

Vesna Dinić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

791.222 ; 791.633-051:929
Tupup JI.
ID BROJ: 206971148

EVROPA KAO SAN GLEDAOCA: HIPNOTIČKA REŽIJA LARSA FON TRIRA

Apstrakt

Stvaralački rad danskog reditelja Larsa fon Trira (Lars von Trier) obeležen je stalnim traganjem reditelja za specifičnim stilom, koji će gledaoce otrgnuti od ustaljenih očekivanja koja imaju od filma i ponuditi im drugačiji emocionalni doživljaj. Film *Evropa/Europa* (1991) predstavlja najbolju sliku ove namere reditelja da u okviru svog filmskog opusa izrazi i dublja razmišljanja o filmskoj umetnosti.

Ključne reči

Lars fon Trir, Evropa, onirizam, film noir, hipnoza

Za ime danskog reditelja Larsa fon Trira vezujemo pojam *Dogme* u pristupu stvaranju filma, čija je načela reditelj, zajedno sa svojim sunarodnikom Tomasom Vinterbergom (Thomas Vinterberg), formulisao u vidu *Dogma 95 manifesta*. Primena niza pravila koje je *Dogma* podrazumevala u stvaranju filma, imala je za cilj da neutrališe tragove konstrukcije u režijskom postupku i tako približi film istini i stvarnom životu. Iako je stil *Dogme* Fon Trir počeo da zastupa tek sredinom devedesetih godina, praveći radikaln iskorak iz stila koji je odlikovao njegove prve filmove iz trilogije *Evropa*², misli koje su pratile rađanje ove ideje mogu nam približiti Lars fon Trirova razmišljanja o filmu uopšte.

Smisao *Dogme* bio je u postavljanju izvesnih ograničenja, ma kakva ona bila, jer je „cilj ostvariti kreativnost pod sopstvenim uslovima“ (Kelly 2000: 80).

1 vesnadin@eunet.rs

2 Trilogiju *Evropa* čine filmovi *Element zločina/The Element of Crime* (1984), *Epidemija/Epidemic* (1987) i *Evropa/Europa* (1991).

Onog trenutka kada *Dogma* filmovi postanu sistem i protiv njih se treba boriti. „Pokušavam da svoju fascinaciju filmom podstičem razvijanjem i unapređivanjem svoje tehnike sa svakim novim filmom“ (Lumholdt 2003: 79), reči su kojima Lars fon Trir potvrđuje da je za njega film oduvek bio igra i povod eksperimenta. Činjenica da već u okviru pomenute trilogije njegov stil varira od filma do filma – vizuelni stil *Epidemije*, drugog dela trilogije, bio je bliži onome što će kasnije Lars fon Trir nazvati *Dogmom*, nego stilu filma koji mu je prethodio, kao i hronološki prvog sledećeg, sa kojima je činio celinu – dokazuje da ni *Dogma* ne predstavlja konačno opredeljenje reditelja prema određenom stilu, već je potvrđuje kao sinonim Trirove potrebe za njegovim stalnim preispitivanjem.

Prelazak na *Dogmu* i odricanje od dominacije tehničke strane medijuma, koji je usledio nakon prva tri filma, bio je uzrok potrage reditelja za adekvatnom formom koju su sadržaji narednih filmova od njega zahtevali. Tema traume, socijalno-kulturne poput rata ili epidemije u prvoj trilogiji, a kasnije više individualno uslovljene, iskazana je ne samo u narativu, već i pomoću vešte manipulacije filmskom formom. Često optuživan da stilu daje prednost nad sadržajem, Trir je nastavljao da dokazuje da ne pravi razliku među njima. Iako je šeststotina strana scenarija filma *Evropa* sa preciznom tehnološkom eksplikacijom moglo da govori suprotno, reditelj se branio da je u ovom filmu „priča najvažnija stvar, iako istovremeno postoje ostali nivoi“ (Lumholdt 2003: 65). Tehnički aspekt filma za njega je sredstvo koje autorima i gledaocima treba da omogući stalno otkrivanje šta film sve može da bude.

Evropa je na Kanskom filmskom festivalu 1991. godine osvojila nagradu za umetnički doprinos, tehničko dostignuće i nagradu žirija, koju je podelila sa filmom *Hors la vie*. Izostanak Zlatne palme, za koju je film takođe bio nominovan, među dobijenim priznanjima, uvredio je Fon Trira. Kao i sedam godina ranije, sa filmom *Element Zločina* priznanje tehničkom kvalitetu filma za njega je predstavljalo veliko razočaranje. Ni sa filmom *Evropa* reditelj nije dobio očekivanu potvrdu uspešno ostvarenog sinkretizma forme i sadržaja, koji je za njega bio suština stvaranja.

Analiza rediteljskog postupka primenjenog u ovom filmu, koja će biti data u nastavku rada, treba da posluži kao primer Fon Trirovog promišljanja mogućnosti filmske umetnosti.

Tematski okvir filma *Evropa*

U svojoj trilogiji Fon Trir se bavi temom Evrope i njene nezaustavljive dekadencije koju su anticipirali događaji početkom dvadesetog veka. Radnja prvog od njih, *Element zločina*, smeštena je u Evropu, bez jasnije prostorne odrednice u okviru nje. U ostala dva filma, Fon Trir za simbol Evrope bira Nemačku. U filmu *Evropa*, poslednjem delu trilogije, Nemačka postaje sinonim centralne Evrope, ali i njenog ujedinjenja koje se postepeno dešavalo simultano sa pokušajima ujedinjenja Istočne i Zapadne Nemačke.

Glavni lik *Evrope* je Leopold Kesler (Jean-Marc Barr), Amerikanac nemačkog porekla, koji ubrzo posle Drugog svetskog rata dolazi u Nemačku. Stric (Ernst-Hugo Järegård) mu pronalazi posao u železničkoj kompaniji, za koju radi kao kondukter – na poziciji za koju bi se Leo pripremao kao njegov asistent. Nemačka kroz koju putuje, za Lea je nerazumljiv i skoro egzotičan svet. Na svom prvom putovanju upoznaje Katarinu (Barbara Sukowa), ćerku Maksa Hartmana (Jürgen Reenberg), vlasnika železničke kompanije za koju radi. Iako u početku Katarina deluje kao najiskreniji član porodice Hartman, nakon što se Leo susretne sa još uvek aktivnim pristalicama Nacističke partije, poznatim pod nazivom „Vukodlaci“, on će otkriti da je Katarina jedna od njih.

U *Evropi* je reditelj iskoristio ideju oniričkog noir stila *Elementa zločina* i kombinaciju boje i crno-belog čiji je nagoveštaj dala *Epidemija*, kako bi dao obespokojavajuću sliku posleratne Nemačke, implicirajući šta će Evropa postati 50 godina kasnije.

Hipnotičko dejstvo filma: mehanizam identifikacije

Dok u *Elementu zločina* ulogu naratora reditelj poverava glavnom junaku, koji pod dejstvom hipnoze doživljava priču filma-sna, u *Evropi* narator preuzima ulogu hipnotizera, koji usmerava razmišljanja i postupke glavnog junaka, ali i pažnju gledalaca. Na samom početku filma, njegov glas koji prate slika šina i korišćenje tihe, ali intenzivne muzike, ostvaruje hipnotičko dejstvo na gledaoca. Slušajući njegove „naredbe“ dok odbrojava do 10, gledalac se opušta i postaje sve otvoreniji za primanje utisaka koje film nosi. Na 10, gledalac je u Evropi.

Poput hipnotizera, Fon Trir sugestivno usmerava gledaočevo učestvovanje u filmu, na koje je, poput osobe nad kojom se hipnoza vrši, gledalac dobrovoljno pristao. Relaksiranost i koncentracija koju u njemu izaziva početak filma, čine ga podložnim za primanje svih daljih uticaja. Efektom hipnoze, Fon Trir postiže i „polimorfnu projekciju-identifikaciju“ o kojoj govori Edgar Moren (Edgar Morin), a koja podrazumeva proces uranjanja gledaoca u radnju filma (Omon 2006: 220). Po Morenu, utisak života i stvarnosti svojstven filmskim slikama ne može se posmatrati odvojeno od prvobitnog oduševljenja učestvovanjem, koje on povezuje sa odsustvom motoričke aktivnosti gledaoca, koja ga dovodi u položaj infantilnosti.

Nakon uvodnih kadrova šina, Fon Trir dalje vešto postiže i identifikaciju gledaoca sa glavnim junakom filma. U kadar prvog prizora Evrope sa kojim je suočen, s leđa ulazi Leo, glavni junak filma, stvarajući utisak da je izašao iz publike. Sa subjektivnog kadra prelazi se konačno na objektivni, jer ga zatim vidimo i anfas. On tako postaje personifikacija gledaoca. U sceni u kojoj Leu uzimaju mere za uniformu, glavni junak se u početku ne nalazi fizički u prostoru. Jedna od krojačica će u kadar uneti veliko ogledalo, postavljajući ga ispred kamere. U njegovom odrazu pojaviće se junak, a nedostatak njegovog fizičkog prisustva ukazuje na polje-izvan-kadra³. Ogledalo ispred objektiva kamere direktno ukazuje na prostor u kom se nalazi gledalac, što asocira na „fazu ogledala“⁴ u razvoju deteta, o kojoj govori Žan Lakan (Jacques Lacan), a u kojoj je iskustvo ogledala jednako iskustvu identifikacije (Omon 2006: 224). Iako faza ogledala u psihoanalizi podrazumeva primarnu identifikaciju, primarna filmska identifikacija je izraz koji Kristijan Mez (Christian Metz) koristi za identifikaciju gledaoca sa sopstvenim pogledom, tj. pogledom kamere (Omon 2006: 237). Fon Trir u *Evropi* istovremeno sa primarnom postiže i sekundarnu filmsku identifikaciju, odnosno identifikaciju gledaoca sa likom, jer na početku filma pogled kamere poistovećuje sa pogledom glavnog junaka.

3 Ovaj izraz Paskal koristi za prostor koji nije trenutno u kadru, ali na koji se odnose reakcije likova, ili detalji (u knjizi *Slepo polje: ogledi o filmu* on navodi primer Hičkokovog korišćenja krupnog kadra kvake na vratima, koji ukazuje na opasnost koja iz tog „polja“ preti). U slučaju *Evrope*, ovaj izraz podrazumeva svet izvan filmskog prostora, koji mehanizmom identifikacije postaje njegov deo. (Bonitzer, Pascal, *Slepo polje: ogledi o filmu*, Filmski centar Srbije, Beograd 1997).

4 Po Lakanu, trenutak kada dete opazi sopstvenu sliku u ogledalu, jeste od osnovnog značaja za obrazovanje vlastitog ega. Žak Lakan smatra da se ta prva skica ega konstituiše na osnovu *identifikacije sa slikom*. Ego se tako od samog početka ocrtava kao imaginarna formacija. Žan-Luj Bodri na osnovu ovoga uočava analogiju između položaja deteta prema ogledalu i položaja u kojem se nalazi filmski gledalac, poredeći ogledalo sa ekranom.

Fon Trirova slika Evrope

Kao što će Leu hipnotički glas naratora najaviti ulazak u svet Evrope, tako će i tokom celog filma anticipirati radnju, govoreći glasom nekog ko je imao priliku da upozna budućnost i ko poseduje znanje svega što se dogodilo i što će se dogoditi. Gledalac, identifikacijom sa glavnim junakom stvorenom na početku, sada proživljava njegove utiske posleratne Evrope u koju je došao.

Leov prvi susret sa Evropom su metalne ograde, glomazni vagoni na železničkim peronima čijih putnika nema nigde u blizini. Jaka kiša čini ove prizore još sumornijim. Prvi ljudi na koje Leo nailazi su američki vojnici, zatvoreni rešetkama u neku vrstu hangara, kojima je povereno da kontrolišu nemačku železničku infrastrukturu. Stil kojim nas Fon Trir uvodi u film asocira na stil film noara, koji uspeva da vizuelnim rešenjima objasni socijalno-društvene probleme.

Kao i u noaru, opis grada kod njega igra posebno važnu ulogu. U pozadini većine scena su prizori opustošene zemlje i njene ruinirane građevine. Vizuelna metafora uhvaćenosti u zamku, postignuta je mračnim, klaustrofobičnim prostorima kojima se likovi kreću, krupnim planovima, senkama i mrakom koji prevladavaju u kadru. Likovi su vrlo često kadrirani tako da se iznad njih vide gusto ukrštene metalne rešetke koje sugerišu bezizlazan položaj u kom se nalaze. Rešetke se nalaze i na većini prozora. One ponekad odvajaju likove od strašne stvarnosti, kao kada porodica Hartman kroz prozor svog doma posmatra rušenja industrijskih postrojenja, koja Amerika sprovodi po celoj zemlji. Rešetke ih odvajaju od toga i usmeravaju jedne na druge, na porodični dom kao jedino dobro koje im je preostalo. Ali rešetke odvajaju i nemački narod od daljeg napretka. Ljudi u redovima čekaju iza metalnih ograda da bi ušli u voz koji će ih odvesti u bolju budućnost. Leo na početku filma, na ulazu u Evropu, stoji iza metalne ograde, ali izvan zla koje se s druge strane nalazi. Kako se film približava kraju, on je sve češće kadriran tako da rešetke naglašavaju njegovu zatočenost, izolaciju i usamljenost u kojoj se nalazi zbog svojih ideala. U sceni u kojoj od vođe Vukodlaka dobija instrukcije o postavljanju bombe, on i Katarina stoje na prozorima dva različita voza koja se kreću paralelno jedan uz drugi. Njihove ruke, koje su u jednom trenutku spojene, razdvaja skretanje njenog voza. Katarina odlazi drugim putem, a kadar prozora iza čijih rešetki stoji sam Leo nagoveštava kraj koji će mu doneti smrt. Nakon što voz eksplodira na mostu i počne da tone, on će ostati zatvoren bez mogućnosti za bekstvo. Kroz iste rešetke kroz koje sada prodire voda bezuspešno će pokušavati da dođe do vazduha.

Voz u noaru postaje sredstvo za beg, ali istovremeno i zamka, koja „svojom klaustrofobičnošću sugerise beznadežnost realnog ili psihološkog oslobađanja noar junaka“ (Nedeljković 2006: 69). U *Evropi*, putovanje se može pripisati pre svega glavnom junaku filma, koji u Evropu dolazi iz Amerike kako bi pomogao nemačkom narodu u vreme mu je pomoć najpotrebnija, ali takođe može biti shvaćeno i kao simbolično bekstvo Nemačke od prošlosti koje se stidi i njeno traganje za novim identitetom. Leo se zapošljava u železničkoj kompaniji simboličnog naziva – „Evropa“, koja predstavlja simbol početka rekonstrukcije i industrijskog napretka. Zapošljavanjem stranca kompanija čini simboličan gest, jer transport putnika kojim se bavi, ne treba da poznaje granice. Voz je sredstvo tog pokušaja otvaranja Nemačke ka Evropi, a glavni junak kao njegov putnik, deli sudbinu zemlje i sudbinu njenog poljuljanog identiteta. Mikrokosmos i makrokosmos se tako poklapaju, a put dobija ulogu i označitelja i označenog.

Prvi susret sa smrću Leo doživljava upravo kroz prozor voza kada ugleda dvoje pripadnika „Vukodlaka“, pristalica nacizma, nad kojima je izvršena kazna vešanja. Izvan voza, vidljivi su ostaci rata, potvrda njegove surovosti i produkti prošlosti. Kao u noaru, zavesa je i ovde deo dekora koji preuzima simboličnu ulogu. Ona razdvaja dva sveta – unutar i izvan voza. Haos koji se nalazi napolju, u vozu se prevazilazi disciplinom i efikasnošću. Spuštena zavesa je pravilo u vozu, kako ništa ne bi ometalo efikasno obavljanje posla. Ova ideja iskazana je kroz lik Leovog strica, koji kao smisao prihvata dobro i odgovorno obavljanje dužnosti, čemu pokušava da nauči i svog nećaka. Za razliku od Lea, koji ne odoleva iskušenju da ne podigne zavesu i tako shvati pravu realnost, on se ponaša kao da je nije svestan, ili bar da ne želi o njoj da razmišlja. Proces sekularizacije i racionalizacije omogućava ljudima da stave pod kontrolu okolinu i sebe, a železnica predstavlja taj veliki sistem u okviru koga je pojedinac važan samo ukoliko doprinosi njegovom održavanju.

Ambijent u koji je radnja smeštena odraz je likova koji u njemu žive. Granica između krivice i nevinosti u mnogim noar filmovima je nejasna, a radnja sugerise da je i nevin čovek zbog nečeg kriv (Nedeljković 2006: 46). Pukovnik Haris govori Leu o činjenici da je 80% Nemaca koji žive u oblasti Frankfurta saradivalo, ili bar bilo na strani Nacista. Katarina opravdava „nevine“ žrtve terorističkih aktivnosti Vukodlaka činjenicom da ne postoji nevin Nemačkin koji je prošao kroz rat, jer opstanak nije bio moguć bez kompromitovanja moralnog integriteta.

Krivica Leopolda Keslera iz ugla Nemaca jeste ta što je Amerikanac, a pored toga i neopredeljen između strana koje se bore za novu vlast nad Nemačkom. Njegova neopredeljenost može se poistovetiti sa dvoličnošću Amerikanaca koji ruše fabrike koje su tokom rata snabdevale koncentracione logore smrtonosnim gasom, tek nakon što su konfiskovali patente za njegovu proizvodnju. Leo dobija ulogu noar-žrtve, koja pokušava da opstane u korumpiranom svetu koji ne nudi mogućnost za izbavljenje. Njegove postupke usmerava isključivo lično osećanje pravde, a ne opšteprihvaćeni moralni kodeks. Ozbiljno iskušenje koje ga može navesti na pogrešan put, pretvarajući ga u žrtvu, jeste zaljubljenost. Prvo pojavljivanje Katarine Hartman u filmu, koje je istovremeno i njen prvi susret sa Leom, asocira na prepoznatljivu noar pozu *femme fatale*. Cigareta, dim, provokativan izrez na haljini, koji za nju čine deo šarma koji će zloupotrebiti kako bi došla do onoga što želi, kod Fon Trira dobijaju dodatni kvalitet. Ravnodušnost prema muškarcu u svojoj blizini ona ne prikriva diskretnim pogledima u ogledalu kao u klasičnom noaru, već čitanjem knjige. Time se i vizuelno potencira intelektualna nadmoć *femme fatale*, na koju su u noaru ukazivali njeni postupci. I prva scena Katarininog zavodjenja dešava se u radnoj sobi doma Hartmanovih, u kojoj knjige čine najveći deo dekora. Iako na kraju tvrdi da ga je stvarno volela, on je za nju ipak bio sredstvo koje će omogućiti postizanje cilja. Lažirajući kidnapovanje, želela je da ga iskoristi za aktivnosti Vukodlaka. Zbog ljubavi prema njoj, Leo je na trenutak bio spreman da odustane od svojih ideala i učestvuje u zločinu.

Senke koje prekrivaju lica junaka naglašavaju njihovu mračnu, nepoznatu stranu. Katarina je u polusenci dok govori da je jedini zločin Vukodlaka taj što se bore za svoju zemlju. Jedna od kasnijih scena doneće saznanje da je i ona Vukodlak. Leo će sve češće biti prikazan u senci kako raste njegovo nesvesno prilagođavanje sredini u kojoj se nalazi. Kod Fon Trira senka dobija i dodatnu simboliku. U jednom od kadrova on uspostavlja simetriju, da bi njeno konačno narušavanje naglasilo slabost i pad autoriteta. Katarina i Leo sede jedno do drugog, dvokrilna vrata iza njih su zatvorena, dok linija spajanja oba krila čini stožer simetrije. Kamera pravi vertikalni pokret uz ovu liniju dok sa leve strane u kadar ulazi Maks Hartman. U tom jednom trenutku njegova senka pada na sredinu vrata duž linije simetrije. Njihovo otvaranje trenutak kasnije, da bi u prostorijski ušao Pukovnik Haris, srušiće ovu simetriju i učiniti da njegova senka nestane. Ubrzo nakon toga uslediće scena Hartmanovog samoubistva. Hartman na simbolički način gubi ulogu stožera porodice, ali gubljenje senke može se shvatiti i kao nestajanje dvojnika, metafore duše, a samim tim i smrt. Senka u ovom kadru nagoveštava dalji tok narativa. Pojava Pukovnika Harisa, koju prati nestanak senke, ukazuje na uzrok Hartmano-

vog samoubistva. Saradnja sa Saveznicima, na koju pristaje iz ličnog interesa i ljubavi prema svojoj kompaniji, krivica je sa kojom nije mogao da živi.

Iako se u noaru grad najčešće pojavljuje i na kraju filma, kao potvrda razloga za strepnju koju su prvi kadrovi filma nagovestili, *Evropa* se završava prizorom mora koje obasjava mesečina. Uvođenjem motiva sela u noaru, ili prirode u Fon Trirovoj interpretaciji, pravi se kontrast nasilju i nesigurnosti koje nosi grad i od koga junak pokušava da pobjegne. U sceni u kojoj Leo prvi put vidi voz u kom će raditi, prvi voz obnovljene kompanije „Evropa“, pun mesec iza njegovog lika sugeriše nadu u budućnost rekonstruisane Nemačke. Kada Katarina i Leo odlučuju da se venčaju, pozadinu čine drvo i potok, a tokom obreda venčanja ptičice lete oko njih. Nakon što iskoči iz voza u koji je postavio bombu, Leo leži na travi i posmatra zvezde. Narator mu sugeriše da one podsećaju na svetiljke ljudskih života i da je njegova uloga da im pomogne da sijaju jače, a ne da ih ugasi. Govori mu da trči za vozom i spreči eksploziju. Kadar u kom Leo ispred sebe vidi prirodu, svetlost u vidu sjaja zvezda je kadar u kom shvata da ne želi da učestvuje u zločinu. Fon Trir menja ambijent radnje u skladu sa unutrašnjim stanjem svog junaka. Slično tome, kiša kod Fon Trira nije samo deo dekora, već je njen intenzitet u srazmernom odnosu sa razvojem drame. Ona postepeno prerasta u sneg, koji pre simboliše nevinost i pročišćenje, nego odustajanje od nade glavnog junaka. On se prvi put javlja kada narator konstatuje da Leo voli Katarinu. Kasnije, prati scene u crkvi – Katarinino pričešće, a onda i venčanje. Sneg počinje da pada čak i pred Leov izliv besa i konačnu eksploziju voza. Voda u kojoj tone voz, i sa njim glavni junak *Evrope*, vodi ka moru, kao novom životu. More, u kom se u poslednjem kadru ogleda nebo, pruža Leu utočište. Ovakav eskapizam kod Fon Trira ne daje nadu, jer put do mora vodi kroz smrt.

Slike misli i osećanja

Iako *Evropa* obiluje simbolima koji su jedan od neizostavnih elemenata sna (neki od njih, poput puta, voza ili mora, opisani su u prethodnom poglavlju), da bismo jedan film okarakterisali kao snoliko iskustvo gledalaca, neophodno je da takav utisak stvore pre svega drugi specifični kvaliteti filmskog medijuma, kao što su kinestetičnost, filmski trikovi, pokreti kamere, mizanscen, montaža itd. Fon Trir to čini pre svega upotrebom boje i slojevitošću filmske slike, čime postiže vizuelizaciju misli i osećanja glavnog junaka, a samim tim i gledalaca. Jan Simons (Jan Simons) definiše Fon Trirov filmski svet pre svega kao „virtuelnu realnost“ (Simons 2007: 103), odnosno mentalnu projek-

ciju, konstruisanu prvenstveno pomoću vizuelnih efekata. Njegovi mentalni prostori funkcionišu samo kao veza sećanja, misli i asocijacija koje bude, pa po Simonsovим rečima, „prostor i vreme u *Evropi* nisu objektivne i stabilne dimenzije njutnovskog univerzuma, već subjektivne, promenljive, manipulative, relativističke dimenzije“ (Simons 2007: 98). U *Evropi*, emocije postaju ključ stvaranja kontinuiteta, dokazujući da „film preko jakih osećanja utiče na misaoni tok gledalaca“ (Babac 2004: 162).

Boja

Andrej Tarkovski (Andrei Tarkovsky), inače Fon Trirov uzor, bio je mišljenja da boju u filmu treba neutralisati zarad vernosti životu, jer „ako boja postane dominantni dramski sastojak kadra, to znači da reditelj i kamerman koriste slikarske metode da bi uticali na publiku“ (Tarkovski: 135). Ali upravo je to bila namera Fon Trira, koji da bi postigao emotivnu reakciju publike, crno-beleu tehniku filma povremeno narušava upotrebom boje. Njegov stav je, očigledno, bio bliži Delezovom (Gilles Deleuze), koji je boju smatrao afektom filma, često se pozivajući na čuvenu Godarovu (Jean-Luc Godard) formulu „to nije krv, to je crvenilo“ (Delez 1998: 141).

Njeno korišćenje Fon Trir uvodi već na početku filma, kada glavni junak u boji ulazi u kadar crno-bele Evrope. Boja ovde potencira ulazak stvarnog sveta, sveta gledaoca, u svet sećanja koje evocira hipnoza. „Po Jungu, sećanje na prostor sna i intimna osećanja snevača, slični su doživljaju gledalaca filma u toku projekcije“ (Babac 2004: 192). Fon Trir ta intimna osećanja prikazuje bojom i tako naglašava emotivno snažne trenutke ovog filmskog sna. Oni su vezani pre svega za Lea i Katarinu. Kada je prvi put ugleda u vozu, njegova osećanja odgovaraju tamnim, toplim bojama koje popunjavaju njen kadar. Ubrzo zatim, Leo će se otkriti u boji, dok ga Katarina posmatra iz crno-bele pozadine. Boja sugerise slična osećanja sa kojima ona sada doživljava njega. U istom kadru trenutak kasnije, oni će, oboje u boji, stajati jedno do drugog ispred pozadine sivog kupea, pre nego što Leo preuzme njenu raniju poziciju i postavi se kao posmatrač u pozadini. Kasnije u filmu, dok je gleda iz automobila kako stoji na snegu, izdvojena u boji, emocije „boje“ i njegovu pojavu.

Boja naglašava i stavove glavnog junaka, poput idealističke reakcije na prizor veličine i moći voza koji radnici izvlače iz hangara. Nakon scene Hartmanovog samoubistva, kupatilo preplavljeno krvlju prikazano je u punoj boji, ostavljajući značajan utisak na sve prisutne likove. Pred čin samoubistva boja

izdvaja oštricu u Hartmanovim rukama i upitnik pored kade, kao sredstvo i povod ovog čina. Kako posle toga Leova spoznaja surovosti sveta u kom se našao raste, njegovu pažnju privlačiće detalji poput paketa sa bombom, usmrćenog Larijevog tela, ručice čije povlačenje zaustavlja voz ili vođe Vukodlaka, kao jednog od prisutnih na Leovom i Katarininom venčanju. Sledeća scena kompletno prikazana u boji, je razgovor dvoje supružnika u vozu, nakon Katarininog hapšenja. Time je obeležen još jedan prelomni trenutak u slamanju Leovih idealističkih ideja o Nemačkoj.

Rir projekcija

Fon Trir stvara sliku sklapajući je iz više slojeva. Kombinuje slike snimljene različitim objektivima, u crno-beloj ili kolor tehnici, koristi zadnje (rir) i prednje projekcije, pa jedna slika može imati i do sedam slojeva. Uz pomoć njih uspeva da prikaže širi kadar, istovremeno izdvajajući važan detalj iz obilja informacija koje slika sadrži. Ove intervencije nisu odmah uočljive za gledaoce, ali na njih ostavljaju utisak. Kada Leo dobija instrukcije za obavljanje posla konduktera, zajedno sa instruktorom vozi se kolicima po šinama. Uobičajeno rešenje pozadine kola u pokretu u filmovima četrdesetih godina, bila je upotreba rir projekcije. Ovom rešenju pribegava i Fon Trir, ali sa ciljem da pozadina dobije manji značaj u trenutku kada informacije koje Leo dobija potpuno okupiraju njegovu pažnju. Kada u kolima razgovara sa vođom Vukodlaka, Katarinina pojava inicira upotrebu rir projekcije Nemca. Za Lea, ponuda da podmetne bombu u voz zasenjena je tako prizorom Katarine. U sceni ubistva nemačkog Gradonačelnika, boja ponovo naglašava ono što je važno – metak koji pada na pod, iz ugla dečaka, dečak kao centar pažnje Gradonačelnika, krv na prozoru posmatranom izvan voza kao akcenat namenjen gledaocima. Dok dečak puca u njega, glava Gradonačelnika zaokupljuje celu pozadinu ekrana u vidu rir projekcije. On postaje meta koju je dečaku naredeno da pogodi. Mlađi dečak koji je u njegovom društvu uzima pištolj i drži ga uperenog ka policajcima koji stoje na vratima. Ponovo je za dečaka meta data u vidu rir projekcije. Kadar dečaka, koji je za to vreme u boji, smenjuje kadar Lea, pred kojim je uperena cev pištolja. Boja koja ga ističe ispred pozadine, poput dečaka u prethodnom kadru, povezuje ova dva lika. Stvara se utisak poistovećivanja krivice za zločin koji nisu fizički počinili, ali u kom su obojica na indirektan način učestvovali.

Pomoću slike Fon Trir postiže vizuelizaciju misli junaka, sugerišući tako gledaocima šta treba da osećaju i misle. Zabrinuti Leo ispred natpisa „Vukodlak“

koji ispunjava ekran; njegove oči i voz, horizontalno deleći prostor ekrana na pola, kao misao o neiscrpnom putovanju koje ga sve dublje uvodi u Nemačku; lista koju proverava Jevrejin, koja će odlučiti o Hartmanovoj sudbini; Katarinino lice iza zabrinutog Lea, posle čega će konstatovati da zna malo o njoj i njenoj porodici; slika sata koji otkucava poslednje sekunde do eksplozije bombe i Leo koji protrčava kroz kadar žureći da je spreči; rir projekcija likova iza njega, dok on pokušava da dođe do daha gubeći svest, počinje da se okreće simulirajući njegovu vrtoglavicu; kolaž likova, uzroka Leovog pada, ponovo kao rir projekcija podržava kadar u kom on tone u smrt.

Kamera

Pokreti kamere unose dodatnu sličnost filma sa podsvesnim procesima ljudskog uma i približavaju ga tako njegovoj prirodi. Kamera pravi kružne pokrete kako bi dočarala Leovu zabrinutost, kao u kadru u kome budan leži u krevetu prve noći u spavaonici, ili nedostatak kontrole nad onim što se dešava oko njega, kao kada stoji u gužvi putnikâ na peronu. Takođe, prve večeri u kući Hartmanovih, kamera kruži oko stola za kojim Leo sedi, a zatim polako usporava i približava se njemu nakon što se uključuje u razgovor. Ugao kamere takođe će sugerisati smisao. Kadrovi nemačkog naroda najčešće su prikazani iz ekstremnog gornjeg rakursa, dok je donji rakurs sačuvan za kadrove voza i crkve, ukazujući na njihovu monumentalnost. Crkva je prikazana nagnutim kadrom (koji je najčešće subjektivni kadar), čime se dobija utisak njenog nestabilnog položaja u društvu koje film opisuje. Kamera vertikalnim pokretom povezuje dve scene koje se istovremeno dešavaju u dva različita prostora, navodeći na poređenje. Hartmanovo samoubistvo, dešava se istovremeno sa ljubavnom scenom Katarine i Lea, koja se dešava na tavanu kuće. Hrišćanski greh na koji se odlučio njen otac, kontrastira njenoj odluci da iskupljenje greha, svojih i svojih predaka, nađe u ljubavi. Tokom ljubavnog čina, Katarina ruši model voza sa šina u trenutku kada je njen otac obliven krvlju. Kamera će ponovo stvoriti vizuelnu simboliku tako što će pokretom unazad napustiti ovaj prostor i spojiti ga sa prizorom pravog voza u pokretu.

Zaključak

Lars fon Trir smatra da film treba da oslobodi strahove i radost gledalaca, a tehnička sredstva imaju zadatak da im to omoguće. Forma je zato ključna i za postavljanje gledaoca u centar priče, zahtevajući od njega emocionalnu

reakciju, dok biva izložen uticaju filmskih slika koje odudaraju od forme i jezika na koje je navikao. Fon Trirovi pokušaji da već prihvaćenim izražajnim sredstvima filma dodeli novo značenje, ne izlaze iz okvira sadržaja, već su sredstvo za ostvarivanje forme koja će doprineti lakšoj recepciji tog sadržaja kod gledalaca. Delovanjem na nesvesne procese gledalaca, navodi se njihovo konstruisanje značenja koje proizlazi iz teksta, ali i iz samog čina gledanja filma.

I dok film, kako smatra Fon Trir, može uticati na gledaoce jedino na nivou emocija, intelekt dobija ulogu tek kada se film završi. Poput sna, „tumačenje filmskog sadržaja, zbog snolike i hipnotičke snage filma, sledi posle projekcije“ (Babac 2004: 235), odnosno buđenja gledaoaca. Sredstva koja je Fon Trir koristio u filmu *Evropa* kako bi ispričao priču, možemo zato doživeti i kao psihološki proces cenzure koji prati svaki san, jer slike koje Fon Trir akcentuje bojom ostaju u pamćenju gledalaca kao sećanja na san.

Literatura

- Babac, Marko. (2004) *Snoliki film*, Beograd: Institut za film.
- Bonicer, Paskal. (1997) *Slepo polje: ogledi o filmu*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Delez, Žil. (1998) *Pokretne slike*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Kelly, Richard. (2000) *The Name of This Book Is Dogme 95*, London: Faber and Faber.
- Lumholdt, Jan. (ed.), (2003) *Lars von Trier Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Nedeljković, Miša. (2006) *Američki noir film*, Beograd: Hinaki.
- Omon, Ž, Bergala, A, Mari, M, Verne, M. (2006) *Estetika filma*, Beograd: Clio,
- Simons, Jan. (2007) *Playing the Waves: Lars Von Trier's Game Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press
- Tarkovski A. (1999) *Vajanje u vremenu*, Beograd: Umetnička družina Anonim.

EUROPE AS A DREAM EXPERIENCE: LARS VON TRIER'S HYPNOTIC DIRECTING

Summary

The subject of this paper is visual style of Lars von Trier's Europa (1991), whose analysis tends to explore the director's thoughts about what film can be. Even though the idea of Dogme 95 came a few years later, it impeccably reflects von Trier's need to experiment with the technical aspect of the medium, but all the while remaining faithful to the substance. Even though the influence of various film styles is apparent in his oeuvre, he tends to give a new light on the usual film techniques, giving them a new meaning while searching for the best way to affect his audience. In Europa, the last film of his Europa trilogy, von Trier chooses visual style of film noir, enriched with oneiric imagery, to tell us the story set in devastated post-war Germany. He welcomes us to his world by using hypnotic voice-over narration, that way making us impressionable from the very first instant we encounter the film. After emphasising this effect with the mechanism of viewer's identification with the main character, he irreversibly manages to engage us with the story, successfully guiding our attention further on. Black-and-white photography with occasional coloured shots, rear projection, multiple-layered images, emphatic framing and choreographed camera movements, all become instruments in his attempt to simulate dream work with filmic methods, making us the dreamers of his dream.

Key words

Lars von Trier, Europa, oneirism, film noir, hypnosis