohizem, tragično in svetništvo. Pojem *mazohizem* je kot znanstveni pojem uvedel Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) v svojem delu *Psychopathia sexualis* iz leta 1886. Mazohizem pri njem ni omejen le na bolečino, ki jo posameznik občuti na telesu, temveč je lahko navzoč tudi na simbolni oziroma miselni ravni. V prvi definiciji mazohizma Krafft-Ebing zapiše, da psihološko bistvo mazohista »ni v dejanski oz. potencialni bolečini, kot je to pri navadnem

flagelantu,¹³ temveč v simbolnem ponižanju, ki ga posameznik občuti ob zlorabi. Le tako je mogoče, da bolečino spremlja ugodje« (Krafft-Ebing v Drnovšek 2004: 52).

Freudove (1856-1939) opredelitve mazohizma, se v različnih Freudovih tekstih med seboj zelo razlikujejo,¹⁴ zato bom za potrebe moje analize omenila le Freudov spis *Ekonomski problem mazohizma* iz leta 1924, kjer Freud omenja moralni mazohizem. V ospredju moralnega mazohizma, ki se ga posameznik v ničemer ne zaveda, je trpljenje samo. Ali to trpljenje »odredi ljubljena ali indiferentna oseba, ne igra nobene vloge; lahko ga povzročijo tudi brezosebne sile ali okoliščine; pravi mazohist vedno nastavi svoje lice, kadarkoli obstaja možnost za to, da dobi udarec« (Freud 1987b: 383).

Poleg Freudove opredelitve moralnega mazohizma za analizo pridejo v poštev še tri poznejše opredelitve mazohizma. To so opredelitve Horneyeve, Benjaminove in Reika.

Karen Horney (1885-1952) v svojem delu *Nove poti v psihoanalizi* (1939) mazohista vidi kot nekoga, ki se mu zdi zunanji svet nezanesljiv, mrzel, nevoščljiv in maščevalen, zato se nanj prilagodi s popolno ukinitvijo lastne osebnosti in z zlitjem s partnerjem. Na ta način je mazohistova ljubezen do partnerja vselej le navidezna. Mazohist ljubezni namreč ni zmožen in prav tako ne verjame, da bi ga lahko kdorkoli ljubil. Kar se navzven kaže kot absolutna predanost partnerju, je v resnici zgolj oklepanje, namenjeno blažitvi strahu. Ko se mazohist v celoti odpove svojemu dostojanstvu, zunanji svet izgubi nekaj svoje resničnosti, to pa povzroči, da je izvorna bolečina omiljena in udušena. »Trpljenje je resda boleče, toda popolna predanost čezmerni bolečini lahko deluje kot opijat zoper njo« (Horney 1939: 275).

Na podoben način piše o mazohizmu v svojem delu *Ljubezenske vezi: psihoanaliza, feminizem in problemi dominacije* (1988) Jessica Benjamin, ko analizira delo Pauline Réage *Zgodba o O* (1954). Po njenem mnenju junakinjina želja privzame simbolno razsežnost predanosti. Medtem ko ima svojega ljubimca za boga, se sama vdaja bolečini, v kateri vidi odrešitev svojih grehov. S tem, ko postaja orodje njegove neomejene volje, čedalje bolj

¹³ Flagelanti so bili krščanska bratovščina (13. do 15. stoletje), ki si je želela z javnim bičanjem izprositi odpuščanje grehov (Verbinc 1987: 216).

¹⁴ Freud pojem mazohizma najprej uporablja v smislu seksualne perverzije. V *Interpretaciji sanj* (1900) ga razširi, ko pravi, da v seksualni zgradbi mnogih ljudi tiči mazohistična vsebina, ki izvira iz sprevrčanja sadistične vsebine v njeno nasprotje. V študiji *Onstran načela ugodja* (1920) prvič ugotavlja, da bi bil mazohizem lahko tudi primaren, kar dokončno potrdi v *Ekonomskem problemu mazohizma* (1924) (glej Freud 2000, Freud 1987a, Freud 1987b).

spominja na žrtve zgodnjekrščanskega mučeništva. Bolj kot za ugodje v bolečini gre po Benjaminovi za nadomestitev psihične bolečine s fizično in s tem za zaščito lastnega jaza (glej Benjamin v Drnovšek 2004: 95).

Theodor Reik (1888-1969) v svojem delu *Veselje do trpljenja* (1940) meni, da se mazohist paradoksalno žrtvuje prav zato, ker želi ohraniti svoj jaz. Šele ko se v celoti preda drugemu, si lahko zagotovi neodvisnost bivanja. Z Reikovimi besedami: »Tisočkrat ponižan, ostaja nepremagan in nepremagljiv« (Reik v Drnovšek 2004: 61). Posameznik, ki je prepričan, da se mu nevidno in neoprijemljivo zlo približuje od zunaj, najde ugodje že v fantaziji, da bo za svoje trpljenje nekoč poplačan in da ga bo svet, ki mu trenutno odreka pomoč in prijaznost, navsezadnje priznal. Podobno kot za kristjana tudi za mazohista velja, da bo njegovo »tuzemsko trpljenje povzdignjeno v nebeški blaženosti« (ibid.: 64). V tem smislu sta vstajenje in vnebovzetje »poslednja fantazijska cilja mazohističnega nazora« (ibid.).

3.5 Tragično

Druga ključna komponenta, ki pri Trierju konstruira *ženskost* je tragično. Ker je tragedija problematičen pojem, saj si teoretiki niso edini niti v tem, če je tragedija v sodobnem času sploh še mogoča in kaj naj bi bili pravzaprav njeni sestavni deli, poskušam v tem poglavju osvetliti ključna vprašanja, ki se dotikajo tragičnega v navezavi na *konstrukcijo ženskosti*.

3.5.1 Usoda tragedije

Z usodo tragedije se v svoji knjigi *Smrt tragedije* (1961) ukvarja Georg Steiner. Sprašuje se, kaj se je po 17. stoletju zgodilo s tragedijo? Tragedija je imela v zgodovini namreč tri velike vrhunce: v Atenah v 5. stoletju pr. n. št., v elizabetinski Angliji 16. stoletja in v klasicistični Franciji sredi 17. stoletja. Po zadnji Racinovi drami *Atalija* iz leta 1691 pa naj bi zamrla. Na svoje vprašanje Steiner ponuja tri možne odgovore: prvič, da je tragedija zares mrtva, drugič, da se nadaljuje v svojem temeljnem izročilu, kljub spremembam v tehnični formi, in tretjič, da bo morda znova oživila (glej Steiner 2002: 221).

Po Steinerjevem mnenju vzrok smrti tragedije zajema tako socialno kot tudi duhovnozgodovinsko sfero: gre za prevlado racionalizma in meščanskega duha po koncu 17.

stoletja. Gledališče je postalo ena izmed zabav in nihče več ni bil pripravljen tvegati groze in razkritja, ki sta neločljivi del tragedije. Poleg tega pa je bil romantični pogled na človeka radikalno optimističen in tako neprimeren za tragedijo.

Po mnenju Lada Kralja pa vzrok smrti tragedije bolj prepričljivo definira Janko Kos. Po Kosovem mnenju smrt tragedije nastopi zaradi »odsotnosti zavezujočega metafizičnega okvira« (Kralj v Steiner 2002: 228). Pri tem pa ne gre za kakršnokoli metafiziko, ampak za takšno, »ki človeško eksistenco navsezadnje privede v brezizhodno protislovnost« (ibid.). Kos jo imenuje *krizna metafizika* in jo v navezavi na Steinerjeve tri vrhove formulira sledeče: »religiozna misel stare Grčije v 5. stoletju – metafizika pozne renesanse v Shakespearovem času – krščanska metafizika francoskega janzenizma sredi 17. stoletja« (ibid.). Ker po tem obdobju ni več ustreznih duhovnozgodovinskih pogojev za takšen tip krizne metafizike, se mora tragedija umakniti. »Zgolj krščanska metafizika s svojo idejo odrešenja ali prav zaradi nje nikakor ne zadošča« (ibid.: 229). Obdobja razcveta tragedije »so bile politične in hkrati socialne krize, in tragedija se je očitno rojevala prav v takšnih časih« (Kos v Kos in drugi 2003: 98).

Drugače pa razmišlja Gorazd Kocijančič, ko pravi, da je nesmiselno govoriti o rojstvu in smrti tragedije, ker je tragična izkušnja stalnica človekovega življenja in gre zgolj za metamorfoze. Kocijančič postavi tudi tezo, da je privilegiran medij današnjega izraza tragičnega film in kot primer navede Trierjeva dela (Kocijančič v Kos in drugi 2003: 105).

3.5.2 Občutenje tragičnega

Izhajajoč iz Kocijančičeve teze, da je občutenje tragičnega stalnica v človekovem življenju, se lahko navežem na Barthesovo tezo, ko pravi, da si od antike naprej ne upamo več jokati in da občutimo le »nekakšno nedoločeno ganjenost«, in še to zgolj »toliko, kolikor je izražena individualno« (Barthes 2002: 95).

Barthes pravi, da je v nasprotju s tem antična tragedija vzbudila vsesplošne solze. Moderna ganjenost je, če jo slučajno doživimo, »introspektivnega izvora« (ibid.). To pomeni, da publika joka le ob dramah, ki pripadajo njihovemu lastnemu horizontu. Gledališče ji sicer predoči bled odsev njenih lastnih nesreč, nikoli pa publike ne vodi v »globoko iluzijo

doživetja čiste nesreče, v odsotnost individualne zgodbe, v tisto odsotnost, ki definira veliko in potrebno golost tragedije« (ibid.).

V gledališču Ajshila in Sofoklesa je, po Barthesovo, dogajanje postavilo pod vprašaj velike moralne in državljanske predstave in s tem svojo publiko pripravilo do prave politične ganjenosti in do tega, da je objokovala »človeka, ki je usodno ujet v tiranijo barbarske religije ali nečloveškega meščanskega zakona« (ibid.: 96). Z Evripidom pa je v gledališče vdrla psihologija, naravnost antitragična moč in od publike zahtevala čustva, ki po naravi niso več moralna, temveč strastna in jih pozneje znova najdemo v lažni tragediji 17. stoletja.

3.5.3 Značilnosti tragedije

Ker je definicija pojma tragedija problematična, na kar v svoji študiji opozarja tudi Weitz (glej Weitz 1999), bom za začetek podala klasično Aristotelovo definicijo. Definicija tragedije, ki jo v 4. stoletju pr. n. št. poda Aristotel, je sledeča: »Tragedija je umetnina, ki posnema resnobno in zaokroženo dejanje primerne obsega v olepšani besedi ... v obliki dramske dejavnosti in ne v pripovedi, in ki z zbujanjem sočutja in strahu doseže očiščenje takšnih občutij« (Aristotel 1982: 69).

Skozi zgodovino so različni avtorji izpostavljali različne aspekte tragedije in tragičnega. Ker sta problematiki tragedije in tragičnega za nalogo obrobne pomena, naj na tem mestu dodam le še mnenji Georgea Steinerja in Georga W. F. Hegla. Steiner namreč k razumevanju tragedije doda pomembno komponento. Pravi, da »tragični lik zlomijo sile, ki se jih ne da niti v celoti razumeti niti premagati z racionalno preudarnostjo« (Steiner 2002: 14). Iz tega sledi, da imamo lahko tam, »kjer so vzroki nesreče posvetni, kjer se da spor razrešiti s tehničnimi ali družbenimi sredstvi le resno dramo, ne pa tragedije« (ibid.). Ena ključnih značilnosti tragedije je tako nerazumljivost uničevalnih sil, ki vplivajo na junakovo usodo. Steiner pravi, da nam tragedija daje vedeti, da je že v samem dejstvu človekovega obstoja izziv ali paradoks; pripoveduje nam, da se človeški nameni včasih zaletijo ob nerazložljive in uničevalne sile, ki so nekje »zunaj«. Odgovora na nesrečo ni. Če bi bil, bi imeli opravka s pravičnim ali nepravičnim trpljenjem kot v parabolah in svarilnih zgodbah, ne pa s tragedijo. Onkraj tragičnega »ni nobenega »srečnega konca« v kakšni drugi razsežnosti prostora ali časa. Rane

se ne zacelijo in zlomljeni duh si ne opomore. Po normi tragedije povračila ne more biti« (ibid.: 89).

Heglov pogled predstavi Vid Snoj, ko pravi, da »tragično nastane tedaj, ko delovanji, ki sta si postavljeni nasproti, trčita tako, da prav njuna kolizija potem vsako posebej pelje v krivdo. Predpostavka za nastanek tragičnega pa je, da sta delovanji, ki se drugo drugemu zoperstavita, vsako zase upravičeni. Vsako zase morata imeti opravičenje v tem, kar Hegel imenuje »nравnost«« (Snoj v Kos in drugi 2003: 106).

3.5.4 Ženska v klasični grški tragediji

Problematike tragičnega sem se zaradi obsežnosti teme resnično zgolj dotaknila. Za diplomsko nalogo je bolj pomemben del, ki se navezuje na vlogo ženske znotraj grške tragedije, saj ji je v antiški tragediji pripisano mesto simbolnega Drugega. Delovanje ženskih dramskih oseb v antični grški drami problematizira patriarhalni model ženske identitete in vzpostavlja opozicijo vrednotam, ideologiji ter načinom delovanja moških dramskih oseb oziroma patriarhalnim strukturam moči (glej Schuller 2006: 3).

Antično gledališče je bilo kot dejavnost državna institucija in je imelo v odnosu do svoje družbe subverzivno-afirmativni značaj. To se je kazalo predvsem v tem, da je antično gledališče ženskim dramskim osebam dajalo možnost javnega delovanja, izrekanja svoje bivanjske perspektive, posledično pa tudi problematizacije patriarhalnih institucij in ideologije mestne države. Antiško gledališče je bilo na ta način edini javni prostor, v katerem je bilo mogoče problematizirati žensko družbeno vlogo, žensko telo in žensko seksualnost. Le liminalni prostor je namreč tisti, ki lahko dopusti javno debato o nivojih ženskih identitet, ki sicer presegajo njihovo družbeno vlogo (glej ibid.: 32).

Ta ženska avtonomija in z njo povezane vrednote pa so bile le utopija *tranzicijskega obdobja*. Vse to se je zgodilo zato, da se je lahko prezentiralo in utrdilo starogrške mizogine koncepte ter reafirmiralo absolutno trdnost in moč moške kulture. V poteku dramskega dogajanja se je namreč delovanje ženskih dramskih oseb, ki je sicer pogosto prehajalo meje siceršnje ženske družbene vloge, zmeraj sankcioniralo. Njihova začasno pridobljena avtonomija pa je bila izničena (glej ibid.: 30).

Ključnega pomena je torej, da so bile ob koncu ženske dramske osebe opomnjene, da jim v patriarhalni družbi pripada ena sama funkcija, mesto *reproduktivnega objekta*. Poleg tega so ženske dramske osebe v antični grški drami nastopale predvsem kot *predmet menjave dobrin* med moškimi. Institucija, ki je urejala ta razmerja, je bila poroka. *Poroka* je bila tako glavni družbeni vzvod in nadzor nad žensko, predvsem nad njeno *divjo naravo* oziroma njeno seksualnostjo. Ženska narava, v nasprotju z moško, po starogrškem prepričanju namreč trpi zaradi pomanjkanja zmernosti (glej *ibid.*: 63).

Če povzamem, antična grška drama je ženskam sicer omogočala začasno vzpostavitev identitete, ki se je razlikovala od družbene vloge, ki jo ima ženska v atenskem polisu in v kateri se idealno realizira kot dobra soproga, reproduktivni in menjalni objekt, podrejen moškemu gospodarju. Vendar je bila po drugi strani ta začasna inverzija vselej zgolj utopija liminalnega časa in prostora tragedije, poleg tega pa se je vedno končala s sankcioniranjem.

3.6 Svetništvo

Tretja in zadnja komponenta, ki po mojem mnenju ključno definira *ženskost* pri Trierju, je element svetništva. Svetništvo je tesno povezano z mučeništvom, hkrati pa je, v navezavi na ženskost, razdeljeno med figuri Device Marije ter Marije Magdalene.

3.6.1 Diptih krščanske ideje o ženski: Devica in Magdalena

Devica Marija in Marija Magdalena tako skupaj tvorita diptih krščanske patriarhalne ideje o ženski. Po mnenju Warnerjeve namreč znotraj konceptualne arhitekture krščanske družbe ni prostora za eno samo žensko, ki ne bi bila bodisi *devica* bodisi *kurba* (glej Warner v Qualls-Corbett 1988: 146). Na ta način sta materinstvo in seksualnost razločena. Še več, Marija Magdalena, seksualna stran diptiha, naj bi svojo nečistost tudi obžalovala.

Nancy Qualls-Corbett v svojem delu *Sveta prostitutka* (1988) piše, da je bila Marija Magdalena, tako kot Eva, znotraj krščanstva konstruirana s strani močnega podtoka mizoginije. To je namreč ženske povezovalo z nevarnostmi in razvrednotenji mesenosti. Vzporedno s tem pa je Marija Magdalena takšno prominentno pozicijo v krščanski tradiciji

dobila iz psiholoških razlogov. Po mnenju Qualls-Corbettove si je »arhetipska dimenzija erotične ženske narave izbrala figuro, ki nosi njeno projekcijo« (Qualls-Corbett 1988: 147). Zatiranje in zanikanje seksualnosti s strani krščanskih očetov je podobo zmanipuliralo tako, da je bila Marija Magdalena videti kot spokorjena, zavračujoča svojo seksualnost. Končni rezultat tega boja je, da je dandanes podoba Marije Magdalene »ujeta v nezdružljivost moralne težnje in arhetipske podobe erotične ženske narave« (ibid.).

Druga polovica ženskega diptiha, Devica Marija, je idealizacija ženskosti in oseba absolutne čistosti. Hkrati je Marija konvencionalno povezana zgolj z materinskimi aspekti ženskega, je statična in zaščitniška. Dinamičen, transformirajoč aspekt, povezan s strastjo, seksualnostjo in plodnostjo ljubezenske boginje, očitno manjka (glej ibid.: 152). Le ta je bil namreč najprej dodeljen Mariji Magdaleni, pozneje pa popolnoma zatrt.

3.6.2 Katoliški pogled na svetništvo

Za potrebe diplomskega dela je treba predstaviti še pogled rimokatoliške cerkve na svetništvo. Za reprezentativno mnenje rimokatoliške cerkve glede tega vprašanja sem si izbrala mnenje patra Ambrosija Eszerja, člana Papeške teološke akademije v Rimu in glavnega relatorja Kongregacije za zadeve svetnikov v Vatikanski kuriji.

Po Eszerjevem mnenju »svetost pomeni največjo bivanjsko popolnost in dobroto, ki sta v neskončnosti navzoči le v Bogu« (Eszer v Petkovšek 1998: 24). Bog je po njegovo namreč edini, ki je brez greha. Človekova pot k svetosti pa zanj pomeni korenito odpoved vsemu, kar človeka na tej poti ovira, zlasti odpoved grehu (glej ibid.: 25).

Po Eszerjevem mnenju se svetost najmočneje izraža v *herojskih krepostih*. Brez njih bi bilo namreč svetništvo v človeškem okolju težko ugotovljivo. Herojske kreposti se »ne pokažejo v odpovedi, ampak v soočenju s popolno zavrženostjo ali zverinskostjo« (ibid.: 24). Z njegovimi besedami:

»Herojsko stopnjo kreposti prepoznamo po pogostnosti, po veliki pripravljenosti in veselju v izpolnjevanju krepostnih dejanj; po tem, da junak v krepostih premaguje tudi težke zunanje ali notranje ovire in je sposoben veliko žrtvovati, da, celo zatajiti sebe. Način njegovega delovanja je neprestano usmerjen na zadnji cilj; znova in znova presega ozke meje dolžnosti,

njegova dela pa razodevajo prekipevanje dobrote. Herojska krepost pomeni, da je neki človek postal orodje v Božjih rokah in je tako rekoč postal podoben Bogu« (ibid.: 24-25).

Ravno to pa naj bi bila tudi »najvišja uresničitev človeških zmožnosti« (ibid.: 25).

4. STANJE RAZISKAV IN VSEBINSKA ANALIZA FILMOV

Z razdelavo mazohizma, tragičnega in svetništva je teoretski del sklenjen. V prihajajočem delu diplomskega dela prehajam na mnenja filmskih teoretikov in kritikov, ki so se pri Trierju ukvarjali s podobnimi vprašanji kot jaz. Njihova mnenja bom povezovala v smiselne celote, ki se navezujejo na omenjene tematike mazohizma, tragičnega in svetništva. V zaključku diplomskega dela se bom od njihovih tez oddaljila in postavila svojo lastno tezo, v kateri trdim, da je *ženskost pri Trierju sicer dejansko konstruirana mizogino in patriarhalno, vendar je ta konstrukcija ženskosti istočasno tudi subvertirana*. S tem namenom bom med predstavitvijo pogledov ostalih teoretikov, tam kjer se mi bo to zdelo potrebno, njihove teze dopolnjevala in dodajala svoja lastna opažanja. Prav tako bom znotraj filmov poskušala poiskati mesta in dialoge, ki podpirajo njihove argumente.

4.1 *Lom valov*

Lom valov (1996) je prvi film v Trierjevi trilogiji *Zlato srce*. Tako je tudi prvi film po zaključeni trilogiji o *Evropi*, v kateri se je Trier ukvarjal z vprašanjem obstoja absolutnega zla, z nacizmom, z judovskim vprašanjem, torej s politično-etičnimi temami. V *Lomu valov* Trier zaključi z obdelovanjem vprašanja *absolutnega zla* in se obrne k iskanju *absolutnega dobrega*. Film *Lom valov* pa ne predstavlja samo tematskega preskoka, ampak predstavlja tudi preskok v smislu spola filmskega protagonista, saj z *Lomom valov* to prvič postane ženska.

Trierjev komentar na *Lom valov* je bil, da je poskušal narediti film, v katerem so vsi nastopajoči dobri, v katerem so vsa njihova dejanja dobra in jih storijo v dobri veri, pač iz svojega omejenega gledišča (glej Trier v Škafar 1997: 45). Zgodba pa se dejansko premika od izhodiščne dobrote do svojega bližnjega do perverznega izkoriščanja tega drugega. Zato je nauk, ki iz tega sledi, »da je to nujna usoda skrajne Dobrote« (Žižek 1998: 12).

Film temelji na dveh zgodbah. Na delu Markiza de Sada: *Justine* in na danski pravljici *Zlato srce*. *Justine* je zgodba o nedolžnem dekletu, ki je v svojem življenju doživljala eno degradacijo za drugo, vendar kljub temu ni izgubila svojega upanja in dobrote. Po preživetju neznanskega mučenja in trpljenja (večinoma seksualne narave), jo usoda ponovno združi z njeno sestro. Ko že mislimo, da je rešena in da je dobro poplačano z dobrim, jo zadane strela

in jo razseka na pol (glej Sade 1987). *Zlato srce* je zgodba o deklici, ki je hodila po gozdu in razdala vse svoje imetje pomoči potrebnim. Na vprašanja o tem, kako bo preživela lačna in gola, je odgovarjala: »Saj bom v redu.«¹⁵ Konča lačna, gola in sama (glej Stevenson 2002: 89).

4.1.1 Svetništvo

Glede na to, da je *Lom valov* film, ki je močno vezan na religiozno tematiko, naj v povezavi s svetništvom izpostavim tudi širšo povezavo s krščanstvom. Trier že z začetnim kadrom, v katerem Jan prileti s helikopterjem, vzpostavi povezavo med Janom in nebese. V Janu je torej nekaj »božjega«, saj prileti »iz nebes, kot Odrešenik« (Škafar 1997: 43). Bessina ljubezen do Jana je take vrste ljubezen, da je veri primer in spotika obenem. Bess namreč bogu naklanja le svojo vero, vso svojo ljubezen pa, prav tako brezpogojno, nakloni izbranemu človeku, Janu, ki je njeno tuzemsko božanstvo (glej *ibid.*).

Še več, *Lom valov* je idejno, snovno in motivno že tako izčiščen, da lahko velja za najlepši primer prave svetopisemske prilike. Bessina zgodba je namreč zgodba, ki je bila Bogu všeč in si jo je vzel za svojo (glej Škafar 1999: 30). Bog je v *Lomu valov* nevprašljiva instanca. Na enak način je na koncu filma nevprašljiv tudi čudež, ko je resnica transcendence popolnoma objektivizirana. Bessine krste namreč ni na sonarju, kar za Jana pomeni, da je bila vnebovzeta. To Janovo domnevo nam Trier potrди, ko začnejo po celi obali odmevati zvonovi in ko se kamera dvigne nad oblake, kjer pripeta na nebo, Bess v čast in slavo, bijeta dva »božja« zvonova. Bess tako v filmu doseže dva čudeža: ozdravitev Jana in lastno vnebovzetje.

Del filma, ki najbolj evocira občutja mučeništva je, poleg kamenjanja Bess s strani vaških otrok, konec filma, ko do smrti pretepena Bess želi videti Jana in izve, da Janu ni bolje. To znotraj njenega miselnega univerzuma pomeni, da njena žrtev ni bila uslišana. Bess v zadnjih minutah svojega življenja reče:

»Oooo, sem mislila, da mu bo zdaj bolje. HmMMM, mogoče sem se pa konec koncev le motila.«

¹⁵ Trier trdi, da je iz njegove knjige izpadlo nekaj zadnjih strani, tako da ne ve, kako se je pravljica končala. Ko so kritiki omenjeno pravljico našli, so ugotovili, da je zadnja stvar, ki jo deklica podari mimoidočemu njeno srce. Podari ga princu, s katerim srečno živita do konca svojih dni (glej Stevenson 2002: 89).

Ves njen trud je bil torej zaman. Bog jo je zapustil in »prevaral«. Umre z besedami:

»Strah me je. Jan, Jan! Vse je narobe.«

Bess je tako ob koncu filma »vsaj pri gledalcih in v Janovih očeh končno preobrazena iz živega spolnega objekta v mrtvo svetnico« (Govedić 2002: 175).

4.1.2 Tragično

Zaradi tega je Bess od vseh treh junakinj verjetno tudi najbolj tragična. Bess je namreč med *zlatimi srci* edina, ki znotraj svojega zavestnega univerzuma konča svoje življenje brez trohice upanja. Dasiravno tega ne moremo trditi za del, ki je Bess ob umiranju neznan, torej za dejstvo, da bo vnebovzeta. Bess je tako v osnovi tragična junakinja, ker ji čudeža ne zagotavlja nihče, »čeprav ga njeno goreče verovanje in norost ljubezni v kontekstu filma dajeta slutiti« (Škafar 1997: 47). Po drugi strani pa je Bess tako tragična »zaradi navidezne nezdržljivosti božjega in živalskega, ki jo drži v rokah, ne da bi vedela, kako naj ju poveže« (Pohar 1997: 49).

Za razumevanje situacije se lahko obrnemo tudi k Lacanovi opredelitvi moderne, post-klasične tragedije. V njej namreč »najvišjega žrtvovanja iz ljubezni ne predstavlja to, da ostaneš čist, nedotaknjen, za odsotnega (ali spolno nemočnega) ljubimca, pač pa, da *grešiš* zanj, da se zanj omadežuješ« (Lacan v Žižek 1998: 11). Smisel torej ni v tem, da za drugega trpimo, ampak, da zanj uživamo.

Če bi *Lom valov* primerjali s klasičnimi tragedijami, ugotovimo, da to ni več svet klasičnega Ojdipa, temveč prej antigonski svet sester, bratov in nepokopanih trupel, skratka »svet shizoincesta« (Pelko 1997: 37).

4.1.3 Mazohizem

Največ kritik, naperjenih proti *Lomu valov* se je dotikalo predvsem Bessinih karakternih značilnosti. Bess naj bi bila otroška, naivna, ranljiva, vraževerna ženska, ki nima nadzora nad lastnim življenjem. V svojem delovanju je ujeta med patriarhalne sile njene skupnosti in njenega »outsiderskega« moža. Bess popolnoma vse žrtvuje za moškega, ki ga ljubi, poplačana pa je s trpljenjem, pogubo in izničenjem. »Njena degradacija se zgodi pod grozljivim ogrinjalom vojerizma in sadizma« (Stevenson 2002: 101). Bess tako ob svoji smrti »nosi dvojno masko *spolnega mazohizma*, povezanega z vlogo *družbene žrtve*« (Govedić 2002: 175).

Mnenja o tem, kako gre razumeti Bessino žrtvovanje, so med kritiki različna. Nataša Govedić meni, da njena žrtev ne očisti skupnosti. Ravno obratno meni, da »film potrjuje resničnost »absolutnega« nasilja« (Govedić 2002: 175). Bess po njenem predstavlja nemočen simptom krute moške družbe, saj sama internalizira najbolj grozno vrsto reda, ki se glasi: »odpovej se svoji osebni integriteti – in svobodi – za moč višjega dobrega« (ibid.). Popolna odsotnost svobode v njeni verski skupnosti se na drugem nivoju ponavlja v njeni slepi, suženjski predanosti Janu. Ker so ljudje, ki delujejo pod ukazi, sposobni najbolj strahotnih dejanj, to pomeni, da je Bess s tem razrešena odgovornosti. »Ona je sveti objekt, ki si ga izmenjata bog in njen mož« (ibid.). Kot gledalce nas mika, da bi spregledali ali pozabili, da je Bess na nekem višjem nivoju, odgovorna za svoje odločitve poslušnosti. Ravno tako je vabljivo, da bi jo razumeli kot simbol dobrote, kljub temu, da Bess manjka elementarno sočutje do česarkoli izven njenega obsesivnega majhnega univerzuma, torej obsesije, da bo žrtvovala svoje lastno telo za Janovo preživetje. Trier te naše težnje podpre s tem, ko vidimo, kako njeno žrtvovanje uspe (glej ibid.).

Po drugi strani pa Slavoj Žižek meni, da gre pri *Lomu valov* za več kot zgolj »moško šovinističen« film, ki slavi in v vzvišeno dejanje žrtvovanja povzdiguje tisto vlogo, ki je ženskam v patriarhalnih družbah nasilno vsiljena« (Žižek 1998: 11). Svojo tezo argumentira z Lacanovo teorijo o ženski in užitku. Po Lacanu ženska namreč nikoli ni v celoti ujeta v *falični užitek*. Vedno je razpeta med vlogo *zapeljevalske maškarade*, namenjene očaranju in pritegnitvi moškega pogleda, ter svojo drugo platjo, ki se upira vpotegnitvi v dialektiko moške

želje, »platjo skrivnostnega *užitka* onstran Falosa, o katerem ni mogoče povedati ničesar« (glej Lacan v Žižek 1998: 11).

Bess tako po Žižkovo:

»spodkoplje falično ekonomijo in vstopi v območje ženskega užitka prav s tem, ... da se odpove slehernemu preostanku nedosegljive »ženske mistike«, nekega skrivnostnega Onstrana, ki se bojda izmika moško-faličnemu zajetju. Bess torej sprevrne logiko faličnega zapeljevanja, v katerem ženska privzame podobo Skrivnosti: Bessino žrtvovanje je brezpogojno, onstran njega ni ničesar, in prav ta popoln vpis vanjo, ta njena absolutna imanenca spodkoplje falično ekonomijo« (Žižek 1998: 12).

Svojo tezo zaključi z mislijo, da je *Lom valov* »subverziven prav zaradi svojega »pretirano doslednega«, skrajnega udejanjenja fantazme o ženskem žrtvovanju za moški *užitek*« (ibid.).

Na ta Žižkov argument je mogoče navezati predvsem lik zdravnika dr. Richardsona. Odsev gledalčevega pogleda na Bess je znotraj filma pogled dr. Richardsona. Trier nas kot gledalce zmanipulira predvsem z njegovim spreminjajočim se dojemanjem Bess. Ta se namreč giba od začetne vsaj približno racionalne distance do zdrsa v fantazmatski scenarij o žrtvujoči se ženski. Zdravnikov govor je tako na začetku še popolnoma racionalen in terapevtski:

Bess: »Kar se je zgodilo na tisti dan, je bila moja krivda. Molila sem k bogu, da ga pošlje domov.«

Dr. Richardson: »Uaaaaauuu!!! Kakšne moči imaš! Ali res verjameš, da imaš takšne moči? Vem, da ljudje o sebi verjamejo veliko stvari. Bess, mogoče bi morala nekaj žalovanja opraviti sama zase in ne zanj.«

Težava pa je sledeča. Če dr. Richardsonu na začetku zgodbe kot zdravniku in moškemu uspeva do Bess in njene bolezni ohranjati zdravo distanco, pozneje zdrsne v fantazmatski scenarij, ki ga zanj predstavlja Bess. Torej, scenarij ženske skrajne dobrote, ki se žrtvuje za ljubljenega moškega.

Bess: »Ali se vedno tako vpletete v paciente?«

Dr. Richardson: »Mar mi je zate, rad te imam, zelo si posebna.«

Bess: »Dajte roke dol z mene!« (in ga vrže iz stanovanja).

Po Bessini smrti na zaslišanju sodnega medicinskega sveta odgovarja z naslednjimi besedami:

Sodni svet: »Pacientko ste označili kot nestabilno in nezrelo osebnost, ki je zaradi šoka ob moževi bolezni podlegla obsesivnemu vedenju v obliki perverzne oblike seksualnosti. Bi radi pojasnili ta opažanja?«

Dr. Richardson: »To piše? ... Če bi me še enkrat prosili, da napišem sklep, bi namesto, da sem podal nevrotičen, psihotičen opis, uporabil samo besedo »dobra«.«

Sodni svet: »»Dobra«? Želite, da v zapisnik tega sodišča zapišemo vaše medicinsko stališče, ki se glasi, da je pacientka trpela za boleznijo, ki se ji reče dobrot. Da je bil to psihološki defekt, ki je vodil v njeno smrt. Naj to napišemo dr. Richardson?«

Dr. Richardson: »Ne, seveda ne.«

Sodni svet: »V redu. Verjetno bo najboljše, če se držimo vaše prvotne izjave.«

Trier nas tako ob koncu filma zavaja z zdravnikovim mnenjem, da v Bessinem primeru ni šlo za psihozo. To mu seveda uspe, še posebno zato, ker poleg Bessinega zdravnika takšno pozicijo glede Bess zavzame tudi bog.

Na spet drugačen način razmišlja Stojan Pelko, ko pravi, da je Bess »prav skozi svojo samoodpoved in smrt postala aktualni indic virtualne skupnosti, da je zaplodila nastavke nekega prihodnjega ljudstva« (Pelko 2001: 7). Z drugimi besedami, da je bila Bessina žrtev uspešna in potrebna predvsem na nivoju skupnosti.

4.2 *Idioti*

Film *Idioti* (1998) je drug film v sklopu Trierjeve trilogije *Zlato srce*. V njem Trier nadaljuje s temo ženske dobrote, poleg tega pa bolj natančno razdela koncept *skupnosti*. *Idioti* so tako po Trierjevih besedah bolj politični od filmov, ki jih je naredil pred tem (glej Trier v Knudsen 2003: 118). »So bolj kompleksen, veliko bolj čuden film. Film, ki te zabava in gane, hkrati pa mora biti tudi moteč« (ibid.). Meni, da je ta film nevaren, ker se igra s konceptom normalnosti, poleg tega pa pravi, da je dober film kakor »kamenček v čevlju« (Trier v Stevenson 2002: 52). Skratka, mora nas iritirati, to pa mu z *Idioti* tudi uspe. Največja subverzivnost *Idiotov* je namreč prav v »konstantnem vzdrževanju etičnega nelagodja«

(Škafar 1999: 31), hkrati pa je to »tudi genialnost von Trierjeve dramaturgije paradoksa« (ibid.).

Inspiracija za *Idiote* sta bila, poleg že prej omenjene pravljice *Zlato srce*, dva filma. *La Grande Bouffe* je italijanski film iz leta 1973, ki govori o družini, ki si najame prostitutke, se zapre v vilo na podeželju in se na koncu do smrti prenaje. V danskem filmu *Weekend* iz leta 1962 pa gre za študijo zakonskih parov, ki se, utrujeni od zakonske rutine, za en večer poskušajo vrniti v brezskrbne čase pred zakonom. Rezultat je mučen in čustveno boleč konec tedna v počitniški hišici.

Mnenja o tem, kaj v filmu počnejo »idioti«, so med kritiki različna. Škafar na primer meni, da je težko verjeti, da gre »idiotom« za iskanje izgubljene nedolžnosti, temveč gre prej za zabaven in tudi čisto resen »poskus družbeno političnega aktivizma – idiotskega terorizma« (Škafar 1999: 31). Pri tem početju je »nezavedno »realno« buržujске družbe« (Govedić 2002: 171) sistematično smešeno in hvaljeno. Pri njihovem početju pa je razumevanje Realnega skrajno naivno, saj se manifestira kot junakova golota, seksualna promiskuiteta, goljufanje in izogibanje plačila računa v restavraciji, izbruhi nad birokratskimi uradniki ... Govedićeva piše, da se zdi, da Trier »odkriva tri velike mite iz šestdesetih: komunalnost, seksualno svobodo in religijo nujne nenormalnosti« (ibid.: 172). Če komunalizem in seksualna svoboda delujeta za kratek čas, ideja o obratu k idiotizmu ne deluje za nobenega člana skupnosti.

Tudi Valentinčičeva meni, da nam Trier daje vedeti, da je »idealizem šestdesetih dandanes nepreklicno mimo, da je prepozno za vsako revolucijo, kajti svet je dokončno pogoltnila in pogubila kapitalistična »mašina«« (Valentinčič 2003: 24). Tako je lahko odrešenje le še stvar posameznika in njegove samorefleksije. Če je Stofferjevo gonilo »idiotizma« obup nad družbo, Karen doživlja smrt posameznika (svojega otroka). Tako je za njeno ozdravitev dovolj njena intimna katarza, Stofferja pa lahko ozdravi le družbena katarza (glej Škafar 1999: 31). Karen je zaradi čistosti svojega srca edina, ki jo je lahko izkušnja v komuni pozitivno spremenila, jo mentalno in emocionalno osvobodila. Tako na koncu prav in edinole ona »demonstrativno zapusti lastno, že zdavnaj odtujeno, zanjo opresivno patriarhalno družinsko celico« (Valentinčič 2003: 24).

Na koncu postane jasno, da so se vsi ostali člani skupnosti vedli skrajno hipokritično, saj so svoje notranje »idiotie« spuščali na plano le v zasebnem in varnem getu, v javnosti pa so jih

utišali (glej Govedić 2002: 173). »Idioti« so se tako protimeščansko držo le igrali in na ta način predstavljali negativ družbe, proti kateri so se borili (glej Valentinčič 2003: 24). Nekoga, ki bi se mu dokončno »utrvalo«, bi skupnost »idiotov« izločila. V tem smislu se skupnost »idiotov« vedno vrne nazaj, v pozicijo družbe, od katere se skuša distancirati. Z drugimi besedami: skupnost »idiotov« se »ne razlikuje od širše skupnosti, ampak se po njej zgleduje – idioti igrajo različne družbeno sprejemljive, a na rob potisnjene vloge (vloga ekshibicionista, invalida, Napoleona ...)« (Gams 1999: 23).

Navkljub mnenju, ki Trierjev namen enačijo z namenom junaka Stofferja, torej napadom na buržoazijo, Stevenson meni, da gre v *Idiotih* za Trierjevo raziskovanje koncepta *skupnosti*, ki je Dancem vsajena od rojstva in je temelj danske identitete, sam na sebi pa nima ničesar opraviti z buržoazijo (Stevenson 2002: 128).

Na Danskem *skupnost* sestavljajo člani danske socialne države, torej ljudje, ki plačujejo davke, se udeležujejo volitev in na splošno verjamejo v danski politični sistem. Je stanje zavesti, ki zajema vse, razen očitnih »outsiderjev«. »Outsiderji« so v sistemu, vendar jih ohranjajo zunaj skupnosti. Imajo dostop do koristi socialne države, v zameno za to pa se mora skupnost pojmovati kot nerasistično, tolerantno itd. Za Stofferja in ostale junake iz vile pa skupnost predstavlja zaroto. Po Stevensonovem mnenju gre »idiotom« v resnici bolj za iskanje notranje poti kot pa za zunanji upor (glej *ibid.*: 130).

4.2.1 Mazohizem

Če je bilo iskanje notranjega »idiotičnega« »blefiranja«, se za kolektivnim pobegom v primarne gone kljub temu skriva boleča zgodba o Karen. Njej pripada vloga resnične žrtve družbe in na ta način tujke v skupnosti izumetničenih »idiotov«. V Karenini podzgodbi je »*realno* povezano z njeno resnično bolečino« (Govedić 2002: 172). Gre za njeno potlačeno žalovanje za preminulim otrokom in možno starševsko zlorabo. Ker Karen ne pripada niti zunanjemu svetu niti hipokritičnemu režimu Stofferjevega teatra, se zdi, da je dvojna izobčenka. Ostali liki v filmu o njej govorijo z zanimanjem, vendar brez razumevanja ali sočutja. Še manj prijaznosti pa dobi od svoje družine (glej *ibid.*: 173).

Karen se na koncu filma na nek način žrtvuje zato, da opraviči obstoj skupnosti »idiotov«. Ko že vse kaže, da pri »idiotih« ni bilo nič iskrenega, Karen pokaže, da je uspelo vsaj njej in da je potemtakem celoten projekt imel smisel. Z njenimi besedami:

»Bomo videli, če vam lahko pokažem, da je bilo vse skupaj vredno truda.«

4.2.2 Svetništvo

Za gledalca je najbolj boleč del filma, ko Karen in Susanne prideta h Karen domov. Takrat postane jasno, kakšen pekel mora preživljati junakinja v vsakdanjem življenju. Celotna družina je do nje popolnoma hladna, celo sovražna. Vsi so prepričani, da je Karen medtem umrla in nihče ni vesel, ko jo vidi živo. Očitajo ji, da ni žalovala za svojim sinom in da ni prišla na pogreb. Karen pa je kljub takemu odnosu do njih še vedno prijazna in ljubeča.

4.2.3 Tragično

V *Idiotih* obstajajo trije krogi izolacije in obupa. Najprej širša družba, ki jo Stoffer napade kot fašistično, potem članstvo v majhni skupnosti, ki ponavlja agresijo zunanjega sveta. Kot izvemo, je svet zunaj mej Stofferjeve skupnosti opisan kot »zajebani fašizem«. Svet znotraj skupnosti pa ni nič manj diskriminatoren, saj Stoffer izvaja vse mogoče represivne hierarhije in se odloča namesto vseh. Tretji krog je nivo neskončno izkoreninjene Karen. Tako Govedičeva meni, da je mogoče, da Trierjev nihilizem dejansko »promovira zelo diskriminatorno politiko, ki jo opisuje« (Govedić 2002: 173).

Poleg tega gre v *Idiotih* »v prizorih bljuvanja in ponovnega sprejemanja napol prebavljene gmote v ustno votlino« (Bahovec 2002: 180) za eno izmed najbolj markantnih vizualizacij fluksusa meje med telesom in ne-telesom. V pretresljivem filmu *Idioti* ena izmed glavnih junakinj v jeziku oralnih pulzij preživlja nedavno smrt lastnega otroka kot dela oziroma podaljška lastnega telesa (glej ibid.).

4.3 Plesalka v temi

Film *Plesalka v temi* (2000) je zadnji film iz Trierjeve trilogije *Zlato srce*. Predstavlja vezni člen med trilogijo o *Zlato srce* in Trierjevo sledečo trilogijo *Amerika: Dežela priložnosti*. Ta film je verjetno najbolj eksplicitno kritičen do družbeno-političnih razmer, ki vladajo v svetu tukaj in zdaj, saj je v njem zaznati ostro kritiko smrtne kazni, kapitalizma, politike priseljevanj in izkoriščanja cenene delovne sile. V njem pa gre prav tako za nadaljevanje teme *Zlatega srca*, torej obravnavo teme ženske dobrote.

Poleg zgodbe o *Zlatem srcu* je bil inspiracija za film *Plesalka v temi* film *Hladnokrvno* (*In Cold Blood*, 1967), posnet po istoimenskem romanu Trumana Capoteja iz leta 1965. Roman opisuje resnične dogodke iz leta 1959, ko sta morilca brutalno umorila štiričlansko družino premožnega kmetovalca v Kansasu (glej Capote 1965).

Če so si bili kritiki glede tega, kaj se dogaja v *Lomu valov* in *Idiotih*, precej needini, je njihovo razumevanje *Plesalke v temi* bolj usklajeno in nedvoumno.

4.3.1 Mazohizem

Pri Selmi je predanost nagonu smrti opazna od začetka filma, saj kaže naklonjenost le do mjuziklov in smrti. Sinova operacija je tako njena grozna dolžnost in ne njena ljubeča izbira. Njena želja po smrti se reprezentira v tem, da se Selma na sodišču ne brani, »ker je svojo obsesivno nalogo že dosegla« (Govedić 2002: 176). Ponovno je namreč dobila denar za sinovo očesno operacijo. Tako dobimo občutek, da si Selma želi umreti že od samega začetka. Selma je utrujena od zatiranja, očesne bolezni in revščine, tako se na začetku filma pri delu skoraj poškoduje, pozneje ignorira jasen občutek, da jo pri odpiranju skrivne varčevalne skrinjice nekdo opazuje. V tem smislu »Selma noče videti v najbolj elementarnem smislu« (ibid.). Selmini namišljeni sprehodi v glasbene melodrame holivudskega tipa dokazujejo lepoto smrti. Njeno rapidno slabšanje vida in končna odločitev, da se na sodišču ne bo ustrezno branila, pa kažejo na željo, da žrtvuje kruto realnost svojega obstoja tako hitro, kot je le mogoče (glej ibid.).

4.3.2 Tragično

V Selminem primeru se njena smrt zgodi pred dvojnimi občinstvom, pred nami in pred gledalci v sobi za usmrnitev. Tako njene pesmi kot njene sanje jo »privedejo pred skrbno izbrano občinstvo, ki prisostvuje njeni eksekuciji kot klasičnemu odrskemu spektaklu« (Pelko 2001: 7). Ravno ta spektakularna smrt z obešanjem in njena odrska izvedba (po kocu Selmine usmrtitve usmrtilji celo zagrnejo zaveso) prikličeta v spomin antične tragične junakinje.

Razlika med Selmo in Bess na eni strani ter Antigono na drugi je sledeča: medtem ko Antigona protestira, Selma in Bess končata v smrti zaradi »tihega, poslušnega, internaliziranega in samouničevalnega družbenega programiranja« (Govedić 2002: 176). Z odvečnim plačilom – z lastno smrtjo Selma ponavlja in zaobjame slepoto celotnega družbenega sistema in sprejme krivdo nase. Tako ima tudi Selmin svet triadno strukturo fašizma: širša resničnost je resničnost krute tovarniške eksploatacije, drugi nivo je njeno obsesivno varčevanje za sina, tretji intimni nivo pa je njena obsesivna zasvojenost z lažnimi holivudskimi spektakli (glej *ibid.*).

Kar zadeva tragično se situacija v filmu zaplete, ko ena ob drugo trčita nameri Billa in Selme. Selma želi s težko prisluženim denarjem sinu plačati operacijo, medtem ko Billov razlog predstavlja Trierjevo ponovno smešenje malomeščanskih vrednot. Bill je denar ukradel tudi zato, ker si njegova žena želi nove kavče. Ta del potemtakem ne ustreza Heglovi zahtevi po tem, da bi bili obe dejanji, ki trčita eno ob drugo, nravni.

Tragičnost Selmine usmrtitve močno zrelativizira pesem, ki jo Selma zapoje ob svoji smrti:

»Ljubi Gene, vedno si v moji bližini in ničesar več se ne bojim,
morala bi vedeti, da z menoj si od nekdanj,
to ni tista zadnja pesem, ker ni violin,
zbor tako tih je in nihče se v plesu ne suče,
to je le predzadnja pesem in drugega nič,
mojih besed ne pozabi nikdar ...«

Selma je usmrčena, čez njeno obešeno telo pa se napiše tekst:

»Pravijo, da je to poslednja pesem, ker nas ne poznajo,
zadnja je samo, če jo kot takšno priznamo.«

Takšen konec filma je zahtevala glavna igralka Björk, ki je bila tudi avtorica filmske glasbe. Björk je, Trierjevim namenom navkljub, vztrajala, da se mora film končati s pesmijo *Novi svet* (*New World*), v kateri izvemo, da se Selma lahko veseli boljših dni (glej Lumholdt 2003: 165). Ta pesem bistveno spremeni Selmino smrt in sam konec filma. Selma namreč v filmu pove, da ima, ko je zares hudo, svoje igrice:

»Začnem sanjariti in vse postane glasba ... Že kot punčka sem goljufala. Takoj po predzadnji pesmi sem odšla iz kina. Na ta način je film trajal v nedogled.«

Poleg tega pa pove še, zakaj ji je tako všeč mjuzikl:

»Ker je vedno nekdo pri roki, da me ujame, ko padam.«

To v kontekstu vsebine filma pomeni, da je Selmina usmrtitev predzadnja pesem, pri kateri bo izstopila. Resnični konec torej ne bo prišel. Selma bo ostala v mjuziklu, v katerem je vedno nekdo, ki jo ulovi, ko pada. To lahko pomeni marsikaj, gotovo pa je, da Selma umre z znova pridobljeno vero v svet (glej Vrečko 2006). Nezanemarljivo je namreč dejstvo, da Selma tik pred smrtjo dobi v roke stara sinova očala in izve, da je bil uspešno operiran. V tem smislu je Selma bistveno drugačna od Bess, ki umre brez spoznanja o tem, da je bil »njen trud« poplačan.

4.3.3 Svetništvo

V *Plesalki v temi* je apeliranje na krščanstvo skorajda tako direktno kot v *Lomu valov*. Bolj ko gre film h koncu, več kadrov z božičnimi drevesi se pojavlja na filmu. Bolj ko Selma trpi, bolj režiser izpostavlja njeno povezavo z Jezusom oziroma z mučeništvom. Tudi konec filma, ko Selma hodi proti usmrtitveni sobi in medtem tolaži druge jetnike, kljub temu, da je sama popolnoma na tleh, evocira svetništvo.

Svetniška pa je tudi Selmina struktura občutka krivde. Krivda, ki jo občuti zato, ker je imela otroka kljub temu, da je vedela, da bo podedoval slepoto. Kazen, ki si jo zato naloži, močno

spominjata na trpljenje krščanskih mučnikov in svetnikov. Selma je svetnikom podobna tudi v svoji indiferentnosti do zemeljskih radosti, saj ima pred očmi le končni cilj. Ko oslepi zapoje:

»Vse sem že videla, teme vso črnino, drobne iskre svetlobo in dneva sinjino. Vse, kar sem hotela in kar sem želela, bil bi pohlep, če več bi si vzela.«

5. NADALJNJA VSEBINSKA ANALIZA FILMOV IN SUBVERTIRANJE POMENA

V predhodnem poglavju sem vse filme iz trilogije *Zlato srce* analizirala glede na tri ključne komponente, ki naj bi po mnenju večine kritikov pri Trierju konstruirale ženskost, to so mazohizem, svetništvo in tragično. V pričujočem poglavju bom, v navezavi na teoretski del naloge, predstavila svoj pogled na konstrukcijo ženskosti v *Zlatem srcu*. Pri interpretaciji se bom na eni strani trudila iskati momente problematičnega legitimiranja obstoječih razmerij moči, po drugi strani pa bom iskala tudi emancipatorne momente njihovega problematiziranja.

Moje razumevanje filmov trilogije *Zlato srce* izhaja iz Smithove predpostavke, da gre pri Trierju za obdelavo problematike heroine, ki pride v konflikt z družbenim redom (glej Smith 2003: 146), poleg tega pa tudi iz Pelkove trditve, da Bess s svojim žrtvovanjem zaplodi nastavke nekega prihodnjega ljudstva (glej Pelko 2001: 7). Ti dve tezi bom nadgradila in razširila ter poskusila dokazati, da se *ne glede na to, da so Trierjevi filmi na prvi pogled mizogini in patriarhalni, na drugi ravni odvije ženski upor proti opresivnim družbenim razmeram.*

5.1 *Lom valov*

V *Lomu valov* je nosilka *mizogine in patriarhalne reprezentacije ženskosti* glavna junakinja Bess. Po mojem mnenju to v filmu ni tudi edini pogled na ženskost, saj obstaja še reprezentacija *ženske upornice*. Ta pogled je v filmu prikazan skozi razvoj Dodo, žene preminulega Bessinega brata in Bessine največje zaupnice. Ključni dialog, kjer pride do Dodoine miselne prekoračitve patriarhalnih okvirov, se zgodi, ko Dodo postane jasno, da se Bess za Jana prostituira.

Bess: »Jan je moj mož in bog je rekel, da ga moram častiti.«

Dodo: »Če je to res rekel, potem se je moral v nečem zmotiti.«

Bess: »Ti nisi od tu, mar ni res?«

Dodo: »Ne, res ne in od tega, kar govorijo domačini, mi je slabo.«

Bess: »Tukaj živiš in hodiš v cerkev.«

Dodo: »To ne pomeni, da na stvari ne gledam na svoj način ... Ženska se mora sama odločiti, Bess, po njeni lastni pameti.«

Dodoina fizična prekoračitev strogih pravil patriarhalne skupnosti se zgodi na Bessinem pogrebu. Ker je ženskam znotraj skupnosti najstrožje prepovedano sodelovanje pri pogrebem slovesu, to, da se moški skupini zbrani ob Bessinem grobu pridruži Dodo, resnično pomeni pravi upor. Dodo na duhovnikove besede:

»Bess McNeil, ti si grešnica in za svoje grehe si si zaslužila pekel.«

odreagira z glasnim nasprotovanjem:

»Niti eden od vas nima pravice Bess obsoditi na pekel!«

S tem se upre lokalnim patriarhalnim avtoritetam. Nihče od prisotnih ji ne oporeka, v tišini položijo krsto v grob in patriarhalna avtoriteta je zlomljena. Trier absurdnost položaja in nemoč vaških starešin še potencira, ko pokaže, kako iz krste ob robovih pronica mivka. Krsta, ki jo polagajo v grob, je namreč napolnjena s peskom, saj je Bessino truplo že pred tem ukradel Jan, da Bess ne bi bila pokopana kot grešnica.

Bess tako, svoji fantaziji navkljub, pri Janovi ozdravitvi ni imela nič, je pa v resnici pospešila emancipacijo Dodo in družbene spremembe znotraj skupnosti. Glavna junakinja potemtakem deluje v veri, da se žrtvuje za svojega moža, v resnici pa je žrtveni kozel, na grobu katerega se zlomijo patriarhalni okovi rigidne verske skupnosti in je potemtakem, kot nakazuje Trier, žrtev, ki je bila potrebna za družbeno revolucijo.

5.2 Idioti

V *Idiotih* je v prvem planu Stofferjev poskus družbenega upora, kljub temu pa se resnični upor dogodi na drugem, Kareninem nivoju. Karenina simulacija »idiota« je namreč skrajno simptomatična. Ko začne jesti kolač in bljuvati prežvečene grižljaje, s tem iz sebe izvrže »neprebavljivost svoje družine«. Oziroma, vse, kar je bilo potlačeno, se začne vračati. Reakcija Kareninega moža na njeno vedenje je klofuta. Susanne medtem pretresena zaradi situacije hlipa in na določeni točki Karen ustavi. Skupaj odideta iz stanovanja in nihče od

družinskih članov jima tega ne skuša preprečiti. Odhod iz stanovanja simbolizira Karenin odhod iz čustveno hladne, sovražne, nerazumevajoče družine, pa tudi njeno osamosvojitve, saj je medtem razpadla tudi njena nadomestna družina »idiotov«. Karen je tako z »idiotsko« terapijo presekala dotedanja zatiralska razmerja v svoji družini in prerojena odšla v svet.

5.3 Plesalka v temi

Tudi v *Plesalki v temi* je mogoče najti elemente, ki potrjujejo mojo tezo o uporabi, ki se dogodi na nekem drugem, manj očitnem nivoju. Na podoben način kot ob Bessinem pogrebu, se tudi ob Selmini usmrtitvi zgodi upor žensk, ki sicer normalno delujejo v zanje neprijaznem in zatiralskem družbenem sistemu. V *Plesalki v temi* je simbol za družbeno prisilo in nepravilnost ameriški sistem smrtne kazni in tovarniško delo priseljencev. Prvega reprezentira paznica Brenda, ki sicer vestno opravlja svoj poklic, vendar se v trenutku Selmine usmrtitve upre sistemu. Drugega reprezentira Cathy, Selmina sodelavka iz tovarne, ki na koncu ravno tako prekrši stroga sistemska pravila.

Selma: »Samo kapuce ne, ne morem dihati! Za to mi niso povedali.« (Paznica Brenda ji sname kapuco.)

Usmrtitelj: »To je proti pravilom! Obstajajo pravila!«

Brenda: »Briga me za pravila, ženska je slepa, za božjo voljo!«

Cathy (vdre v sobo za obešanje): »Zunaj je. [Selmin sin, op.a.] Tole [očala, op.a.] mi je dal zate. Operiran je bil. Lahko bo videl svoje vnuke. Prav si imela Selma, prisluhni svojemu srcu.«

Brendino dejanje sicer nima nikakršnega vpliva na izkoreninjenje smrtne kazni, pomeni pa razpoko v sicer brezskrbno zrežiranem usmrtitvenem postopku. Z njenim dejanjem in z dejstvom, da kot uslužbenka zapora ob Selmini smrti joka, se pokaže absurdnost ameriškega sistema smrtne kazni. Tudi Cathy »uniči« usmrtitveni protokol, ko iz prostora za »gledalce« vdre v usmrtitveno sobo in z novico o uspešni sinovi operaciji Selmi ponovno vlije upanje.

6. VIZUALNA ANALIZA FILMOV

Kot sem omenila že v uvodu, me bo v diplomskem delu med drugim zanimalo tudi, v kakšnem odnosu sta med seboj vizualni in vsebinski nivo filma. Sta med seboj kompatibilna ali si vzajemno spodbijata verodostojnost reprezentacije? S tem namenom se bom v pričujočem poglavju osredotočala predvsem na kamero in montažo.

6.1 *Lom valov*

V *Lomu valov* Trier začne s hiperaktivnim in tekočim snemanjem z ročno kamero. Njegova kamera je skrajno fizična, v vsakem trenutku prisotna, frenetična, nemirna. S svojim »fizičnim realizmom«, ki ga dosega z uporabo dokumentarne kamere, s kratkimi in ves čas trepetajočimi kadri, z neposrednimi velikimi plani, celo detajli, ter s skoraj neopaznimi preskoki v času stopnjuje zavest o trajanju in prostoru. Resničnost pa Trier lovi tudi z banalnimi besedami (realen dialog, surovost, uporaba vulgarizmov in idiosinkrazij) (glej Škafar 1997: 45). 35mm format je najprej presnet na video in potem spremenjen nazaj v 35mm format. S tem postopkom se ustvari zrnata slika, ki skupaj s snemanjem iz roke in tako tresočo se fotografijo ustvari dokumentarni stil.

Dokumentarni stil je kombiniran z zgodbo, ki je skrajno sentimentalna. Trierjevo mnenje je, da pri takšni zgodbi dobiš najboljši učinek, če jo posnameš realistično. Grobi, dokumentarni stil, ki film dejansko spodbija in mu oporeka, pomeni, da zgodbo sprejemamo takšno, kakršna je. Oziroma »prepreči, da bi delovala smešno« (Žižek 1998: 14). Trier si je namreč želel, da bi bil film oboje, brutalno realističen in otroško pravljичen hkrati. Hiperrealističen stil pa je tudi v nasprotju s klasično konvencijo melodrame. V klasični melodrami bleščeči stil omogoča gledalčevo distanco do junakove zgodbe. Pri Trierju pa ni nobene varnostne cone, zato je *Lom valov* skrajno neprijeten film (glej Stevenson 2002: 97).

Lom valov naj bi bil izvorno erotična melodrama. Trierjeva želja po tem traja že od fakultete naprej, ko si je želel posneti pornografski film. Scenarij je bil kasneje vsebinsko prilagojen, tako da je postal sprejemljiv za širše občinstvo. Šlo je za odklon od Trierjeve originalne ideje, v kateri naj bi junakinja v svojih seksualnih avanturah uživala. To je naredilo film bolj sprejemljiv, saj občinstvo lahko prenaša poniževanje, ne pa tudi pornografije. Tako se je film

iz erotične melodrame spremenil v religijsko melodramo z erotičnimi prizvoki (glej Stevenson 2002: 93). Ne glede na to pa menim, da je Trier v filmu ohranil izrazito pornografsko potezo, in sicer Bessin pogled naravnost v kamero. Kadar je »v pornografiji pogled usmerjen naravnost proti kameri, je to strmenje, nepremičen, ponavadi resen pogled, brez strahu uprt v voyeuristično oko kamere« (Coward 1989: 46). S tem Trierjevim dejanjem je prelomljeno staro pravilo, da igralec ne sme gledati naravnost v kamero. Bessino razmerje s kamero je namreč »konspirativno, zavezniško« (Škafar 1997: 45). S tem gledalce naredi za sokrivce in zaupnike in jih potegne v zgodbo, če to hočejo ali ne (glej Stevenson 2002: 96).

Kot piše Pelko:

»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« (Pelko 1997: 37).

Kontekst, v katerega je zgodba postavljena, je izropana in dramatična pokrajina ter spremenljivo in zoprno vreme. Film je posnet jeseni, ko so na Škotskem vetrovi in nalivi. V film je vključenih tudi nekaj statičnih posnetkov škotske pokrajine. Filmska poglavja in epilog med seboj ločuje osem digitalno ustvarjenih panoram. Z njimi Trier še bolj poudarja, da je film kot staromodna slikanica in pravljica. Digitalnim panoramam je dodana pop glasba iz sedemdesetih.

6.2 *Idioti*

Ključni element, povezan z vizualnim delom filma, je zagotovo tehnika, v kateri je film posnet, torej Dogma 95. Dogma 95 pomeni *Zaobljuba nedolžnosti*, sestavljeno iz desetih zapovedi, ki pomenijo tehnični način, na katerega je film posnet.

Zaobljuba nedolžnosti se glasi:

»Obljubljam, da se bom podredil naslednji seriji pravil, zasnovanih in potrjenih s strani Dogme 95:

1. Snemanje mora potekati na mestu dogajanja samem. Rekvizitov in scenografije ni dovoljeno prenašati (če so posamezni rekviziti potrebni zaradi zgodbe, je treba poiskati prizorišče, kjer so že na voljo).
2. Zvok nikoli ne sme biti posnet ločeno od slike in obratno (glasbe ni dovoljeno vključevati, razen če igra na mestu snemanja.)
3. Snemanje mora potekati s kamero "iz roke". Premikanje ali negibnost sta dovoljena, če kamera ostaja v roki. (Filma se ne sme snemati tam, kjer je kamera, temveč se mora snemanje odvijati na mestu, kjer se dogaja film.)
4. Film mora biti v barvah. Umetno osvetljevanje ni sprejemljivo. (Če je premalo svetlobe, se snemanje prekine ali se na kamero pritrdi ena sama svetilka.)
5. Optična obdelava in filtri so prepovedani.
6. Film ne sme vsebovati navidezne akcije. (Umori, orožje ipd. se ne smejo pojavljati.)
7. Časovna in zemljepisna odtujitev sta prepovedani. (Film se mora dogajati tukaj in zdaj.)
8. Žanrski filmi niso sprejemljivi.
9. Filmski format mora biti 35 mm.
10. Režiser se pod film ne sme podpisati.

Obljubljam celo, da bom kot režiser brzdal svoj osebni okus! Odpovedujem se statusu umetnika. Obljubljam, da se bom odpovedal ustvarjanju "dela", saj je trenutnost, neposrednost, pomembnejša od celote. Moj najvišji cilj je iz mojih likov in okolja iztisniti resnico. Obljubljam, da bom to izvajal z vsemi razpoložljivimi sredstvi ter za ceno dobrega okusa in estetskega premisleka. S tem oznanjam svojo zaobljubo nedolžnosti« (Popek 1998: 5).

V *Idiotih* lahko ponovno opazimo, da Trier filmsko vsebino in tehniko snemanja kombinira na poseben način. »V »dogmatičnih« *Idiotih*, manifestu von Trierjeve kritične refleksije

sodobnega kapitalističnega sveta in možnosti individualnega upora proti »neoliberalni« meščanski družbi, je potujevalen¹⁶ 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« (Valentinčič 2003: 24). Trier nas iz nekritičnega zdrsa v film nenehno »zbuja« tudi s tem, ko iz kadrov vztrajno reže glave igralcev.

Po drugi strani pa sta na nek način povezani tudi končna hipokrizija na vsebinskem nivoju (jasno postane, da je bilo igranje »idiotov« »blefiranje«) in Trierjeva filmska tehnika. Zato Trierjev film ni nič bolj resničen, kot so komercialni filmi ali recimo *Santa Barbara*. Gre samo za različne estetike pogleda in za različne filmske diskurze. Pri Dogmi 95 gre za drugačen vidik snemanja filma, »za iluzijo, ki zaradi svojega videza naravnega »zažge«« (Gams 1999: 22).

Poleg same tehnike snemanja je to še bolj očitno pri drugi pomembni zahtevi Dogme 95, odpovedi avtorstva. Avtorstvo namreč pogosto predstavlja garancijo za uspeh filma. S potezo odpovedi avtorstva je »dogma bratovščina« dosegla ravno nasprotno od želenega. Avtorji filmov Dogma 95 so se na račun le teh iz relativno neznanih evropskih režiserjev¹⁷ spremenili v zvezde svetovnega merila. Na podoben način so Stoffer in njegova družčina na praktičnem nivoju zaničali vse ideje, za katere so se borili. Paradoks, do katerega je prišlo, je bil sledeč: režiserji Dogma 95 filmov so se skušali odmakniti od svoje običajne pozicije in ustvariti kolikor se da neavtorske filme, ki so se na koncu izkazali za skrajno avtorske. Sami so priznali, da se avtorstvu ne da odpovedati in da je bila vrednost odpovedi simbolične narave (glej Stevenson 2003). Ker je Dogma 95 postala formula za uspeh in je prerasla v »žanrsko

¹⁶ Valentinčičeva na tem mestu apelira na Brechtov *potujitveni učinek*. Potujitveni učinek je gledališka tehnika, ki jo je nemški dramatik in režiser Bertolt Brecht (1898-1956) izvajal zato, da bi preprečil nekritičen zdrs občinstva v iluzionistični narativni in emocionalni svet gledaliških junakov. S tem, ko je pri občinstvu ustvarjal čustveno distanco, je ohranil njihovo nenehno kritičnost. Tehnike, s katerimi je to dosegal, so bile sledeče: med potekom igre so igralci apelirali sami nase in na občinstvo, igralci se niso smeli nikoli do konca vživeti v osebo, ki so jo igrali (glej Brecht 1972: 107), niso smeli zavajati občinstva, da je tisto, kar se dogaja na odru nenaučeno (ibid.: 108), »oseba in vse drugo mora namreč publiko bolj presenečati, kakor se ujemati z njo« (ibid.: 112), uporabljati so morali »način igranja, ki ohranja opazujočega duha svobodnega in gibčnega« (ibid.: 103). »Igralec še takrat, ko igra obsedenega, ne sme sam učinkovati obsedeno; kako naj bi sicer gledalci mogli ugotoviti, kaj ima obsedenca v krempljih?« (ibid.: 107) »Dogodki se ne smejo vrstiti neopazno, temveč mora biti dana možnost, da kot gledalci posegamo vmes s svojo sodbo« (ibid.: 117). Brecht je zahteval jasno ločevanje glasbenega dela od igralskega (ibid. 120). Z vsem tem naj bi publiko spravljal v začudenje, dogodkom samim pa odvzel žig nečesa domačega, kar jih sicer varuje pred posegi (ibid.: 105). Po Brechtovo: »Pristna, globoka, ostra uporaba potujevalnih učinkov zahteva, da mora družba imeti svoje stanje za zgodovinsko in popravljivo. Pristni potujevalni učinki so bojovite narave« (ibid.: 129).

¹⁷ To malce manj velja za Trierja, saj je bil Trier zvezda že pred lansiranjem *Idiotov*.

formulo« (glej Popek 1998), se je snemanje filmov v okviru Dogme 95 zaključilo junija 2002, ko so sekretariat Dogme 95 zaprli. V času od podpisa *Zaobljube nedolžnosti*, ki sta jo Lars von Trier in Thomas Vinterberg podpisala 13. marca 1995, pa do ukinitve sekretariata, je bilo v okviru Dogme 95 posnetih enaintrideset¹⁸ filmov.

6.3 *Plesalka v temi*

Plesalka v temi je žanrsko »tragični mjuzikl« (Smith 2003: 144). Znotraj filma lahko razločimo dva načina snemanja, ki označujeta dva nivoja realnosti: Selmino realnost in njene pobege v domišljijiski svet mjuziklov. Glasbene vložke so snemali s fiksnimi kamerami in pri scenografiji in kostumografiji uporabljali svetleče se in »srečne« barve. Poleg tega je glasbene vložke snemalo tudi sto majhnih digitalnih kamer, imenovanih *sto oči Larsa von Trierja*, ki so prizor posnеле z vseh možnih kotov. Z ročno držječimi kamerami so snemali vse ostalo. Barve v »realnosti« so mrzle in melanholične. Trier je v *Plesalki v temi* »migljajočo, v roki držečo kamero in živčno, prekinjeno montažo, s katero je ... začel v *Lomu valov*« pripeljal »do novih ekstremov« (ibid.).

Podobno kot pri *Lomu valov* se je Trier tudi pri *Plesalki v temi* lotil nenavadnega kombiniranja zgodbe in žanra. Produkt je po Stevensonovem mnenju »socialno realistični mjuzikl« (Stevenson 2002: 150). Mjuzikli so običajno polni dobre volje in površinski, Trier pa je znova iznašel način, kako subvertirati žanrske konvencije, da bi pretental gledalca glede konvencij, ki jih pričakuje, in s tem dosegel močno čustvovanje (glej ibid.). Selmina zgodba je namreč sama na sebi skrajno tragična.

Trier tako »servira genialno učinkovit, melodramatično čustven apel proti tipično ameriški instituciji smrtne kazni in za povrh – da je ironija popolna – še v tipično ameriškem, najbolj ceneno glamuroznem, najbolj holivudskem med žanri: v formi mjuzikla« (Valentinčič 2003: 24). V tem smislu je Trier nedvomno dekonstruktivist, saj sovražnika pobija z njegovim lastnim orožjem (glej ibid.).

V *Plesalki v temi* pa se začne tudi trend, ki kasneje veliko bolj zaznamuje Trierjeva filma *Dogville* in *Manderlay*. Gre za navezovanje na Brechtov *potujitveni učinek*

¹⁸ Samo enaintrideset filmov ima resnični certifikat Dogme 95. Kljub temu pa se filme po »dogma tehniki« še vedno snema in na ta račun tudi zelo uspešno »prodaja«.

(*Verfremdungseffekt*). *Plesalka v temi* je brechtovska, 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« (ibid.).

7. PREVERJANJE HIPOTEZ

Na tej točki bom analizo vsebine povezala s teoretskim delom naloge. Na podlagi tega bom preverila hipoteze iz uvodnega dela. Ker gre za interpretativno nalogo, bodo zaključki v tem smislu izrazito subjektivni.

Če se najprej navežem na grško tragedijo se zdi, da je med vlogo ženske v klasični grški tragediji in vlogo ženske v *Zlatih srcih*, mogoče najti vzporednice. Tako kot klasična grška tragedija problematizira patriarhalni model ženske identitete in vzpostavlja opozicijo vrednotam, ideologiji ter načinom delovanja moških dramskih oseb oziroma patriarhalnim strukturam moči (glej Schuller 2006: 3), tudi pri Trierju pride do tega, da se glavna junakinja postavi proti sistemu. V Bessinem primeru je »sistem« rigidna verska skupnost, v Kareninem opresivna družinska celica ter v Selminem nepravilni svet kapitalizma in predvsem smrtne kazni. Do uspešnega upora glavne junakinje pride le pri Karen, pri ostalih pa nam Trier v skladu s klasično grško tragedijo pokaže, kako so ženska avtonomija in z njo povezane vrednote le utopija tranzicijskega obdobja. Delovanje glavnih junakinj je sankcionirano in njuna začasno pridobljena avtonomija je izničena. Tako na površinskem nivoju pri *Lomu valov* in *Plesalki v temi* pride do reafirmacije moči moške kulture.

Še več, Trier nas na podobnost z grško tragedijo usmeri tudi z načinom discipliniranja njegovih junakinj. Na tej točki lahko vključimo Foucaultov koncept *genealogije*. Oblast, v našem primeru oblast nad žensko, je namreč vedno treba misliti lokalno (glej Bahovec 2002: 181). Razumeti jo je mogoče na ravni investicije v telo in prav seksualnost je ena ključnih točk njegovega discipliniranja. Vse tri junakinje so namreč skozi celoten film opominjane, da jim pripada vloga reproduktivnega objekta. Bess v svojem zakonu z Janom, Karen s svojim izgubljenim otrokom in posledično izgubo lastne identitete ter Selma s svojo popolno osredotočenostjo na zdravje svojega sina. Razen Selme sta tako Bess kot Karen prek institucije poroke predmet menjave med moškimi. Bess si med sabo po mili volji izmenjujejo njena družina, Jan in bog, Karen pa njen oče, njen mož in vodja »idiotov« Stoffer. Junakinje tako zgolj preidejo od enega moškega k drugemu, s tem pa tudi iz enega patriarhalnega okvira v drugega. Institucija poroke je tako pri Trierju ravno tako kot v klasični grški tragediji prikazana kot glavni družbeni vzvod in nadzor nad žensko, še posebej nad njeno seksualnostjo.

Zanimivo je tudi Trierjevo ločevanje med aspektom erotičnega in materinskega. V tem smislu sledi klasični krščanski diadi Devica Marija – Magdalena. Ženska naj bi bila v krščanski misli zgolj *svetnica* ali *kurba*, saj sta materinstvo in seksualnost med seboj ostro razločena (glej Qualls-Corbett 1988: 152). Tako sta Selma in Karen kot materi spolno popolnoma neaktivni, Bess pa je zaradi njene pretirane spolne aktivnosti pripisan status *kurbe*.

Trier tako na najbolj očitnem nivoju dejansko utrjuje diskurz o nemočni in pasivni ženskosti. Potrebno pa se je zavedati, da vsak *diskurz*, poleg *immanentnih struktur moči*, hkrati predstavlja tudi *prizorišče boja*. Disciplinirajoči moči diskurza se je namreč vedno mogoče upreti in ga subvertirati. Vzporedno z discipliniranjem morata po definiciji obstajati tudi upor in boj zoper prevladujoči diskurz. Tako v *Idiotih* za upor poskrbi glavna junakinja sama, v drugih dveh filmih pa se upor zgodi na nivoju drugega ženskega lika. V *Lomu valov* je nosilka upora Dodo, v *Plesalki v temi* sta to Brenda in Cathy. Kot sem poskušala pokazati že v prejšnjem poglavju, Trier v *Lomu valov* in *Idiotih* na površinski ravni sicer potrjuje patriarhalnost, vendar jo na nekem drugem nivoju hkrati tudi *subvertira*. Prek *dekonstrukcije* je namreč mogoče pokazati, kako se je že tekst sam razgalil. Na eni strani pri Trierju tako obstajata *stereotipiziranje* in *reduciranje* ter iz tega sledeča *naturalizacija* in *legitimizacija* patriarhalne družbe. Na drugi strani pa se na drugem nivoju istočasno odvija *subvertiranje* prej omenjenih procesov.

Ločevanje na ravni vlog različnih ženskih likov je le eno izmed mnogih ločevanj, ki ga je treba uvesti v analizo konstrukcije ženskosti. Po mojem mnenju se je večina kritikov ujela v past s tem, ko je lastnosti glavnih junakinj povezala zgolj z dejstvom, da so ženske. Vse tri junakinje, poleg tega, da so ženske, zaznamuje na primer tudi pripadnost nižjemu družbenemu razredu. V tem smislu je osredotočanje na zatiranje ženske potrebno razširiti tudi na zatiranje delavcev, hendikepiranih, priseljencev itd. Skratka, za globlje razumevanje je nujna *dekonstrukcija enotnega ženskega subjekta* (glej Švab 2002: 201).

Kar se tiče vprašanja tragičnega, je na Trierjeve filme mogoče navezati vprašanje politične in socialne krize, ki naj bi bili predpogoj za razvoj tragedije (glej Kos v Kos in drugi 2003: 98). Trier v vseh treh filmih kaže na »majavost« sistema. V *Lomu valov* gre za rušenje vrednot konzervativne religije, v *Idiotih* za spodjedanje buržoazne hipokritične strpnosti do drugačnosti in v *Plesalki v temi* za demokratični kapitalistični svet, ki je hkrati poln

predsodkov do priseljencev in izvaja sistem smrtne kazni. Če se Trier pri reprezentaciji ženskosti opoteka in lovi ravnotežje med njeno hegemonsko in subverzivno podobo, je njegovo opozarjanje na politično in socialno krizo zahodnega sveta bistveno bolj nedvoumno.

Glede na to, da so bile družbene in politične krize zgodovinski in socialni okvir znotraj katerega se je rojevala tragedija, se na prvi pogled zdi, da se tudi znotraj Trierjevega filmskega konteksta oblikujejo klasične tragične junakinje. Ob natančnejši analizi filmske vsebine, predvsem filmskih koncev, pa je mogoče ugotoviti, da ni tako. Trier se od tragičnega verjetno najmočneje odmakne ravno s svojim apeliranjem na krščanstvo in mučenice oziroma svetnice. Po mnenju Janka Kosa je namreč za obstoj tragedije potrebna t.i. *krizna metafizika*. To je zavezujoč metafizični okvir, ki človeško eksistenco na koncu privede v brezizhodno protislovnost. Krščanska metafizika pa temu prav zaradi svoje ideje odrešenja nikakor ne zadošča (glej Kralj v Steiner 2002: 229). Trier tej zahtevi nasprotuje s tem, ko tako pri Bess kot pri Selmi namiguje na njuno posmrtno odrešitev.

Po drugi strani se Trier tragediji vsaj delno približa s tem, ko individualno zgodbo razširi na zgodbo o človeku, ki je »usodno ujet v tiranijo barbarske religije ali nečloveškega meščanskega zakona« (Barthes 2002: 96). Bess je potemtakem mogoče razumeti kot junakinjo, ki je usodno ujeta v »tiranijo barbarske religije«, Selma in Karen pa omejuje »nečloveški meščanski zakon«. S tem se Trier dvigne nad moderno ganjenost, ki se v občinstvu sproži le ob odsevu lastnih nesreč in se približa doživetju čiste nesreče. S svojimi zgodbami in z usodo svojih junakinj Trier bistveno preseže golo psihologiziranje in moraliziranje. Vse njegove junakinje namreč poleg medosebnih odnosov v zapleteno bivanjsko situacijo privede tudi konflikt z obstoječim družbenim redom. V tem smislu je v njegovih junakinjah moč najti vsaj majhen delček antigonskega. Konca filma pa kljub temu ne gre razumeti tragično, saj je v vseh treh filmih prekršeno pravilo, da onkraj tragičnega ne sme biti srečnega konca, v kakršni koli razsežnosti prostora in časa (glej Steiner 2002: 89). Odmik od tragičnega je v tem, da se Karen reši sama, Bess vnebovzame bog, Selma pa umre srečna, ker je dosegla svoj namen.

Trier v svoji konstrukciji ženskih junakinj popolnoma zadosti Eszerjevim zahtevam za svetništvo. Vse tri junakinje imajo namreč značilnosti *herojske kreposti*, ki se kaže v soočenju s popolno zverinskostjo in zavrženostjo ter *usmerjenostjo na zadnji cilj* (glej Eszer v Petkovšek 1998: 24). Bess nenazadnje postane celo *orodje v božjih rokah*.

Eszerjeva opredelitev svetništva že sama po sebi do dobršne mere ustreza definicijam mazohizma po Freudu, Horneyevi, Benjaminovi in Reiku. To postane še bolj očitno, če mazohizem apliciramo na Trierjeve junakinje, predvsem na Bess. Bess namreč ustreza opredelitvi Horneyeve, ki pravi, da mazohist vidi zunanji svet kot nezanesljiv, zato se nanj adaptira s popolno ukinitvijo lastne osebnosti in z zlitjem s partnerjem. Pri tem gre za navidezno ljubezen, saj je oklepanje namenjeno blažitvi strahu. Ravno tako predanost čezmerni bolečini deluje kot opiat proti izvorni bolečini (glej Horney 1939).

Vse tri junakinje ustrezajo tudi Freudovi zahtevi, da pravi mazohist nastavi svoje lice vedno, ko obstaja možnost, da dobi udarec (glej Freud 1987b: 383). Po mnenju Benjaminove nadomestitev psihične bolečine s fizično v resnici pomeni zaščito lastnega jaza (glej Benjamin v Drnovšek 2004: 95). Podobno razmišlja Reik, ko pravi, da se mazohist žrtvuje zato, ker hoče svoj jaz ohraniti. Najbolj direktno povezavo med svetništvom in mazohizmom Reik nakaže, ko pravi, da sta vstajenje in vnebovzetje »poslednja fantazijska cilja mazohističnega nazora« (Reik v Drnovšek 2004: 64).

V skladu z vsem povedanim lahko prvo hipotezo, ki pravi, da je ženska v *Zlatem srcu* predstavljena kot žrtvujoči se subjekt, potrdim. Ženska se namreč žrtvuje na tri načine: v *Lomu valov* se žrtvuje za moža, v *Idiotih* za skupnost in v *Plesalki v temi* za otroka.

Bolj problematična je druga hipoteza, ki pravi, da je ženska žrtvovana brez preostanka, torej absolutno. Karen se namreč odreši sama, Bess odreši bog, Selma pa izpolni svoj cilj, zato umre srečna. V tem smislu lahko drugo hipotezo zavrnem.

Tretjo hipotezo, po kateri so ključne komponente, ki pri Trierju definirajo ženskost mazohizem, tragično in svetništvo, lahko delno sprejemem in delno zavrnem. V hipotezi je namreč spregledan aktivni in uporniški aspekt, ki se pojavlja na strani ženskih junakinj.

Najpomembnejša hipoteza, torej hipoteza, ki pravi, da reprezentacija ženskosti pri Trierju ni uniformna in da znotraj filma obstajajo stranski elementi, ki spodjedajo osrednjo reprezentacijo, je po mojem mnenju pravilna. V diplomu sem namreč skušala dokazati, kako se poleg očitne ženske degradacije sočasno dogodi tudi upor ključnih junakinj.

Zadnjo, peto hipotezo, lahko ravno tako sprejemem. Hipoteza pravi, da Trier intenziteto svojih filmov dosega s pomočjo uporabe posebnih filmskih tehnik in z njihovo pomočjo gledalcem onemogoča oziroma zmanjšuje distanco do filmskega dogajanja. To režiserju uspe predvsem z nenavadno kombinacijo vsebine in načina, na katerega so filmi posneti. Tako skušamo gledalci film brati v skladu s konvencijami določenega žanra (melodrame, dokumentarnega filma in mjuzikla), kljub temu, da je filmska vsebina temu žanru diametralno nasprotna. Posledica tega je, da režiser z nami čustveno manipulira in da iz kinodvorane stopimo popolnoma »uničeni«.

S preverjenimi hipotezami se moje diplomsko delo približuje svojemu zaključku. Ključna teza, okrog katere se je strukturirala celotna naloga – da *ženskost v Trierjevi trilogiji Zlato srce ni konstruirana uniformno* – je po mojem mnenju s tem dokazana. Menim namreč, da mi je v diplomskem delu uspelo pokazati, kako je *ženskost hkrati reprezentirana na hegemonski in subverziven način*. Glede na to, da je večina kritikov pri Trierju izpostavljala le hegemonске elemente, sem sama skušala iskati njihove bolj emancipatorne variacije.

Dejansko pa je v kontekstu filmov *vprašljivo, kakšen je realni subverzivni pomen* te ženske upornice. Je sam na sebi dovolj močan, da se lahko zoperstavi *hegemonski patriarhalni reprezentaciji nemočne ženskosti*? Ali ne gre morda za to, da so Trierjeve upornice zgolj *izjema, ki potrjuje pravilo*, torej način preko katerega se reproducira samoumevnost, da je mesto ženske določeno s poroko in umeščeno v okvir družinskega življenja, pri čemer kakršen koli upor patriarhalni avtoriteti pomeni junakinjino psihično in fizično uničenje? Da torej pri branju *Zlatega srca* tudi na bolj subtilni ravni ostajamo na nivoju reprezentacije ženskosti, ki je enak reprezentaciji ženskosti v grški tragediji v smislu, da ženska avtonomija predstavlja le *utopijo tranzicijskega obdobja, ki bo vedno sankcionirana*, s tem pa bo hkrati izvedena tudi *legitimacija moškega dominiranja*.

Tako nas je pot ponovno pripeljala k teoriji Barthesa in Derridaja. Vsak tekst, tudi filmski, je namreč razkosan na pomene, ki se med seboj spodnašajo in na ta način onemogočajo sintezo v enoten smisel. Če *hegemonsko patriarhalno reprezentacijo ženskosti na eni strani »maje« subverzivna reprezentacija ženske upornice, na drugi strani tudi hegemonski diskurz ruši to drugo, bolj emancipatorno reprezentacijo ženskosti*. Bralec oziroma gledalec pa je na koncu tisti, pri katerem se ta mnogoterost pomenov združi in poveže v bolj ali manj smiselno celoto.

8. NAMESTO ZAKLJUČKA

Ravno ko sem se odločala, kako naj sama interpretiram Trierjeve filme, sem si ogledala gledališko predstavo *Večna medikacija*¹⁹. Zgodba glavne junakinje Rose me je močno spomnila na zgodbe Trierjevih junakinj, zato sem se zamislila nad dejstvom, da je *Večna medikacija* predstava, ki jo je napisala feministična avtorica, izvajal pa feministično orientiran festival (festival *Mesto žensk*²⁰). Če bi sledila feminističnim kritikam Trierjevih del, bi se lahko vprašala: kako je glede na vsebino predstave to mogoče? Menim, da se je treba za odgovor vrniti k Žižkovemu komentarju na film *Lom valov*.

Po Žižkovih besedah je *Lom valov* subverziven ravno zaradi pretiranega udejanjanja fantazmatskega scenarija (glej Žižek 1998), zaradi režiserjeve prevelike doslednosti pri sledenju ženskemu samouničenju. Na enak način je lahko zato subverzivna tudi *Plesalka v temi*. *Idioti* kažejo emancipatoren pomen že na najbolj očitnem nivoju. Trierjeve junakinje tako subvertirajo moško fantazmo o žrtvujoči se ženski ravno s tem, da jo brezobzirno udejanijo.

Naše branje umetniških stvaritev in medijskih vsebin je torej vse prej kot enostavno. Zgodbe, polne brutalnosti nad ženskami lahko ravno zaradi te svoje brutalnosti izzovejo razmislek o poziciji ženske v družbi. Ne pomenijo nujno samo legitimacije nasilja nad ženskami, ampak zaradi svojega pretiranega nasilja dobijo subverziven pomen.

Kot so poudarjali mnogi teoretiki (npr. Hall, Barthes, Foucault, Derrida), naše »branje umetniškega teksta« določa več kot zgolj njegov najbolj očitni pomen. Barthes je pokazal, kako je tekst prostor s številnimi dimenzijami, pri čemer se le te med seboj povezujejo in si

¹⁹ Predstava govori o Rosi, dekletu, ki nikoli ne joče in jo JesusChristMachine, bolj ali manj, posili. Posledica tega dejanja je, da Rosi v drobovju začne rasti Jezus Junior. Iz tega razloga Rosa ne sme več jesti, da ne bi izločala in tako ovirala njegov nemoten razvoj. Rosi, na robu preživetja, uspe prezgodnje rojstvo, otrok, ki ga rodi, pa je posebitev hudobije. Rosa otroka zavrže in zaprta v psihiatrični bolnišnici konča obsojena na večno medikacijo. Predstava *Večna medikacija* je priredba belgijskega originala *Endless Medication* (2003) avtorice Marijs Boulogne (glej *Mesto žensk* 2007a).

²⁰ »Društvo Mesto žensk odpira prostor, v katerem lahko umetnice, teoretičarke in aktivistke z vseh koncev sveta predstavljajo svoje stvaritve in dosežke širši javnosti. Od leta 1995 predstavlja umetniško in kulturno produkcijo žensk, ki ustvarjajo na področju odrskih umetnosti, glasbe, vizualnih umetnosti, filmske in video produkcije, literature in teoretičnih znanj. Na ta način želi spodbuditi javno diskusijo in ozaveščenost o neproporcionalni udeležbi in zastopanosti žensk v umetnosti in kulturi ter nenazadnje v družbi kot celoti. Hkrati predstavlja intelektualno platformo, ki izpostavlja pomembne in kritične vidike sodobnosti« (*Mesto žensk* 2007b).

nasprotujejo, noben od njih pa ni izvoren (glej Barthes 1995: 22). Derrida je nadalje pokazal, da dejanski pomen teksta ne obstaja in da obstajajo le smisli, ki se med seboj spodnašajo in tako onemogočajo sintezo v enoten smisel (glej Virk 1999: 178). Zato je nemogoče oceniti kakšna naj bi bila *veljavna* interpretacija.

Zaradi vsega zgoraj povedanega so *veljavni* in enako *relevantni* vsi pogledi na vprašanje *reprezentacije ženskosti* pri Trierju, ki so bili predstavljeni v diplomskem delu, pa tudi vsi ostali, za katere je v delu zmanjkalo prostora. Po drugi strani pa so vsa branja filmov, vključno z mojim, tudi enako *pristranska*. Kot interpretacije ostalih kritikov in teoretikov je tudi moja interpretacija le *vaja v slogu*. Če mi je v diplomskem delu na konkretnem filmskem primeru uspelo pokazati, kako že tekst sam na sebi spodbija lastno konsistentnost in kako v njem obstajajo obrobni elementi, ki spodbijajo prevladujoči diskurz, je delo doseglo svoj cilj.

Svoj cilj pa je zelo verjetno dosegel tudi Trier, saj mu je s provokativnimi filmi uspelo spodobuditi nešteto kritikov in gledalcev k razmišljanju o poziciji ženske v današnjem svetu. Ne glede na to pa v *Zlatem srcu* še zdaleč ne gre zgolj za problematiziranje pozicije ženske, marveč za problematiziranje statusa več skupin, kot so recimo priseljenci, delavci, duševno zaostali itd. Zato so Trierjevi filmi resnično kakor »kamenček v čevlju« (Trier v Stevenson 2002: 52), saj nam nenehno predočajo neprijetno podobo naše demokracije, socialne države, politike priseljevanj itd. Skratka, če nam Trier v *Idiotih* hamletovsko pokaže, da je *nekaj gnilega v deželi Danski*, nam v svojih ostalih filmih pove enako vsaj še za Evropo in Ameriko.

9. VIRI IN LITERATURA

Aristotel (1982): *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Bahovec, Eva D. (2002): With your brain and my looks: telo v kulturnih študijah. V Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc, Mitja Velikonja (ur.): *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, 175–194. Ljubljana: Študentska založba.

Barthes, Roland (1995): Smrt avtorja. V Aleš Pogačnik (ur.): *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana: Krtina.

Barthes, Roland (2002): Moč antične tragedije. *Tretji dan* 31(4/5), 95–97.

Brecht, Bertolt (1948/1972): Mali gledališki katekizem. V Andrej Inkret (ur.): *Med Artaudom in Brechtom*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.

Brunette, Peter (2000): Post-structuralism and deconstruction. V John Hill (ur.): *Film Studies – Critical Approaches*, 89–93. Oxford: University Press.

Cannes Film Festival (2007). Dostopno na <http://www.festival-cannes.fr> (1. marec 2007).

Capote, Truman (1965): *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*. New York: Random House.

Collins, Jeff (2000): *Introducing Derrida*. Cambridge: Icon Books.

Coward, Rosalind (1989): *Ženska želja*. Ljubljana: Knjižnica revolucionarne teorije.

Drnovšek, Jaša (2004): *Mazohizem: primerjalni vidiki v psihoanalizi in literaturi*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Faber, Alyda (2003): *Redeeming Sexual Violence? A Feminist Reading of Breaking the Waves*. Dostopno na

<http://www.ingentaconnect.com/content/oup/litthe/2003/00000017/00000001/art00059> (12. april 2006).

Freud, Sigmund (1900/2000): *Interpretacija sanj*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Freud, Sigmund (1920/1987a): Onstran načela ugodja. V Zoja Skušek-Močnik (ur.): *Metapsihološki spisi*, 239–300. Ljubljana: ŠKUC Filozofska fakulteta.

Freud, Sigmund (1924/1987b): Ekonomski problem mazohizma. V Zoja Skušek-Močnik (ur.): *Metapsihološki spisi*, 373–388. Ljubljana: ŠKUC Filozofska fakulteta.

Gams, Miša (1999): Idioti: To niso idioti. *Ekran* 36(½), 22–23.

Govedić, Nataša (2002): What a Wonderful Fascism: Claiming the Real in Lars von Trier and *Dogma 95*. *Filozofski vestnik* 23(2), 167–178.

Hall, Stuart, ur. (1997/2003): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

Hill, John, ur. (2000): *Film Studies – Critical Approaches*. Oxford: University Press.

Horney, Karen (1939): *New Ways in Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton & Company Inc.

Horrocks, Chris (2004): *Introducing Foucault*. Royston: Icon Books.

Hristić, Jovan (2001): *O tragediji: deset esejev*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Kapla, Marit (2003): Lars von Trier in *Dogville*. V Jan Lumholdt (ur.): *Lars von Trier: Interviews*, 205–212. Jackson: University Press of Mississippi.

Koplev, Kjeld (2003): 9 A.M., Thursday, September 7, 2000: Lars von Trier. V Jan Lumholdt (ur.): *Lars von Trier: Interviews*, 170–205. Jackson: University Press of Mississippi.

Knudsen, Peter O. (2003): The Man Who Would Give Up Control. V Jan Lumholdt (ur.): *Lars von Trier: Interviews*, 117–124. Jackson: University Press of Mississippi.

Lewis, Jeff (2002): *Cultural Studies: The Basics*. London: Sage Publications.

Lumholdt, Jan ur. (2003): *Lars von Trier: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

Mesto žensk (2007a): *Večna medikacija*. Dostopno na <http://www.cityofwomen.org/2006/sl/produkcija> (20. april 2007).

Mesto žensk (2007b): *Društvo mesto žensk*. Dostopno na <http://www.cityofwomen.org/2006/sl/drustvo-mesto-zensk> (20. april 2007).

Pelko, Stojan (1997): Lom kapitalizma in valovi shizofrenije. *Ekran* 34(½), 36–38.

Pelko, Stojan (2001): Plesalka v temi. *Ekran* 38(½), 7.

Pelko, Stojan (2004): Dogville. *Ekran* 41(½), 6–7.

Petkovšek, Robert (1998): V Zarji svetništva: pogovor s p. Ambrosijem Eszerjem, O.P., članom Papeške teološke akademije v Rimu in glavnim relatorjem Kongregacije za zadeve Svetnikov v Vatikanski kuriji. *Tretji dan* 27(10), 23–27.

Pohar, Nejc (1997): Breaking the Waves, Healing the World: o vinu in pivu, bogu in živali, o človeku in filmu. *Ekran* 34(1/2), 48–49.

Popek, Simon (1998): Festival: Cannes. *Ekran* 35(5/6), 4–17.

Kos, Janko; Lado Kralj; Gorazd Kocijančič; Vid Snoj (2003): *Smrt tragedije: pogovor o knjigi Georga Steinerja*. *Primerjalna književnost* 26(1), 95–114.

Qualls-Corbett, Nancy (1988): *The Sacred Prostitute: Eternal Aspect of the Feminine*. Toronto: University of Toronto Press.

Roman, Shari (2003): Lars von Trier: The Man Who Would Be Dogme. V Jan Lumholdt (ur.): *Lars von Trier: Interviews*, 133–143. Jackson: University Press of Mississippi.

Sade, Markiz de (1797/1987): *Juliette Justine*. Ljubljana: DZS.

Schuller, Aleksandra (2006): *Ženske dramske osebe in ženska bivanjska perspektiva v drami*. Doktorska disertacija. Filozofska fakulteta.

Smith, Gavin (2003): Dance in the Dark. V Jan Lumholdt (ur.): *Lars von Trier: Interviews*, 144–152. Jackson: University Press of Mississippi.

Stanković, Peter (2002): Kulturne študije: pregled zgodovine, teorij in metod. V Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc, Mitja Velikonja: *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, 11–70. Ljubljana: Študentska založba.

Stanković, Peter (2005): *Rdeči trakovi: Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Steiner, George (2002): *Smrt tragedije*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Stevenson, Jack (2002): *Lars von Trier*. London: British Film Institute.

Stevenson, Jack (2003): *Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood*. Santa Monica: Santa Monica Press.

Škafar, Vlado (1997): Druga stran besede. *Ekran* 34(1/2), 42–47.

Škafar, Vlado (1999): O dogmi II: O Idiotih. *Ekran* 36(3/4), 29–31.

Švab, Alenka (1997): »Enake ali različne«?: Nekateri vidiki razmerja »enakosti – razlike« v feminizmu drugega vala. *Teorija in praksa* 34(4), 644–653.

Švab, Alenka (2002): »Divided We Stand« - teme in dileme študij spolov. V Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc, Mitja Velikonja (ur.): *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, 195–210. Ljubljana: Študentska založba.

Thody, Philip (2006): *Introducing Barthes*. Cambridge: Icon Books.

Valentinčič, Mateja (2003): Dogville: Parabola o svetu, ki bi lahko bil, če bi vanj hoteli verjeti. *Ekran* 40(9/10), 24–25.

Verbinc, France (1987): *Slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Virk, Tomo (1999): *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta - Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Vrečko, Tisa (2006): Plesalka v temi kot sodobna tragedija? V Žiga Knap (ur.): *Aktualni problemi filozofije, sociologije, politologije, ekonomije in psihologije*, 129–132. Perm: Permska državna univerza.

Weitz, Morris (1999): Vloga teorije v estetiki. *Analiza* 3(2), 85–105.

Woodward, Kathryn ur. (1997): *Identity and Difference*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

Wikipedia (2007a): *Automavision*. Dostopno na <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Automavision&action=edit> (1. marec 2007).

Wikipedia (2007b): *List of Auteurs*. Dostopno na http://en.wikipedia.org/wiki/list_of_auteurs (1. maj 2006).

Zoonen, Liesbet van (1994): *Feminist Media Studies*. London: Sage Publications.

Žižek, Slavoj (1998): Smrt in deklica ali ženskost med dobroto in dejanjem. *Problemi* 36(3/4), 5–25.