

Analiza društvenih kritika u filmovima američke trilogije redatelja Larsa von Triera

Rovan, Romina

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:654976>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-28**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za kulturalne studije
Modul: Mediologija i popularna kultura
Studentica: Romina Rovan

Diplomski rad

Rijeka, akad.god. 2014/'15.

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za kulturalne studije
Modul: Mediologija i popularna kultura
Studentica: Romina Rovanić
Mentor: mag.cul. Boris Ružić
Nositelj kolegija: doc.dr.sc. Hajrudin Hromadžić

Analiza društvenih kritika u filmovima *Američke trilogije*
redatelja Larsa von Triera

Rijeka, akad.god. 2014/'15

SADRŽAJ

SAŽETAK	2
UVOD.....	3
1. KRATKI UVOD U AMERIČKU TRILOGIJU.....	5
1.1. <i>Dogville</i>	6
1.2. <i>Manderlay</i>	8
1.3. <i>Okvirni kontekst zajedničkih elemenata filmova</i>	9
1.4. <i>Dogville i Manderlay kao „Fusion film“</i>	10
1.5. <i>Predstavljanje prikaza muškarca i žene u von Trierovim trilogijama: evolucija ženskog lika</i>	14
2. ANALIZA I INTERPRETACIJA FILMA DOGVILLE	19
3. ANALIZA I INTERPRETACIJA FILMA MANDERLAY	30
3.1. <i>Impozicija demokracije i prikaz ropstva</i>	32
3.2. <i>Otpor prema promjenama</i>	39
3.3. <i>Slika promjene</i>	41
ZAKLJUČAK	43
LITERATURA	45

SAŽETAK

Dogville i *Manderlay* prva su dva filma nikad dovršene trilogije, danskog redatelja Larsa von Triera. Trilogija pod nazivom *USA-Land of opportunities*, poznatija je pod jednostavnim nazivom *Američka trilogija*, i kao što sam naziv upućuje, progovara o Sjedinjenim Američkim Državama na svojestven način. Filmovi trilogije kritizirani su radi njihove otvorene anti-amerikanističke kritike, radi prikazivanja izravnog nasilja i diskriminacije. Ono što von Trier čini kroz ove filmove je izravno prikazivanje „druge strane“ američkog društva, odnosno prikazivanje njegove percepcije države u kojoj nikad nije bio a za koju smatra da je utjecala na njega. Koristeći se elementima Brechtovog „epskog teatra“ održava gledatelja svjesim da ono što gleda je predstava, dok progovara o temama kao što su gostoprimstvo, rasna i klasna diskriminacija, oprost i sloboda. Kritizirajući Sjedinjene Države, kritizira i kapitalizam, odnosno kritizira kapitalizam kroz međuljudski odnos te iznosi kako *Dogville* i *Manderlay* nisu prikaz Sjedinjenih Država, već ti gradići mogu biti gradići i neke Europske države. Ono na što želi uputiti je karakteristika ljudi da ne djeluju jednostrano, već kako su uvjetovani vanjskim faktorima koji određuju njihovo ponašanje odnosno, da se odluke mijenjaju ovisno o profitu i koristi koja se može dobiti iz određene situacije.

UVOD

Filmovi su od uvijek bili smatrani svijetom u kojeg gledatelj uroni kako bi skrenuo pažnju sa svijeta u kojem živi. Razlozi i odabir filmova mogu biti raznovrsni. Neki gledajući komedije bježe od briga u svijet smijeha, neki kroz angažirane ili agitacijske filmove pokušavaju osvijestiti i analizirati određene elemente ili pokrete društva. Gledanje filmova je način da se povremeno suspendira realnost svakodnevnog života, ili zbog bježanja od surove realnosti i želje da se stavi "mozak na pašu" i jednostavno uživa, ili zbog želje da osoba sama sebe izazove gledajući filmove koji traže aktivno sudjelovanje gledatelja. Čar filma je u tome što je u bilo kojoj od situacija velika mogućnost da se gledatelj poistovjeti s likom u filmu, što na kraju rezultira time da na kraju dana toj osobi bude lakše, jer u tom se slučaju rađa osjećaj "ipak nisam sam/a". Mnogi *blockbuster* ili *mainstream* filmovi su filmovi koji kao *target* imaju široku publiku, te kako bi do te široke mase i dospjeli moraju biti što *generičniji*, i ne izričito izazivati gledaoca na aktivno sudjelovanje u shvaćanju filma. Poznati danski redatelj Lars von Trier definitivno nije redatelj koji svojim gledateljima pruža takav osjećaj, naprotiv, i sam je u više navrata iskazao kako je cilj njegovih filmova provokacija.

U ovom diplomskom radu progovorila bih upravo o načinu na koji Lars von Trier u svojim filmovima prikazuje određene društvene dinamike. Specifično, koncentrirat ću se na filmove koji pripadaju njegovoj Američkoj trilogiji, *USA: Land of Opportunities*, a to su *Dogville* (2003) i *Manderlay* (2005). Trilogiji bi trebao pripadati i film *Washington* (ili *Washington*), no film do sad još nije snimljen. Ovi filmovi progovaraju o temama poput gostoljubivosti, morala, pravednosti i idealizma, te se u njima se prikazuje težnja da se visoke vrijednosti, poput navedenih, provedu u djelo, te još izričitije prikazuju problematiku koja sprječava da dođe do društvenog uređenja u kojem bi te vrijednosti pobijedile.

Lars von Trier je specifičan i po pitanju mizanscene filmova. Mizanscena je još jedan element njegovog stvaralaštva koji potvrđuje njegovu kompleksnost i ekscentričnost. Inspiriran književnim djelima i Brechtovim teatrom, mizanscena u filmovima *Dogville* i *Manderlay* vjerno prikazuje scenografiju koja se može vidjeti na kazališnim daskama, dok je radnja podijeljena u poglavlja u koja nas uvodi ekstradijegetski sveznajući narator.

Sve su to elementi koje ću u ovom diplomskom radu dotaknuti i objasniti, upravo stoga što su važni kako bi se shvatilo von Trierovo stvaralaštvo. Te elemente von Trier koristi kako bi gledatelja održao na distanci, kako ne bi dopustio da se gledatelj opusti, poistovjeti, nego kako bi gledatelja angažirao u promatranju i razmišljanju. Upravo to je von Trierov cilj u stvaranju filmova, potaknuti ljude na razmišljanje o stanju društva i društvenim vrijednostima. Sam von Trier iskazuje kako su njegovi filmovi – filmovi o idealima koji se nalaze u sukobu sa svijetom.

Svjesno provokativan, često predmet nesporazuma, Lars von Trier je jedan od najoriginalnijih i inspirativnih suvremenih redatelja, čiji filmovi su nepresušan izvor iščitavanja filozofskih, vjerskih, društvenih, političkih i drugih tema. Za svakoga tko se odluči izložiti provokaciji – ponešto.

1. KRATKI UVOD U AMERIČKU TRILOGIJU

Sklon provokacijama, kako na filmu tako i u stvarnome životu, Lars von Trier ne posustaje i pruža publici uvijek nove izazove. Nakon *Europske trilogije* u kojoj prikazuje nemogućnost glavnog lika da razlikuje stvarnost i vlastite namjere (*The Element of Crime*), lika koji ne uspijeva u realizaciji svojih idealističkih namjera dok, nesvjesno, počinje provoditi upravo ono protiv čega se na samom početku borio te ga naposljetku upravo to ubija. Primjerice, u filmu *Europa* Leopold Kessler dolazi kako bi se borio protiv nacističkog režima, te na kraju umire postavljajući bombu za njih. *Goldhearts trilogija*, prikazuje lik žene koja predstavlja neizmjernu ljubav, te koja će žrtvovati i vlastiti život samo kako bi spasila one koje voli.

Filmovi koji slijede su otvoren izazov, ne samo za analizu društva, društvenih vrijednosti i vlastitu razinu licemjernosti, već su po mnogima ti filmovi otvorena kritika Sjedinjenih Američkih Država. Prvi film nikad dovršene *Američke trilogije*, čiji je puni i originalan naziv *USA – Land of Opportunities*, jest film *Dogville* iz 2003. godine. Kao prvi film naišao je na najžustrije kritike i napade ponajviše upravo kao *anti-američki* film. Von Trier u filmu *Dogville*, progovara o gostoljublju, dok je u filmu *Manderlay* glavna tema diskriminacija i ropstvo. Činjenica jest da je radnja smještena u malim gradićima u SAD-u, ali tema i scenografija omogućavaju da *Dogville* i *Manderlay* mogu biti bilo koje mjesto na svijetu, kako u SAD-u, tako i u Europi, i šire.

Mnogi teoretičari i kritičari iščitavali su radnju filma u širem međunarodnom okviru, uspoređujući odnose između mjesta Dogville i pridošle Grace s Bushevom administracijom i ratom u Iraku. *Manderlay* (2009) je, pak, u reportaži prikazanoj na Cannes film festivalu bio uspoređivan s filmom Georgea Lucasa *Star Wars III: Revenge of the Sith*, radi svoje političke alegorije (Baltzer, 2002).

Kao što sam već ranije spomenula, iako se većinom koristi skraćena *Američka trilogija*, puni naziv jest : *USA – Land of Opportunities*. Ono što von Trier čini s filmovima trilogije jest upravo urušavanje ideje Sjedinjenih Američkih Država kao države u kojoj je sve moguće, u kojoj će doći do spasenja od nesretne i neizvjesne budućnosti. SAD je sinonim za demokraciju i civilizaciju, ili barem je to slika koju želi prikazati.

Najčešća točka napada u opisivanju filmova kao *anti-američkih* bila je činjenica da Lars von Trier nije nikad niti posjetio državu, te se postavljalo pitanje kako se usuđuje pisati, kritizirati i na taj način širiti mišljenje o nečemu s čime nije direktno upoznat. Kao provokaciju na tu činjenicu, više nego vlastitu obranu, von Trier skreće pozornost kritike da niti Michael Curtiz nije posjetio Casablancu prije negoli je napravio istoimeni film (Staat, 2007: 80), kao niti Kafka SAD prije negoli je napisao *Ameriku* (Simons, 2007: 7). Isto tako tvrdi da činjenica što on nije Amerikanac ne znači da nema pravo iskazati svoje mišljenje o kulturi Sjedinjenih Američkih Država, jer svaki Danac, generacijski blizak von Trieru, odrastao je u kulturi koja je bila pod jakim utjecajem američke popularne kulture, ponajprije u pogledu filmova i televizijskih serija (Staat, 2007). Ta kritika je otvorila vrata interpretaciji filma vezano za samoprikazivanje, percepciju i odnos između Sjedinjenih Američkih Država i Europe. Filmovi *Američke trilogije* jesu politička alegorija. *Dogville* završava pjesmom "Young American" Davida Bowieja, dok se u pozadini nižu slike iz *Farm Security Administrationa* te slike Jacoba Holda, koje prikazuju trenutke SAD-a za vrijeme Velike gospodarske krize i trenutke iz nedavnog rata u Iraku, što sve zajedno podržava političku crtu filma.

1.1. Dogville

Dogville je film iz 2003. godine u kojem Lars von Trier u ulozi redatelja, prikazuje priču *Grace Margaret Mulligan* (Nicole Kidman). Film je strukturiran u devet poglavlja i s prologom koji nas uvodi mjesto i njegove mještane. Tako doznajemo da je Dogville mali gradić na kraju ceste za Stjenjake, nekoć rudarski grad, a sad samo gradić čija cesta ne vodi nikud dalje nego u planine. Doznajemo također kako su mještani iznimno dobri ljudi čije je loše navike lako oprostiti. Grace dolazi u Dogville bježeći od gangstera, te se skriva u napuštenom rudniku. Na tom mjestu ju pronalazi Tom Edison (Paul Bettany), sin doktora i lokalni „filozof“, koji je čuo hice metaka, te došao u izvidnicu provjeriti što se događa, s obzirom da u Dogville nikad nitko ne zalazi. Tom uvjerava gangstere da nikoga nije vidio i naknadno omogućava Grace da ostane na sigurnome u Dogvillu. Grace postaje Tomu konkretni primjer za njegova učenja mještanima o moralu, o gostoprimstvu, o prepoznavanju svojih vlastitih nedostataka i grijeha.

Dok Grace, kako bi bila od društvene koristi i iskupila se za gostoprimstvo, počinje obavljati sitne poslove po lokalnim kućanstvima. Ujedno ti poslovi bili su korisni kako bi zaradila povjerenje mještana koji su na isteku od dva tjedna probe trebali glasati hoće li Grace ostati ili napustiti Dogville. Mještani su zadovoljno glasali da Grace ostane, te slijedi period sklada koji završava kad u mjesto dolazi policija s plakatom na kojem piše kako je Grace nestala, a situacija se pogoršava na proslavi Dana nezavisnosti kad se plakat "nestala" mijenja za plakat "traži se". Mještani dolaze do dileme trebaju li prijaviti Grace ili ne, iako znaju da nije kriva za zločin za koji je se tereti s obzirom da je tad bila u Dogvillu. Grace predlaže da se sazove novi sastanak kako bi mještani odlučili o njezinom (ne)ostanku, prijedlog koji Tom ne odobrava. No, postepeno njezina prisutnost postaje neželjena i neugodna, te se donosi odluka, s obzirom da je njezina prisutnost postala skuplja, o udvostručenju njezina rada. Grace počinje obavljati vlastite poslove rastreseno i žurno i time počinje mnogo griješiti, a mještani postaju sve hladniji i bezobrazniji. U ovom periodu dolazi i do prvih fizičkih zlostavljanja. Tom predlaže Grace da ipak može dogovoriti njezin bijeg, koji u konačnici ne uspijeva.

Od tog trenutka zlostavljanja nad Grace postaju sve češća, pogotovo nakon što su u mjestu odlučili da ne mogu dozvoliti da opet pobjegne, a kako bi to spriječili oko vrata su joj lancem zavezali metalni kotač i zvonice, ne bi li tako čuli gdje je i ne bi li joj onemogućili kretanje. Svi muškarci, osim Toma, redovito započinju seksuano zlostavljati Grace, koji u jednom trenutku dolazi do nje zagovarajući osjećaje ljubavi koje gaji prema njoj, iako zapravo želi od nje ono što i svi ostali. Grace mu se suprotstavlja, izjašnjavajući vlastito mišljenje o situaciji. Na kraju Tom odlučuje pozvati gangstere kako bi ju predao. No, na opće iznenađenje doznaju da je Grace kćer glavnog gangstera (James Caan) te da je pobjegla iz razloga što se nije slagala njegovim načinom rada. Grace i njezin otac vode dugačak razgovor u automobilu, gdje raspravljaju o Graceinom ponašanju, odnosno njezinoj aroganciji u pogledu opraštanja, jer ona oprašta drugima ono što sebi nikada ne bi, jer "pse se može naučiti puno korisnih stvari ali ne i ako im se uvijek oprašta što slijede vlastitu prirodu" (Dogville, 2003: poglavlje 9). U konačnici, Grace shvati da joj je otac u pravu, te izdaje naredbu da se cijeli gradić spali, jer "svijetu, mjesto poput Dogvilla zasigurno neće faliti" (Dogville, 2003: poglavlje 9).

1.2. *Manderlay*

Manderlay je film iz 2005. godine koji je svoje prikazivanje imao i na *Cannes Film Festivalu* iste godine, uz mnogo kritika. Film ima istu strukturu kao i *Dogville*, ima osam poglavlja i prolog. Odmah na početku doznajemo da je godina radnje 1933. te da se radnja zbiva odmah nakon *Dogvilla*. Grace (u ovom film glumica je Bryce Dallas Howard) s ocem (u ovom filmu Willem Dafoe) i njegovim gangsterima putuje prema jugu države kad nailaze na plantažu *Manderlay* gdje ih se poziva na pomoć, jer će jednog od njih bičevati. Ubrzo postaje jasno da je u *Manderlayu* na snazi robovlasnički sistem i Grace si uzima kao dužnost osloboditi te ljude. Otac nije u potpunosti uvjeren u pozitivan ishod kćerinog nauma, no po njezinom zahtjevu daje joj polovicu svojih ljudi i vremenski period do kojeg mora obaviti posao. Odmah pri ulazu u plantažu doznaje da je vlasnica plantaže na samrti, te da postoji knjiga koja se zove *Mam's Law* koju treba spaliti, no to ne čini već ju sakriva. U svom naumu da nauči slobodne crnce da se ponašaju kao slobodni ljudi, održava satove demokracije, gdje oni moraju donositi odluke i glasati (npr. koliko je sati). Također, uz pomoć odvjetnika (jedan od očevih gangstera) sklapa ugovor između nasljednika plantaže i žitelja, kako bi postali suvlasnici.

Kako su crnci iz *Manderlay* osobe koje su naučile raditi samo ono što im se govori, čini se da su glupavi i sebični te ne mare za opstanak plantaže, a sama Grace nije u stanju voditi plantažu, što dovodi i do moguće propasti plantaže i ne samo u ekonomskom smislu. Nakon što shvati da nema dovoljne moći na plantaži, Grace uzima u ruke *Mam's Law* (bilježnica s pravilima o tome kako voditi plantažu i kako se funkcionira robovlasništvo na plantaži *Manderlay*) te shvaća da su na plantaži sve osobe odvojene u grupe koje ih karakteriziraju, odnosno da svatko od njih pokriva ulogu kako bi se funkcioniralo. Svi njezini samoinicijativni pokušaji da nauči "robove" kako biti slobodni, završavaju s neuspjehom. Situacija se dodatno pogoršava kad Grace počinje privlačiti Timothy. Grace si priznaje vlastiti neuspjeh i čeka trenutak kad će otac stići po nju. Na samom kraju filma, dolazi do promjene. Timothy provocira Grace, na što ona odlučuje odgovoriti upotrebljavajući pravila iz *Mam's Lawa* što znači, bičevati Timothyja. U to vrijeme njezin otac prolazi pored plantaže i iz udaljenosti prati što se događa, interpretirajući scenu na pogrešan način, odnosno, da je Grace doista postala snažna i odlučna u

svom naumu. S tim mišljenjem, otac odlazi, a Grace ostaje sama izvan ograde plantaže ne znajući gdje se uputiti.

1.3. Okvirni kontekst zajedničkih elemenata filmova

U ovom ću poglavlju predstaviti dva važna elementa za shvaćanje ovih filmova, a to su način na koji Lars von Trier koncipira svoj rad i način na koji kreira glavnog lika, tj. njegov rast i njegove promjene.

Pravila estetike “epskog teatra” Bertolta Brechta prisutni su ne samo u ovim, nego u svim njegovim filmovima, toliko da bi se podijeljenost filmova u poglavlja mogla (po mom mišljenju) smatrati jednim od zaštitnih elemenata von Trierovih filmova. Nije von Trier jedini koji koristi pravila "epskog teatra" kako bi dostigao isti efekt. Jedan primjer je predstava *Our Town* iz 1938. godine, američkog autora Thorntona Wildera. Njegovi su filmovi koncipirani kao projekt, društveno osvještani filmovi s aktivističkim tendencijama prvenstveno u pogledu angažiranja publike da kritički i neovisno analiziraju problematike koje su im predstavljene. (Gallagher, <http://www.twildersociety.org/works/our-town/>)

Gledatelj ne treba razabrati samo između dobra i zla, jer von Trierovi filmovi nisu simplificirani do te binarne razine, već oni prikazuju promjene i utjecaje koji manipuliraju likovima, mijenjajući ih i utječući na njihovo daljnje razvijanje i ponašanje. Gledatelj se mora aktivno angažirati i razmišljati, bez pretjeranog opuštanja. Nije sve crno ili bijelo, dobro ili loše (omiljena von Trierova rečenica), dobrota sama po sebi ne postoji, a kad bi i postojala, uništavala bi sve oko sebe. Primjer toga pružen nam je u prve dvije von Trierove trilogije (*Europa trilogy*, *The Goldheart Trilogy*), u kojima glavni lik umire. U trenutku kada glavni lik počinje osvještavati zlo koje ga okružuje, kada ga počinje asimilirati i provoditi, tada se cjelokupni okvir slike mijenja. Polarizacija koju nam prezentira von Trier nije dobro – loše, nego „idealizam nasuprot realnosti“ (Bunch, 2012: 195).

1.4. *Dogville i Manderlay* kao „Fusion film“

Dogville i *Manderlay* nisu svakidašnji filmovi, to su *filmovi-projekti* čija je svrha ukazati gledatelju na nešto. Nisu to “lagani” filmovi (niti jedan von Trierov film to nije), te prije samog gledanja filma, preporučljivo je interesirati se i oraspoločiti se za tri sata predstave. Riječ predstava nije slučajna izbor upravo iz razloga što scenografije ta dva filma upravo repliciraju kazališnu predstavu.

Sam Lars von Trier u knjizi “Trier on von Trier” naziva te filmove “fusion films”, jer ti filmovi upravo jesu fuzija filma, kazališta i književnosti, što zbog tematike, što zbog načina predstavljanja i kreacije priče. Eksperimentalni teatar Bertolta Brechta, tj. njegov '*epski teatar*', mogao bi se uzeti kao temelj na kojemu von Trier bazira cijelu konstrukciju ova dva filma.

Bertolt Brecht svoj '*epski teatar*' zasniva na temeljima didaktičkog teatra. To je vrsta teatra u kojem se publiku pokušava podučiti nečemu. Konkretno, kroz tekst koji se pikazuje publici, pokušava se objasniti nužnost određenih odluka (npr. ubojstvo mladog vojnika sa strane njegovih kolega u djelu *The Decision*), a sve to kako bi se preispitala globalnija slika društvenih dinamika. Brechtova namjera je bila odkloniti neupitno upijanje drame kroz njezine strategije identifikacije i emocionalne katarze. Njegova koncepcija je prostor u kojem će publika imati slobodu kritički analizirati situaciju koja joj je predstavljena, prostor u kojem će doći propitkivanja, reakcija i želje za promjenama, kako u političkom tako i u društvenom pogledu (Attisani, 1989). Lars von Trier od Brechta preuzima metodu koncipiranja predstave kojom se potiče publiku da propitkuje društvene dinamike i međuljudske odnose sagledavajući ih u dinamičnim, a ne fiksnim i prirodnim načelima.

U načela '*epskog teatra*' Brecht je koncipirao i pojam *Verremdungseffekta*, poznat i kao “tehnika alijenacije”. Ta tehnika služi kako bi se gledatelj neprestano podsjećao da ono što gleda nije ništa drugo doli fikcija, konstruirano djelo. To distanciranje pospješuje se upotrebom plakata, čitanjem na glas uputa glumcima, izravnim obraćanjem publici, oskudnom scenografijom (Bainbridge, 2007). Brecht je težio tome da publika shvati kako je teatar samo konstrukcija te shodno tome da i stvarnost (pošto ju se može prikazivati u kazalištu) također nije ništa doli konstrukcija, koja stoga može biti promjenjena, a publika (kao primjer kolektiva) ima

tu moć (Koutsorakis, 2013). Uporabom Brechtovog *Verremdungseffekta*, Lars von Trier konstantno podsjeća svoju publiku da je ono što gleda čista fikcija, te na taj način izbjegava da se publika na bilo koji način poistovjeti s glumcima i/ili pričom. Dakako, taj efekt pozdržava i podjelom filmova u poglavlja i uvodnim sveznajućim naratorom koji uvodi poglavlja, ali i oskudnom scenografijom. U filmovima *Dogville* i *Manderlay* kuće nemaju zidove. Naime, zidovi, ceste, čitavi dijelovi gradića, iscrtani su kredom. Gledatelj nema distrakcija, prisiljen je fokusirati se upravo na radnju. Sam von Trier tvrdi kako gledatelj jako brzo zaboravi da te nedostajuće elemente poput zgrada, cesta i zidova, ističući da to potiče gledatelja na kreativnost i maštu, zahtijevajući da sam izmisli grad i, što je najvažnije, da se koncentrira na same likove, njihov karakter i njihova djela (Bainbridge, 2007). Ta fokusiranost na likove jako je važna za interakciju koju se želi potencirati kod gledatelja, upravo stoga što su likovi nositelji poruka. Te se poruke često simplificiraju na binarnu opoziciju između dobrog i lošeg, dva pogleda na svijet koja Lars von Trier ne zaobilazi istaknuti kad kod je to moguće. Dobro i loše, razum i emocije – često se čini da Brecht koristi sistem binarnosti kako bi potaknuo spoznaju u publici, odnosno kako bi sintetizirao svoje viđanje društvene situacije radi direktnijeg propitkivanja što je ispravno, a što krivo (Carney, 2005). Polarizirani pogled na svijet se također vidi kod von Triera, no on, s obzirom da prati Brechtov model, ne pruža publici mogućnost da izabere između samo dva stava. Lars von Trier u filmovima prikazuje upravo kako se sve mijenja - ponašanja, osjećaji, stavovi, sve „ovisno o dinamici situacije u kojoj subjekt nalazi“ (Koutsouraki, 2013: 337). Hoće li prevladati dobro ili zlo ovisi o kontekstu i prilikama, a razlozi zbog kojih dolazi do jednog, odnosno drugog ishoda, od krucijalne su važnosti.

Kraj *Dogvillea* i *Manderlayja* (o kojima će kasnije biti riječ) jest svojevrsna lekcija koju gledatelj mora naučiti, no, za razliku od kraja u predstavama Brechtovog “epskog teatra”, postoji otvorenost prema višestrukim interpretacijama. Sami gledatelji su subjekti na koje utječu različite društvene dinamike i okruženja, stoga je svakome dana sloboda da različito interpretira poruku. Ne bi li bilo licemjerno s von Trierove strane ne pružati mogućnost višestruke interpretacije kad upravo ono što u filmovima kritizira jest koncept fiksnih koncepata? Gledatelji, kao ni likovi, nisu proizvod samodeterminirajućih stavova. Oni se mijenjaju upravo zato što su podložni društvenim dinamikama. Pružajući mogućnost publici da sama uvidi kako vanjski elementi utječu i na njih same, pruža joj se prostor shvaćanju da ni likovi nisu jednodimenzionalni. Upravo zbog tog elementa višestrukog izbora, ispravnije bi bilo usporediti

von Trierov rad s idejama post-brechtovske estetike. David Barnett analizira razlike između Brechtove i post-Brechtovske estetike, izdvajajući upravo element epistemološke nesigurnosti kao ključnu razliku. Post-Brechtovska estetika ne pruža konkretne odgovore, a von Trier koristi upravo tu praksu kako bi sabotirao bilo koju mogućnost binarnog razdvajanja. Iako se često čini da binarnost postoji kod von Triera, koristeći heterogene elemente unutar te opozicije von Trier pruža mogućnost otvorene interpretacije i sabotira upravo tu nepokolebljivost kojoj binarnost teži.

Kao što se može primjetiti, ovi filmovi se mogu smatrati ekranizacijom kazališnih predstava. Kamera služi kako bi se čim više došlo u doticaj sa glumcima i scenom, a svojim pokretima ona samo podcrtava artificijelnost filma. Filmovi su snimljeni kamerom u ruci, približavajući ili udaljavajući se od glumaca, ovisno o tome želi li se ostaviti subjektivan ili objektivni dojam. Udaljavanjem kamere (npr. u snimkama iz zraka) ili obraćanjem naratora publici, autor želi postići objektivni dojam (Bainbridge, 2007). Filmovi jesu von Trierovi projekti, koncept koji je ojačan upravo tim načinom korištenja kamere što ostavlja dojam da je ono što gledamo dokumentarac, a ne igrani film. Također, i način glume odiše režiranošću, neprirodnošću koja služi upravo tome kako bi se prikazala lažnost svijeta.

Što se same tematike i konstrukcije priče tiče, ovi filmovi se izričito vežu za književnost. Oba filma su podijeljena u poglavlja, naslovi tih poglavlja uvode radnju koja će se dogoditi, a sve je prokomentirano od strane ekstradijegetskog naratora koji, osim komentiranja i detaljnijeg uvođenja radnje propitkuje publiku izazivajući je upravo na gore spomenuto preispitivanje kako vlastitih, tako i društvenih stavova i ponašanja. Valja napomenuti da i ti elementi dekonstrukcije priče pripadaju Brechtovoj tehnici alijenacije. Uz pomoć tehnike alijenacije gledatelja se drži svjesnim artificijelnosti priče. Osim što su teme dobrog i zla ispričane i prepričane u svim mogućim kontekstima i varijantama, priče *Dogvillea* i *Manderlaya* mogu se direktno povezati s pričama poznatih pisaca kao što su Henrik Ibsen, August Strindberg, Bertolt Brecht, Pauline Réage. Sam von Trier najviše priznaje kao izvor inspiracije djela Bertolta Brechta, ne samo u pogledu oslanjanja na tehnike koje propagira “epski teatar”, nego i kao izvor inspiracije za priču *Dogvillea*. Lars von Trier priznaje da je pjesma koju Pirate Jenny pjeva u *The Threepenny Opera* bila okosnica za scenarij *Dogvillea*, osobito strofa: “*And they asked me which heads should fall, and the harbour felt quiet as I answered, all*” (Koutsorakis, 2013: 337) No, neizbježna je

komparacija između von Trierevih i Ibsenovih likova. Oboje za glavnog lika postavljaju idealista koji je nespreman, kontradiktoran i u krajnjoj granici licemjerman prema stvarnome svijetu (Tom u *Dogvilleu*, Grace u *Manderlayju*). Ibsen se također poigrao s likom žene kao glavne heroine upravo kao što je to i von Trier učinio, prikazujući prije svega lika žene kao jedini preostali simbol vječne i iskrene ljubavi, sve do multidimenzionalne, realnije žene. Likovi Grace i Timothyja su, pak, inspirirani izravno likovima iz Strindbergovog djela *Miss Julie* (Bunch, 2012). Paralele sa Strindbergovim djelom mogu se naći i u prikazu Grace u filmu *Manderlay*, no opširnije gledajući priča ispičana u tom filmu dijeli tematiku s djelom *Historie d' O*, u kojem se kao ključna tema postavlja upravo tema robovlasništva. (De Kesel, 2007)

1.5. Predstavljajanje prikaza muškarca i žene u von Trierovim trilogijama: evolucija ženskog lika

USA: Land of opportunities je treća von Trierova trilogija, za koju se može reći da predstavlja logičan slijed prve dvije trilogije u pogledu moralnih i psiholoških karakteristika glavnoga lika. U svim navedenim ostvarenjima, čini se kao da glavni likovi evoluiraju. Mads Bunch kao glavnu karakteristiku von Trierovih glavnih likova vidi jaz između njihove filozofije i stvarnosti (Bunch, 2012).

U prvoj trilogiji, pod nazivom *Europe trilogy*, glavni lik je naivni muškarac koji se želi angažirati kako bi pomogao u poboljšanju i rekonstrukciji određenog društvenog konteksta. Na kraju se upravo ta njegova naivnost i idealističke namjere okreću protiv njega, kao odraz složenosti društvenih dinamika gdje se čini da je zlo jače od dobrog, osobito u pogledu oportunizma i društvenog uspinjanja. Moglo bi se reći da su muški likovi u *Europe trilogy*, te u ranijoj von Trierovoj fazi glupavi i naivni, a Bunch ih definira kao "naivne novake" (Bunch, 2012: 198). Oni su mladići dobrog srca koji jednostavno ne znaju bolje i svi redom završavaju uništavajući i ubijajući, premda to nije bila njihova namjera, naprotiv, njihova prvotna namjera bila je upravo boriti se protiv zla (*Element of Crime*). Splet okolnosti i dinamike koji su likovima neshvatljivi i rezultiraju njihovom manipulacijom, razlog su tom preokretu namjere, što se može protumačiti također kao gore spomenut jaz između njihove filozofije (tj. njihove namjere, ideala) i stvarnosti (surova realnost koja ih okružuje). Svi ti muški likovi imaju neku karakterističnu komičnu crtu, što cijelu priču čini manje dramatičnom, za razliku od mnogo dramatičnijih ženskih likova. Još jedna figura karakteristična za von Trierove filmove i koja se ne mijenja, jest lik starijeg, moćnog lika, ciničnog realista o kojem je mlađi lik (ili u našem slučaju glavni lik) ovisan te koji njime manipulira i utječe na njegovu budućnost. Ta binarnost u strukturi – mlađi naivac nasuprot starijem realistu – jedan je od elemenata koji se ponavljaju i na kojem se baziraju gotovo svi von Trierovi filmovi.

U ovoj trilogiji žena igra ulogu fatalne žene, žene koja obmanjuje i poigrava se tim naivnim idealistom. Zanimljivo je također kako je tematika srodna onoj u njegovoj *Američkoj trilogiji* (naivac koji želi pomoći društvu, ali u tome ne uspijeva), no sama činjenica da je glavni lik žena, a ne muškarac, mijenja u potpunosti način na koji se film gleda, doživljava i tumači.

Sam von Trier na to kaže da svaki put kad je muškarac u glavnoj ulozi, zaboravlja se na ideale koje ta osoba utjelovljuje, dok svaki put kad je žena u glavnoj ulozi, ideje koje likovi predstavljaju doživljavaju se cijelo vrijeme. Razlog koji von Trier iskazuje je činjenica da kad muški lik shvati da se ideal ne može realizirati, on odustane, dok žena "gura do kraja" te njena uloga postaje emotivnija (Lumholdt, 2003). Tu bih izdvojila i ranije spomenutu činjenicu da muški likovi imaju određenu ironičnu crtu, dok ženski likovi ne, što uvelike mijenja način njihove percepcije. Nakon lika "naivnog novaka", Lars von Trier mijenja glavnog lika likom stereotipizirane mile žene. Prikazivanje žena "zlatnoga srca" je projekt u koji se von Trier upušta u trilogiji naziva *The Goldhearts Trilogy*. Lik žene nije više reprezentiran kao fatalna žena, naprotiv, ona je idealist, i u potpunosti vjeran onima do kojih joj je najviše stalo i ne ustručava se žrtvovati za njihovu dobrobit, čak do mjere autodestrukcije (npr. Bess u *Breaking the Waves*, koja umire kao žrtva zlostavljanja samo kako bi udovoljila suprugu koji je se nalazi u bolnici, ili Selma u *Dancer in the Dark*, koja umire kako bi obezbjedila sinu operaciju kako i on ne bi oslijepio). U pogledu predaje i požrtvovnosti u njihovom liku lako je vidljiva paralela s likom Isusa: žrtvovati sebe kako bi spasili drugoga (Bainbridge, 2007: 149). Tu je vidljiva i prva razlika s prijašnjim glavnim likom: on umire kao posljedica vlastite naivnosti i nesposobnosti, dok glavni lik ove trilogije ustraje u svom naumu, tjerajući idealistički pogled do kraj, a njegova (tj. njezina) smrt je posljedica toga. Razlog zašto su likovi *The Goldhearts Trilogije* „isusoliki“, za razliku od onih iz *Europe Trilogije*, leži u samoj biti njihovog ideološkog pogleda, tj. u cilju njihove lojalnosti. Žene su, stereotipizirano, vezane za emotivnu bit, žrtvuju se iz ljubavi i radi ljubavi, dok su muškarci, i u ovom slučaju stereotipizirano, vezani za karijeru, za filantropski cilj koji su samima sebi zacrtali. U ovoj je trilogiji prikazana upravo ta slika žene kao žrtve; jadne, mile žene koja je spremna učiniti sve, koja se toliko predaje svom cilju koji ju toliko obuzima da se u određenom trenutku može pojaviti i dojam da je lik poludio (Tess u *Breaking the Waves*). Kao i u *Europskoj trilogiji*, i u ovoj imamo lika koji predstavlja brutalnu realnost. Taj lik je muškarac, a Bunch tu vrstu lika etiketira kao "control freak" zbog njegove naravi kontroliranja, omalovažavanja i tendencije manipuliranja glavnim likom (u ovom slučaju radi se o emocionalnom izživljavanju) (Bunch, 2012: 201).

O *The Goldhearts Trilogy* treba govoriti kao o svojevrsnoj studiji granice ženske lojalnosti i požrtvovnosti u svrhu izvršavanja i održavanja emocionalnog idealizma pripisanog ženskom liku. Mads Bunch vidi tu reprezentaciju ženskog lika kao von Trierov zadnji i jedini

ljudski “locus” neizmjerne dobrote i nesebičnosti (Bunch, 2012: 200). Upravo iz tog razloga ne pridodaje komičnu crtu tom liku, već podržavajući ideju da kad je ženski lik u glavnoj ulozi, ideje i ideali koje ga karakteriziraju praćeni su tokom cijeloga filma. Tu dolazimo do onog dijela u kojem je promjena u likovima primjetna i jasna. Da je lik žene zlatnoga srca samo romantični idealizirani pogled, dokazuje reprezentacija ženskoga lika u trilogiji *USA: Land of Opportunities*.

Spomenula sam da se glavni lik *The Goldhearts Trilogije* može poistovjetiti s likom *požrtvovnog Isusa*, što nije u potpunosti slučaj sa ženskim likom koji se pojavljuje u *Američkoj trilogiji*. Naime, iako im je početna ideološka točka zajednička (Grace – glavni lik – također ulazi u selo spremna u potpunosti se prepustiti i dati sve od sebe kako bi bila od pomoći), u *Američkoj trilogiji* lik shvaća da realizacija ideje nije moguća, te da daljnje ustrajanje u istoj vodi samo k tome da postane žrtva i objekt iskaljivanja vlastitih frustracija. U tom trenutku, lik se mijenja, prezervirajući sebe i svoj integritet. Ovaj se lik udaljava od požrtvovnog „iskusolikog“ lika, vođenog pravilom *Novog Zavjeta* koji propagira ideju pružanja drugog obraza, i postaje osvetoljubiv i gnjevan te se počinje ponašati po starozavjetnom pravilu “oko za oko”(Fibiger, 2003: 58). Ili, u pogledu filozofije nasuprot stvarnosti, lik Grace postaje svjestan da vanjski utjecaji imaju prednost, te da sam individualni ideal nije dovoljan za suzbijanje vanjskih dinamika, a stvarnost je sasvim druga stvar s kojom se treba suočiti, prihvatiti i prema kojoj treba, naknadno, remodelirati vlastite ideje i namjere.

U von Trierovom projektu reprezentiranja muško-ženskih likova, ženski lik *Američke trilogije* počinje poprimati egoistične, arogantne crte; lik žudi za moći, poput muških likova. Da je tu riječ o predstavljanju muško-ženske jednakosti, kao što to sugerira Bunch (Bunch, 2012: 153), nije pogled s kojim bih se osobno složila, s obzirom da i u ovoj trilogiji postoji jaka opozicija između slabijeg i jačeg lika, tj. idealista i realista, naivca i manipulatora. Iako, treba napomenuti da prvi utisak koji ostavlja Grace pri ulasku u naselje je upravo ideja nje kao *femme fatale*, privid koji se ubrzo ruši, prikazujući ponizno i zahvalno ponašanje.

U ovoj trilogiji dva muška lika pripadaju liku realista/manipulatora, a to su likovi Toma/Timothyja i Graceinog oca. Tom je tipični “control freak” na kojeg smo naišli u *The Goldheat trilogiji*. Na prvi pogled drag, pun ljubavi i razumijevanja, s vremenom se pretvara u egoističnog, osvetoljubivog lika koji će iznevjeriti glavnog lika. Toma upoznajemo kao lika koji

na početku pomaže Grace u njezinoj asimilaciji u mjestu, no to čini iz egoističnih razloga, tj. iskorištava Graceinu prisutnost u korist projekta čiji cilj je educirati stanovnike mjesta o vrlini gostoljublju. U trenutku kad Grace, koja je već počela osvještivati svoju poziciju žrtve, dovodi u pitanje Tomov ideološki cilj, Tom se okreće protiv nje prijavljivanjem njezine prisutnosti ocu i na taj način čuvajući vlastiti kredibilitet čovjeka visoka morala unutar Dogvillea. Što se tiče lika oca, on također predstavlja lika “control freaka”. Za razliku od Toma, on je u potpunosti lik koji predstavlja realno stanje stvari. On je gangster, osoba koja je shvatila da su agresija i nasilno ponašanje jedini modus operandi u društvu gdje ne postoji moralno i zakonom propisano ponašanje, gdje se ljudi ponašaju ovisno o trenutačnoj situaciji i koristi koju mogu iz te situacije dobiti. Otac je upravo taj koji u potpunosti otvara kćerine oči prema realnosti, koji potiče u njoj osjećaj osvetoljubivosti do te mjere da se njezin cilj pomaganja pretvara u zapovijed da se svi stanovnici pobiju i da se mjesto u potpunosti spali (Koutsourakis, 2013).

Tu prijelaznu fazu nalazimo u filmu *Dogville* dok u filmu *Manderlay* vidimo jednu Grace koja je već odlučno krenula sprovođiti pravilo “oko za oko” kako bi uspjela u svom naumu da oslobodi robove u zajednici koja još funkcionira pod robovlasničkim režimom. Naravno, kao i u prijašnjim filmovima, realnost stupa na snagu i ruši Gracein idealistički dvorac. Ona i dalje nije u stanju sprovesti do kraja svoj naum jer joj i dalje nedostaje doticaj sa stvarnošću. Dakako, važno je primijetiti kako se njezina ličnost u filmu *Manderlay* može poistovjetiti s ličnošću Toma iz *Dogvillea* (što podržava viđenje da se likovi kroz filmove razvijaju): oboje kreću entuzijastično u svoj filantropski projekt koji propada radi nemogućnosti održavanja/realizacije namjere, te se na kraju likovi odluče za liniju manjeg otpora što rezultira time da se situacija vraća na početnu točku (u filmu *Manderlay* propada plan uvođenja demokracije i sve se vraća na robovlasnički režim). Oba lika također vide sebe superiornijim nad drugim likovima: Tom je sin doktora, dok Grace dolazi iz urbane sredine i pripadnica je višeg društvenog staleža, što joj pruža osjećaj superiornosti nad drugima i osjećaj da ona zna najbolje. Jedini postojan lik je otac, koji i u ovoj opoziciji predstavlja realnost i moć. Sam otac u jednom trenutku primjećuje kako se Grace promijenila i ponosno iskazuje kako je zadovoljan kćerinim stavom i ponašanjem.

Kroz ova dva filma primjetan je pomak koji von Trier čini od lika žene zlatnoga srca prema liku žene koja propitkuje stavove i društvene dinamike, koja se protivi i buni, ali ne

uspjivajući uvijek u svom naumu. Vjerojatno je zadnji korak u evoluciji ženskog lika trebao biti prikazan u trećem filmu. Film je najavljen pod naslovom *Wasington* ali nikad nije snimljen. S toga nećemo (nikad) saznati je li von Trier ipak na kraju odlučio realizirati ženskog lika koji je naučio kontrolirati vlastite emocije i ideale pružajući više pažnje “realnom svijetu” koji ga okružuje. To bi na kraju moglo i značiti da je odlučio ukinuti mogućnost da jedina iskrena i neprocjenjiva ljubav ipak postoji, priznavajući i sebi da su i osjećaji dobrote i vjernosti predmet društvenih dinamika.

2. ANALIZA I INTERPRETACIJA FILMA *DOGVILLE*

Dogville je trosatni film čija je radnja podijeljena u devet poglavlja i prolog. Kroz film nas vodi sveznajući narator John Hurt, koji s vremena na vrijeme postavlja publici pitanja kako bi uvijek podržavao njihovo praćenje radnje.

Radnja filma se otvara pred gledateljem koristeći princip *per contrarium* u širem okviru aktivnog nihilizma (Tritten, 2014). Von Trierova tendencija je prikazivati vrijednosti suprotstavljajući ih njihovim oprečnim oblicima. U prologu uz Hurtovo vodstvo upoznajemo gradić Dogville i njegove stanovnike. Krupni visoki plan pruža planarni pogled na Dogville te isti taj plan služi kao podsjetnik na odsustvo nekog višeg entiteta (Lattek, 2006). Tome svjedoči činjenica da u gradiću nema ključnih ličnosti svećenika i gradonačelnika, a lokalni *filozof-pisac* nije ličnost koju građani smatraju autoritarnom ličnošću. Sami mještani su opisani kao dobri i poštteni ljudi; osjećaj koji se može dobiti nakon uvodnih naratorovih riječi jest da su čak i pasivni, prihvaćajući nametanja (npr. ime glavne ulice Elm Street – od naratora saznajemo kako im naziv ulice nije bio niti jasan niti drag, jer niti u mjestu niti u njegovoj okolini nije bilo brijesta, no ipak su pustili stvari kakvima jesu). Za razliku od mještana koji se čine povučenima i uronjenima u svoje svakodnevne rutine, upoznajemo Toma Edisona mlađeg, sina umirovljenog, respektabilnog mjesnog doktora koji se i sam prepustio pasivnosti i nezainteresiranosti za ikakvu promjenu. Tako, primjerice, nakon što glazba na radiju završi i započinju vijesti, traži da se radio isključi jer mu zvuk smeta i mora se odmarati. Ta je scena važna i kako bi se istaknula izoliranost Dogvillea. Tom Edison mlađi žudi za time da napravi nešto korisno za društvo, da ga unaprijedi, stoga organizira sastanke koji su prvenstveno lekcije morala i etike. Većina mještana ne vidi smisla u tim lekcijama. U razgovoru između Billa (mjesnog neuspjelog inženjera) i Toma, saznajemo upravo te dvije strane. Bill, u ovom slučaju glas mjesta, ističe da su mještani možda zadovoljni sobom i situacijom ovakvom kakva jest, dok Tom tvrdi kako to sigurno nije slučaj nego oni jednostavno to ne primjećuju, odnosno imaju problema sa prihvaćenjem. Ali, kako bi to shvatili i naučili potrebno im je nešto opipljivo za prihvatiti, nekakav dar, kako bi sve to bilo manje apstraktno. Taj opipljivi dar, dolazi na scenu u prvom poglavlju.

Dar, odnosno ključni element eksperimenta, predstavlja Grace. Grace je djevojka koja se sakriva u rudniku Dogvillea bježeći od gangstera u crnim automobilima. U prvom trenutku Tom je

ljubazan, krije Grace od gangstera uvjeravajući ih kako ju nije vidio u blizini. No, da bi pokazao da je voljan surađivati s njima, prihvaća njihovu vizitku kako bi mogao dojaviti ako se stvari promjene.

Kako ništa ne bi bilo prepušteno slučaju, smatram važnim od samoga početka privući pozornost na sama imena glavnih likova filma: Tom Edison mlađi i Grace. Tom Edison mlađi je mjesni filozof koji se trudi biti od važnosti u mjestu i respektiran poput umirovljenog oca. Težnja da napravi nešto izuzetno i izađe iz očeve sjene, poveznica su između Toma Edisona mlađeg i povijesnog Toma Edisona Jr., sina Thomasa Edisona Seniora, poznatog kao izumitelja žarulje. Thomas Edison Jr. cijeli je svoj život proveo pokušavajući se istaknuti, no njegov trud i ideje ostale su generalno nezapažene, što je dovelo do frustracije koja ga je otjerala u alkoholizam i propast u privatnom životu (Chiesa, 2007). Tom Edison iz *Dogvillea* neće se odati alkoholizmu, no njegov trud osim što nije naišao na odobrenje šire populacije, na kraju će propasti. Tom Edison mlađi je idealist koji svoji plan želi sprovesti u djelo pod svaku cijenu. Tu ključnu ulogu igra Grace, koja dolazi u mjesto upravo u trenutku kada je to bilo najpotrebnije. Kao što je već ranije rečeno, Grace je dar za Dogville. Riječ Grace znači milost, što označava važan pojam u kršćanskoj teologiji. U svojoj latinskoj verziji termin označava velikodušnost u davanju i zahvalnost za dobiveno. Svi prijevodi i značenja riječi milost, kako u biblijskoj tako i u rimskoj kulturi, impliciraju kontinuiranu razmjenu usluga i darova. Marcel Mauss, među ostalim, definira razmjenu darova kao „razmjenu i ugovore koji se realiziraju u obliku obaveznog međusobnog darivanja „ (Mauss, 2002: 17). To predstavlja cjelokupan društveni fenomen koji reprezentira sve vrste institucija, kako pojedinačno, tako i sveukupno, radilo se o vjeri, pravu, moralu, pa i ekonomiji. Prema Maussovoj definiciji može se zaključiti da je cijeli širi spektar društvenih dinamika nastao upravo iz tradicije razmijenjivanja darova (Mauss, 2002). Marcel Mauss koristi termin *potlač*, kako bi opisao tradiciju razmijene darova koja je ključna kako bi se uspostavio hijerarhiju unutar društva, jer se darivanjem kupuje prestiž unutar društva. Tradicija potlača najraširenija je bila unutar sjeverozapadnih američkih Indijanaca u području Stjenjaka. Upravo međusobno darivanje i primanje leži u bazi odnosa između Grace i Dogvillea, no u ovom slučaju prikazuje se disfunkcionalan odnos, što može biti rezultat odnosa koji nije baziran na recipročnom, nego na jednostranom darivanju.

Na Grace stanovnici Dogvillea odmah gledaju sa sumnjom, sama njezina pojava je razlog za sumnju i otpor. Tom predlaže da se Grace pruži “probni rok” kako bi zadobila povjerenje

mještana i ostala u mjestu. Povjerenje će dobit tako što će u dva tjedna odrađivati male simboličke poslove za mještane. Ti su poslovi bili ono što bi se danas moglo definirati kao izmišljena radna mjesta. Ona je radila stvari koje su bile nepotrebne, po samim Tomovim riječima “stvari koje nije bilo potrebno činiti” (Dogville, 2003: poglavlje 1) i na taj način njezin se rad stvrstava u nepotrebni *surplus*, odnosno akumulativni profit (Chiesa, 2007). Jednom prihvaćena u Dogville, za obavljene radne zadatke dobivati od građana (poslodavca) malu nagradu. Tu se nagradu može se lako interpretirati kao plaću kojom bi si potom kupovala suvenire kako bi obilježila sretne trenutke u Dogvillu. Gracein život u Dogvillu izgleda vrlo pozitivno, žitelji cijene njezin rad, nagrađuju je, ona izvršava svoje zadatke sa zadovoljstvom i zahvalnošću. Pridobila je također poštovanje od strane Chucka i starog gospodina McKaya, nakon izravne provokacije, jednome da ne prihvaća svoje stanje sljepoće, dok je drugoga suočila s činjenicom da odbija njezinu prisutnost jer u njoj vidi sebe u ranijim danima (Chuck također dolazi iz grada iz kojega je pobjegao kako bi našao sredinu čije vrijednosti i moral cijeni i smatra većim).

Situacija se, dakako, drastično mijenja nakon što policija dolazi u Dogville s plakatom na kojem piše kako je Grace nestala. Dogville je prikazan kao zadnje mjesto do kojeg vodi cesta u Stjenjaku, mjesto koje nije naviklo na česte posjete stranaca, pa tako niti policije i gangstera. Te likovi, s obzirom na njihovu poziciju, imaju jak utjecaj na ljude iz Dogvillea, ali stanovnici nisu nikad te posjete doživljavali kao poticaj na razmišljanje o svojim ili tuđim vrijednostima. Za njih su to samo izolirani neugodni trenuci. Prema njima gaje strahopoštovanje, ali ne postoji širi moralni kontekst u kojem oni imaju važnu ulogu u kreiranju međusobnih odnosa u mjestu (Lattek, 2006). Ovaj izolirani događaj ipak mijenja stvari u mjestu. Odsustvo vjere (svećenika nema i neće ni doći, kako tvrdi Tom) reflektira se kroz odsustvo pravde, odnosno razvoja kapitalizma u društvu. Dolazi do toga da Graceina prisutnost postaje “skuplja”. Od samog početka građani su znali da Grace bježi od gangstera, no sad su otvoreno suočeni s tom stvarnošću. Odnos s Grace postaje kapitalistički odnos između poslodavca i radnika, zlouporaba radne snage. Manja primanja i više rada postaju svakodnevnica u Dogvilleu. Grace postaje njihov resurs, generator *surplusa*. Dogville predstavlja izolirani ekonomski sistem, koji u potpunosti funkcionira unutar svoje sredine gdje svaki građanin ima svoju ulogu, što vodi do toga da bilo koja promjena u sistemu ruši dostignutu ravnotežu (Brighenti, Castelli, 2008).

Odnos davanja i pružanja, koordiniran je također Tomovim uvjetima. Ono što Tom provodi jest politika količine, a ne profita, odnosno kvalitete. Kad je Graceina prisutnost u

Dogvilleu postala "skupljom", stanovnici su, prema Tomovoj sugestiji, počeli od nje tražiti više. Rješenje koje je Tom iznio jest da Grace obiđe građane dva puta u danu, čime bi se došlo do osjećaja, kako Tom sam iskazuje u petom poglavlju, da im Grace posvećuje više vremena, iako to zapravo ne bi bio slučaj.

Lorenzo Chiesa u svom radu objašnjava ekonomski aspekt odnosa koristeći koncepte Georgesa Bataillea koji razvija pojam "opće ekonomije". Prema Batailleu, važnija je potrošnja dobara negoli proizvodnja istih. Opća se ekonomija prvenstveno bavi cirkulacijom energije na Zemlji i time prikazuje ono što se inače smatra ekonomijom. Ono što Bataille želi istaknuti jest kako svakodnevna ekonomija spada u "restriktivnu ekonomiju", čija načela, koristi i nestašice, zasjenjuju osnovne principe opće ekonomije, odnosno višak i izobilje. Problem je u tome što je, ljudsko nepoštivanje materijalne osnove života strukturalno, odnosno, čovječanstvo teži rješavanju neposrednih problema na koje nailazi. Ta rezolucija, odnosno rješavanje problema, u tom se kontekstu definira kao ideal. No, s druge strane, u prisvajanju ekskluzivno restriktivne ekonomije, čovječanstvo se koristi svojim snagama za cilj koji ne može dobiti. Odnosno, potrebno je izgubiti, odbaciti suvišnu energiju koja se ne može iskoristiti za unaprjeđenje sistema. No, tendencija je negirati tu potrebu, ali taj višak mora nekako biti izgubljen, ili bez zarade, ili kroz neku katastrofu (Chiesa, 2007 :9-10).

Kao što je već rečeno, Grace od samog početka ne pripada Dogvilleu. Usprkos tome, u prvom djelu ona upravo pridonosi rastu mjesta, što se najbolje može vidjeti u sceni kad ona uzima u ruke zamotuljak vlastite odjeće i pronalazi u njemu poklone mještana. Od naratora doznajemo kako to znači da je "Grace našla prijatelje u Dogvilleu i ostavila traga". Što se samog ekonomskog rasta tiče, to se može iščitati iz scene, u drugom poglavlju, u kojoj ona kupuje figurice "na kojima se već počela skupljati prašina". No vrlo brzo doznajemo kako razlog za glasanje "da" u vezi njezinog odlaska ili prisutnosti nije bio moralne ili filantropske prirode, već kako je svatko imao koristi od njezine prisutnosti, prvenstveno Tom, čija je to i bila zamisao. Pa i mlada Liz priznaje da je glasala da Grace ostane samo kako ne bi bila jedina cura u gradu kojoj se muškarci obraćaju.

Upravo od trenutka kad se u gradu pojavljuje plakat da je Grace nestala, a zatim plakat s obavijesti da je tražena, njezina uloga postaje upravo suvišna, treba je se riješiti. Ulogu koju Grace zauzima, i razlog zašto je potrebno njezino žrtvovanje, korisno je pogledati i sa Lacanove

točke gledišta koja ne implicira ekonomsko kapitalističku točku gledišta, već onu društvenu. Lacan u Seminaru VII sugerira da je suvremena znanost ideološki ne razdvojiva od “općeg dobra”, odnosno politizacije sreće. Te da taj stav u potpunosti izokreće Aristotelov koncept službe sreće, u kojem je glavna premisa da individualna sreća podrazumijeva kolektivnu sreću i ne može postojati bez nje. Etički paradoks koji izlaže Lacan je upravo da dobro ne može vladati nad svime bez da dođe do viška, posljedice čega će biti katastrofalne. Lacan taj kobni višak dobroga naziva “kriminalno dobro” (Chiesa, 2007:5).

U tradiciji američkih domorodaca praksa potlača predstavlja upravo lišavanje suvišnih dobara u obliku darivanja, kako bi se održao međusobni odnos. U Dogvilleu sve funkcionira tako da svi imaju svoju ulogu, odnosno da se ne upliću u živote svojih sugrađana. Društveni je to sistem koji djeluje bez ikakve moralne, vjerske ili pravne vrijednosti. U Dogvillu sve funkcionira po principu “svi znaju sve, ali nitko ništa ne govori” i po principu međusobnih odnosa. To se najviše očituje u sceni zlostavljanja Grace. Mještani taj čin gotovo zanemaruju smatrajući da „nije bilo riječi o seksualnom činu“ (Chiesa, 2007:17). Stanovnici ne smatraju da je ikakav kriminalan čin uopće moguć u mjestu, zidovi kuća ne postoje, stoga su svi na meti promatranja te je to dovoljno jaka metoda prevencije nasilja. Činjenica da je cijelo selo suučesnik u zločinu skrivanja Grace od lokalnog gangstera, odnosno sumnja u ispravnost Tomovog eksperimenta, potiče mještane da počnu preispitivati vlastiti stav i moralnost, no to čine iz osobne perspektive. Javlja se pitanje ne bi li bilo u skladu sa zakonom nazvati policiju i prijaviti Graceinu prisutnost? Građani znaju da optužbe koje su podignute protiv Grace nisu utemeljene, iz razloga što je u tom vremenskom razdoblju ona bila u Dogvillu, no svejedno smatraju kako je njezina prisutnost postala opasna te kako bi se njezin rad trebao povećati, odnosno kako bi ona trebala raditi više sati, te kako bi joj se plaća, simbolički, trebala smanjiti.

Preokret situacije događa se u zanimljivom trenutku, odnosno za vrijeme proslave Dana Nezavisnosti. U tom je periodu Grace već bila tražena kao nestala osoba. Tijekom slavlja sve se doima skladno i organizirano, Grace je postala dio mjesta (ovo poglavlje filma se upravo i zove “Sretni dani u Dogvilleu”). Krupni plan se u ovom slučaju koristi ne kako bi prikazalo odsustvo višeg entiteta, nego suprotno, prikazuje se sklad i sloga koja vlada mjestom. Zanimljivo je primijetiti kako je religiozna simbolika upravo prikazala daljnje razvijanje stvari. Proslava Dana Nezavisnosti, odnosno objed koji se tada zbiva može se interpretirati kao *Posljednja večera* u religioznom smislu. Grace, poput Isusa, sjedi uz bok s dvije osobe koje će ju kasnije izdati,

Chucka i Toma. Kao što je Isus pitao Judu je li on izdajica, tako je i Grace pitala Toma da li je ikome pokazao vizitku koju su mu gangsteri dali one noći, na što Tom odgovara tvrdnjom da je on tu vizitku bacio.

Za vrijeme večere, policija mijenja plakat “nestala” za plakat u kojem piše da je “tražena”. Kao što je ranije rečeno, to je trenutak u kojem počinje njezina eksploatacija, odnosno u religioznom smislu, njezina patnja. Grace, dakako, prvenstveno predlaže da se udalji, odnosno da mještani nanovo glasaju jesu li za ili protiv njezine prisutnosti u mjestu, na što Tom žustro reagira iskazujući da ne mogu sastajati plebisicit nanovo. Kako i sam narator kaže, stvari se nisu promijenile u mjestu, barem ne vidljivo, ali situacija postaje nepodnošljiva, što dovodi do trenutka kad Grace bježi. Tom organizira njezin bijeg te pita za pomoć Bena, koji je u zamjenu za novac trebao odvesti Grace u grad. Ben ne vodi u Grace u grad; umjesto toga, on ju vraća u Dogville nakon što ju je seksualno iskoristio, koristeći njezine riječi da se čovjek nema razloga sramiti vlastitih potreba. Kako bi platio Bena, Tom je ukrao novac od oca, ali u trenutku kad se razgovara o nestanku novca, Tom ne priznaje krivnju već krivi Grace, kako bi očuvao svoju vjerodostojnost i imparcijalnost u situaciji.

Grace koja u filmu personificira milost, podnosi kažnjavanja i podnosi poniženja, ne samo sa stoicističke perspektive (o čemu je podučavala djecu u Dogvilleu), nego i radi patnje za koju smatra da će ju promijeniti kako ne bi više bila arogantna. Nakon pokušaja bijega, građani Dogvillea odlučuju da se tako što mora ubuduće izbjeći. Bill, neuspjeli inženjer koji je na početku filma opisan kao ne suviše inteligentan, izmišlja sustav koji će Grace spriječiti u slobodnom kretanju.

Kao mjera predostrožnosti od bijega, Grace biva vezana za vrstu sidra sa zvoncem na vratu koji je povezan s lancem i kotačem, koji joj ne dozvoljava da se kreće “osim na terenu koji je ravan, a teren je ravan samo u Dogvillu” (Dogville, 2003: poglavlje 8.). Time njezin status u gradu dostiže najnižu razinu. To je trenuak kad Grace gubi vlastito dostojanstvo i kad ju se počinje doživljavati kao životinju. Grace upravo postaje životinja na kojoj se muška populacija Dogvillea izživljava i iskaljuje vlastite frustracije. Giorgio Agamben u svom radu “The Open” objašnjava kako se mijenja odnos životinje i čovjeka, odnosno antropomorfizacija životinje i animalizacija čovjeka. Agamben ističe kako se od kraja Prvoga svjetskog rata moglo zaključiti kako se nalazimo u nehistorijskom periodu gdje se više ne mogu poduzeti povijesni zadaci i s

toga je čovječanstvu neizbježno izumiranje. Čovjek je dostigao svoj povijesni *telos*, i tako postao nanovo životinja (Agamben,2004: 76).. Ono što se ističe jest da gubi suština individualnosti, poezija, filozofija, vjera (elementi koji su po Heideggeru i Hegelu održavali nadu u povijesno-političku sudbinu); svedeno je sve na kulturalni spektakl, i osobno iskustvo. Seksualni odnosi, odnosno seksualno zlostavljanje, postaju dio svakodnevnice i zabava za djecu, koja se objese za crkvena zvona i zvone svaki put kad Grace biva zlostavljana. Sljepoća, odnosno negiranje stvarnosti i zatvaranje u vlastite živote, izražena je kroz naratora koji govori kako mještani ne smatraju da se ispred njihovih očiju odvija silovanje, već da to je to samo iznimno neugodna situacija, poput one „kad se seljak provede s kravom“. Prvi koji je silovao Grace bio je Chuck. On ju je već na samome početku upozorio da je mjesto “gnjilo iznutra prema van” (Dogville, 2003: poglavlje 1), te da bi ju mogli iskoristiti i iznevjeriti. Upravo je Chuckov sin, možda i jedini koji je od samog početka prednjačio pred ostalim građanima, ne samo izjavom da zna da je ona ovdje došla kako bi učila da se dopadne ljudima, nego je i bio prvi koji je kroz prijetnju od nje iznudio vlastitu maštariju. Grace kao milost predstavlja ideju, ideal, više negoli samu osobu. Gubitak srži identiteta Agamben prikazuje kao element koji potiče i olakšava nasilje nad tim subjektom, s obzirom da ga se poistovjećuje sa žrtvom.

Grace bježi iz grada jer se ne slaže sa načinom na koji gangsteri, odnosno njezin otac i njegovi ljudi, sprovode pravdu. Njezine moralne vrijednosti su drugačije, te u Dogvilleu cijeni upravo činjenicu da predstavljaju suprotnost od onoga od čega bježi.

Osim anti-amerikanizma, film je snažno kritiziran i u pogledu nasilja koje se prikazuje u filmu, od seksulanog, fizičkog ili emotivnog zlostavljanja, do krajnje destrukcije sela.

Michael Lattek u svojem “A Reading of *Dogville*” analizira upravo pogled nasilja i razloge zašto do njega uopće dolazi. Lattek kaže kako *Dogville* kritizira nasilje koje proizlazi iz izopačenog idealizma, dok istovremeno prikazuje idealizam kao uzvišen način razmišljanja koji postaje eksploativni način djelovanja. Stoga se idealizam predstavlja kao paradoks s obzirom da u sebi posjeduje nasilje (Lattek, 2006).

Nasilje je usko povezano s autoritetom koji je, kao što je već rečeno, u Dogvilleu u potpunosti odsutan. Ono što je važno i što Lattek ističe, jest da Božje odsustvo označava i odsustvo moralne superiornosti, što olakšava provođenje nasilja kao mjere odgoja i zakona. Lattek u svom tekstu citira Georga Lukacsa koji u karakteriziranju likova u naratologiji, analizira

također lika kojeg naziva demonom radi njegove psiholoske karakteristike. Lik demona je lik koji traži razlog i značenje vlastitog postojanja i stvarnosti koja ga okružuje. U *Dogvilleu* lik koji podliježe toj definiciji je Tomov lik. Lako se može sagledati Toma kao heroja idealista s demonskom karakternom crtom, jer „demonizam sužavajućih duša je demonizam apstraktnog idealizma“ (Lattek, 2006: 102). Veoma je zanimljiva poveznica koju radi sa Sokratovim *daimonom*, definirajući ga kao poveznicu između heroja priče i vanjskog svijeta. U ovom bi slučaju to značilo da je Tom poveznica, medij, između Grace i žitelja Dogvillea.

Na zadnjem sastanku, u kojem je Grace trebala suočiti žitelje s njihovim ponašanjem, Tom mora birati između Dogvillea i Grace. Riječi izgovorene od strane Dogvillea na tom sastanku su u suštoj suprotnosti od onih izgovorenih na proslavi Dana nezavisnosti: riječi hvale zamijenjene su riječima mržnje. Tom ih stoga kritizira što umjesto da samo saslušaju i suoče se s istinom, jer nije sve onako kako izgleda na površini, oni se brane i zatvaraju u sebe opet i nanovo, ne otvarajući oči istini.

Nakon sastanka Grace optužuje Toma da sam sebi brani da bude čovjek. U tom trenutku on postaje ideja kao što je Grace, odnosno ideal koji tjera naprijed vlastiti cilj. Tom priznaje da je Grace u pravu sa svim optužbama koje mu je uputila, među kojima je i da je ona bila njegov osobni projekt te da ju je on iskoristio.

Upravo njezino darivanje sebe bez da traži išta zauzvrat ostavilo je građanima Dogvillea svu moć u rukama, moć koja ih je na kraju korumpirala. Prema čitanju Lacana, kako ne bi došlo do jednostranosti u darivanju, odnosno kako darovatelj ne bi postao iskorišten od strane onog kome je darovano, prvi mora biti u stanju reći “ne”, povući granice. (Chiesa, 2007)

Grace niti u jednom trenutku ne uskraćuje mještanima sebe kao dar, naprotiv, bezuvjetno im se prepušta, predstavljajući bezuvjetnu ljubav. Na kraju će je upravo to bezuvjetno darivanje sebe dovesti do granice tragedije. Već spomenuta aluzija na Isusa samo podržava iščitavanje filma na vjerskoj bazi. Promjena ponašanja sa novozavjetnog na starozavjetno samo je najočitiiji primjer. Grace trpi sve, reducira se na ulogu žrtve koja pasivno prima bez da uzvraća potez. Vodi se pravilima Novoga Zavjeta koji zagovara “pružanje drugog obraza”. No, u njoj počne vrviti dilema ispravnog etičkog ponašanja, odnosno dilema Novog ili Starog Zavjeta. Na samom početku Grace je dobronamjerna, prihvaća i cijeni vrijednosti i način na koji mjesto funkcionira,

što je suprotno od onoga na što je navikla u gradu, gdje njezin otac vlada provodeći nasilje kao mjeru zakona.

Razumijevanje za postupke i način života koji nije u skladu s njezinim pronalazi u činjenici da smatra da je ona moralno uzvišenija od njih, što je vidljivo u njezinom ponašanju. U jednu ruku ona ne prihvaća, ne dozvoljava, da mještani i ona dijele iste moralne vrijednosti; ona sebe prikazuje i doživljava moralno superiornijom upravo iz razloga što s bori protiv nasilja i nemoralnosti. Arogantnost je ključna riječ zadnjeg djela filma, odnosno poglavlja br. 9, ali moglo bi se reći da je i lajtmotiv cijeloga filma. Dakle, film započinje Graceinim riječima da je ona odgojena da bude arogantna te da mora biti kažnjavana i patiti kako bi se naučila drugačije. Ona optužuje vlastitog oca da je njegovo ponašanje arogantno upravo iz razloga što ne oprašta, ne shvaća i prihvaća kontekst koji tjera ljude da se ponašaju na određen način.

Na poziv Toma, koji ipak nije stao na stranu Grace niti je bacio vizitku, gangsteri dolaze u grad po Grace. Etička dilema koja je okupirala Graceine misli dolazi do rješenja u razgovoru s vlastitim ocem. Grace odlučuje da će se povoditi pravilom “oko za oko” koje zagovara Stari Zavjet, odnosno Zakon Mojsijev u kojem žrtvovanje predstavlja jedno od zakona (<https://www.gci.org/law/lawmoses>) . Tu nailazimo na još jednu simboliku Larsa vonTriera, koji je dogvilskog psa nazvao Mojsije. Sve do kraja filma Mojsije nije ništa negoli obris krede na tlu, a na kraju filma nakon što od Dogvillea nije ostalo ništa, kao posljedica Graceine osvete, Mojsije se pretvara u pravog psa, označavajući kako je Mojsijev zakon realiziran.

No, kako objasniti Graceinu odluku da da uništiti Dogville, brišući ga s lica Zemlje? Prema čitanju Maussa, „nepoštivanje pravila međusobne izmijene darova, odnosno jednosmjerno darivanje, ne pozivanje kao i odbijanje, jednako je objavljivanju rata, s obzirom da takvo ponašanje označava odbijanje zajedništva“ (Mauss, 2002 :17) U slučaju Dogvillea, radi se o predugom zadržavanju dara koji ima fatalne posljedice. Ta fatalnost je rezultat karakteristike dara, odnosno darovatelja , koja uništava one koji nisu ispoštivali međusobno održavanje stanja mira međusobnim darivanjem, odnosno primali su i koristili dar bez uzvraćanja istog. Prema Girardovom čitanju, nasilje koje se provodi mora biti dobro raspodijeljeno, a to se čini upravo izborom surogatne žrtve koja mora biti jednoglasno izabrana (Brighenti, Castelli, 2008). Taj proces Girard vidi sličnim Maussovoj tradiciji potlača. Graceino ubojstvo bi s toga bio dio rituala, u kojem žrtva postaje sveta. Do složnosti tko će biti žrtva dolazi se iz složnosti u kojoj se

više ljudi udruži protiv jednoga. Nietzsche to naziva moralom sluga: sluge prepoznaju svoju inferiornost, ali ne mogu se pomiriti s osjećajem osvetoljubivosti i nemogućnosti izvršenja istog, te kako bi nadomjestili taj osjećaj, poprimaju ulogu univerzalne pravde (Brighenti, Castelli, 2008). Poprimajući tu ulogu, ponašaju se prateći nekakav univerzalni kriterij pravde koji ne uzima u obzir posljedice određenog čina. Grace je *outsider*, njezini moralni stavovi su superiorni i u potpunoj suprotnosti s moralnim stavovima Dogvillea, što je razlog zbog kojeg se Dogville okreće u potpunosti protiv nje sa željom da je anihilira. Žitelji Dogvillea slijede pravila po kojima su se vodili sve do dolaska Grace, smatrajući da je njihovo ponašanje besprijekorno i u skladu s pravdom, što opravdava njihovo nasilno ponašanje.

Graceina naredba da se Dogville spali i svi ljudi ubiju može se interpretirati kao i prevladavanje kršćanske arogancije, za što se obično koristi riječ oprost. Chiesa nam predstavlja ideju po kojoj postoje dvije vrste milosti (Grace). Gracein dar kao subjektivni genitiv, odnosno njezina snaga da nikad ne odustaje, da uvijek i nanovo gleda samo naprijed. Po riječima naratora njena snaga za trpljenje je slična upadanju u jednu vrstu transa, koji je svojstven životinjama čiji je život ugrožen. Ta vrsta dara postavlja se u suprotnost sa sado-mazohističnim kršćanskim darom milosti, što se shvaća kao objektivni genitiv. Upravo prijelaz sa posljednjeg na prvi ne može se ispuniti bez čina okrutne nasilnosti (Chiesa, 2007).

Arogancija milosti, koja kao prikaz oprosta odlučuje izbrisati Dogville s lica Zemlje, nije samo kršćanska interpretacija kraja filma, nego je upravo iznimno jasno predstavljena gledateljima u razgovoru između Grace i njezinog oca. U toj sceni otac uzvraća optužbu kćeri da je ona iznimno arogantna, motivirajući vlastiti stav argumentima da ona oprašta drugima ono što sebi ne bi nikad oprostila i to iz razloga što smatra da nitko ne može dostići njezinu razinu morala i etike te da s toga oslobađa druge sa iznimkama koje sebi ne bi nikad oprostila. Pitanje koje joj postavlja otac, a potom ga ona sama sebi ponavlja jest: je li njihovo dobro doista dobro?

Grace je na kraju zaključila da njihov trud nije dovoljan te da svatko zaslužuje kaznu ovisno o njihovim prijestupima. Kao što je ranije rečeno Dogville se povodi etikom osude (ne uzimajući u obzir posljedice vlastitog čina), a ono što Grace čini je upravo kažnjavanje Dogvillea po pravilu “oko za oko”, odnosno po zaslugi. Graceina posljednja misao jest da Svijetu mjesto kao što je Dogville neće nedostajati, naprotiv, da će mu biti bolje. Jer, kako doznajemo od naratora, dobro u Dogvillu nije dovoljno dobro, te Grace i kad bi se ponijela kako su se prema

njoj ponijeli žitelji Dogvillea, ne bi si mogla oprostiti niti jedan jedini čin tog ponašanja. Najvažnije, od naratora saznajemo da, kad bi itko imao moć da ispravi to, mora to učiniti po dužnosti za dobrobit drugih gradova, za dobrobit čovječanstva, te naravno za sve ono što je učinjeno nad Grace, nad milost koja se u potpunosti predala, koju su iskoristili i zlostavljali, bez povratne zahvalnosti.

3. ANALIZA I INTERPRETACIJA FILMA *MANDERLAY*

Za razliku od *Dogvillea*, *Manderlay* ne pruža toliko načina interpretacije i, što je važnije, tema koju obrađuje je već prikazana i obrađena od strane svih medija sa svih aspekata. Ta tema je robovlasništvo i zasnivanje robovlasničkog društva, odnosno održavanje robovlasničkog poretka u suvremenom društvu.

Manderlay (2005), drugi i posljednji film Američke trilogije, prikazuje Grace (Bryce Dallas Howard) kako pokušava uspostaviti demokraciju u mjestu u kojem i dalje vrijede pravila robovlasništva, odnosno, u mjestu gdje se sve odvija po pravilima zapisanim u *Mam's Law*. Priča se odvija u 30-im godinama prošlog stoljeća i, po dijegetskoj kronologiji, odmah nakon Graceinog posjeta Dogvillu. U okrugu Alabame, Grace i njezin otac (Willem Dafoe) nailaze na plantažu Manderlay, gdje dolaze do saznanja da je na snazi robovlasništvo. Kao što je pod okriljem moralne dužnosti dala uništiti Dogville, tako iz iste moralne dužnosti preuzima obavezu osloboditi crnce (koji su trebali biti oslobođeni 70 godina ranije), te ih naučiti ponašati se poput slobodnih ljudi i postaviti temelje suvremenog demokratskog društva. Grace najprije nailazi na otpor; žitelji plantaže se usprkos "novostečenom" statusu nastavljaju ponašati kao za vrijeme života Mam (Lauren Bacall), vlasnice plantaže. Njezina je nesposobnost u donošenju odluka za bolju budućnost postala još i više upitna nakon pogrešnih odluka kao što je odbijanje činjenice da je to "lokalna stvar" (na što ju je na otac upozorio na početku filma), ali i donošenje odluka koje su se pokazale krivima i gotovo je stajale života u Dogvilleu. Grace je dobronamjerno htjela potaknuti stanovnike da poprave krovove koristeći drva koje okružuju plantažu, no nije znala da upravo ta drva sprječavaju da Manderlay postane žrtvom pješčanih oluja koje ne samo da uništavaju plantažu, a time i ekonomiju mjesta, nego je sam pijesak opasan po život (što je dokazalo oboljenje male Clair).

U filmu su crnci stereotipizirani, svatko je delimitiran u određenu klasu koja ga opisuje, ali tokom filma uviđamo da se neke klase isprepliću te da je upravo gledatelj taj koji interpretira ponašanje time im definirajući pripadnost. Grace, kao predstavnica bijele rase, perpetuira te greške potvrđujući činjenicu da se crnce teži generalizirati. To je najjasnije vidljivo u sceni kad

donosi boje za platno Jimu, kako bi ga potakla na kreativnost umjesto na nasilje, no obraća se bratu, a ne direktno Jimu, iz razloga što su joj oni, kako Timothy kaže, "svi isti".

Film se nastavlja Graceinim naporom da ukaže crncima njihova prava, da ih nauči jednakosti, no svaki njezin pokušaj biva zaustavljen otporom i vraćanjem crnaca na stare navike. Za razliku od *Dogvillea*, ona ovdje prihvaća svoj poraz te pristaje na povratak k ocu, puštajući u ovom slučaju Manderlay netaknutim. U sceni kad otac dolazi po Grace, dolazi do nesporazuma: njezin otac s ponosom misli kako je Grace, napokon, naučila provesti svoju nadmoć. Ono što se uistinu zbiva jest bičevanje Timothyja ne kao kazna za krađu novca, već kao rezultat Timothyjevog izazivanja Graceinog ponosa, morala i emocija. On uzvraća udarac njezinom monologu o tome kako je Manderlay sramota crncima rečenicom da "možda zaboravlja kako su ih oni (bijelci) napravili takvima."

Kao što sam već rekla, *Manderlay* nije podigao prašinu kao što je to učinio *Dogville*. Činjenica je da je kritika već bila upoznata s temom koja predstavlja bolnu povijesnu točku američkog društva, koja je stoga već svima poznata. Uvijek je lakše "probaviti" kritiku na koju smo navikli, nego nešto što je potpuno novo i na čemu se temelji cijela maska društva (Sjedinjene Američke Države kao zemlja u kojoj je sve moguće iz razloga što nema diskriminacije pa su tako svi dobrodošli). Sve to, dakako, ne umanjuje činjenicu da je *Manderlay* politička kritika američkoga društva, odnosno, prema Vincentu Lloyd, *Manderlay* je „kritika političke teologije koja stoji ne samo na bazi političke liberalne teorije, nego i na bazi mnogih kritika liberalizma uopće“ (Lloyd, 2008: 1). Na filmskom festivalu u Cannesu 2005. godine film je definiran kao „jedan od najgorih filmova po pitanju prikazanog rasizma od vremena filma *Rođenje jedne nacije*“ (Levitt, 2008: 40). Prema Emmi Bell, *Manderlay* i *Dogville* istražuju razvoj individualnog moralnog ideala pod utjecajem aktualne društveno-političke slike, što u ovom slučaju predstavlja prividni demokratski sistem moći. Ovi filmovi problematiziraju liberalni moral kroz paradokse koje von Trier prikazuje u filmovima.

U svom intervjuu s von Trierom, Emma Bell je razjasnila da je kritika koja je okružila film *Manderlay* jednostavno bila proizvod okolnosti. Mnogi su kritičari interpretirali *Manderlay* kao film-kritiku na Bushovu administraciju, odnosno na američke intervencije na Bliskom Istoku, no ono što von Trier razjašnjava jest da je scenarij filma bio napisan prije tih ratova, kao i prije snimanja filma *Dogville*. Politička situacija je ipak pogodovala publicitetu filma, pa se s

obzirom na tu situaciju, film može interpretirati i na taj način, odnosno kao anti-američka kritika na napade u Iraku i Afganistanu pod Bushevom administracijom (Bell, 2005).

3.1. Impozicija demokracije i prikaz ropstva

Nakon neuspjeha u Dogvilleu i s navodno naučenom lekcijom da se nasilje suzbija nasiljem, Grace dolazi u mjesto Manderlay u kojem saznaje da je još uvijek na snazi robovlasništvo. Prvi Gracein nagon jest preko usvojene moći nametnuti svoju volju i spriječiti bičevanje Timothyja, no ubrzo dolazi na vidjelo njezina crta idealiste, što vidimo kroz njezino iščekivanje da netko istupi i zahvali joj na činu. No, kao što će se pokazati i kako von Trier tvrdi, demokracija je jedini sistem koji se ne može usvojiti silom (Zentropa, 2005: 84). Grace i dalje sebe smatra moralno superiornom, smatra da zna što je bolje za druge te da ih tome može podučiti kako vlastitim primjerom (u Dogvilleu je žrtvovala sebe kao primjer zahvalnosti), tako i lekcijama o liberalno-demokratskom društvu (u Manderlayju). Uz to smatra da i ona sama kao bjelkinja i pripadnica srednje klase ima moralne obaveze prema nižim društvenim klasama i rasama. Već na samom početku svoje misije u Manderlaju iskazuje tu svoju dužnost iskazujući kako im mora pomoći iz razloga što su ih oni (bijelci) doveli ovdje, iskoristili ih i time stvorili ih takvima kakvim jesu (robovima koji ne znaju za svoja prava).

To Graceino ponašanje uvelike zrcali ponašanje “bijelog Sjevera” za vrijeme ukidanje robovlasničkog režima. Već u drugoj polovici osamnaestog stoljeća, u vrijeme prosvjetiteljstva i rađanja nacionalnih vrijednosti, dolazi do zagovaranja ukidanja ropstva kao neetičkog iskorištavanja besplatne radne snage, što kao rezultat ima interferenciju s načinom proizvodnje profita, a što je u suprotnosti s engleskim vrijednostima. Granville Sharpe u svom govoru 1797. godine definira da su ropstvo i trgovanje robovima sastavni dio sistema opresije i nepravde te da je tolerancija Parlamenta prema robovlasništvu jednaka prihvaćanju stava da ne postoji razlika između dobrog i lošeg, ispravnog i krivog, te da je to stanje koje prijete prirodnim temeljima zemlje (Forbes, 2011: 2-3).

Kao što sam već ranije spomenula, tema ropstva i robovlasništva nije nova tema, već je to nepresušna tema o kojoj se neprestalno govori. Rasizam i predrasude i dalje postoje. Možda

ropstvo u svojoj prvobitnom obliku ne postoji, ali se u današnjem društvu neki olici robovlasništva mogu i dalje prepoznati kao što su to nepravda i opresija te iznuđivanje radne snage. U svojem tekstu Forbes citira Elkina, koji tumači da ćemo se temom ropstva baviti unedogled, a razlog tome je činjenica da se razgovori u vezi ropstva rezimiraju na temu rase, i to koristeći uvijek i iznova isti vokabular. Kao što znamo, vokabular je vezan za vrijeme i mjesto te se stoga riječi mijenjaju, a ako se ne pruža dovoljno pažnje tim promijenama, naći ćemo se na istome mjestu, bez velikih pomaka. (Forbes, 2011: 6). Naime, dok se robovlasništvo kao sistem suzbio, posljedice tog sistema su i dan danas su vidljive.

Bell u svom intervjuu s von Trierom i Jacobom Holdtom otkriva kako je upravo Holdtov rad ono što leži u bazi naracije *Manderlaya* i pojačava ideju *Manderlaya* kao anti-američkog filma. Holdtov fotografski projekt *American Pictures*, prikazuje upravo ostatke ropstva u zapadnom svijetu. Fotografije koje je Holdt prikupio za vrijeme svog života kao izbjeglica u Sjedinjenim Američkim Državama prikazuju da i dan danas postoje rasizam i neprihvatljivi uvjeti u kojima neki ljudi rade, što je šokantno s obzirom da se radi o zapadnim državama gdje se propagiraju sloboda govora, demokracija i ljudska prava.

Kroz svoje fotografije Jacob Holdt je razvio pojmove "daljnog (continuing) mentalnog ropstva kod crnaca" i "internalizirani rasizam" (Bell, 2014). Te pojmove von Trier elaborira i objašnjava u *Manderlayju* na iznimno jasan i nedvojben način. Jedan od primjera kojim von Trier prikazuje pojam i dalje prisutnog mentalnog ropstva u crncima jest da Afro-Američki likovi u *Manderlayju* teže za svojom mukom i opresijom, preferirajući sigurnost ropstva nad nesigurnom slobodom moralno oskudne i neporecivo rasističke Amerike (Bell, 2014). U filmu je to vidljivo na samom početku kad lik Wilhelma dolazi k Grace, zahvaljuje joj na činu oslobođenja, no isto tako joj direktno upućuje pitanje kad slobodni ljudi jedu i kada idu spavati? Ropstvo im je pružalo sigurnost uhodanog puta, rutine na koju su bili navikli godinama. Sloboda je nov pojam za njih, unutar kojeg se ne znaju ponašati jer nisu spremni na slobodu i odgovornost koju trebaju snositi za svoja ponašanja. Prije je njihovo ponašanje bilo ukalupljeno i funkcionirali su na jedan te isti način koji nikome nije činio ništa našao. Predominantna arogancija bjelačke točke gledišta vidi se upravo kroz lik Grace. Nakon što je spriječila Timothyjevo bičevanje, dolazi vijest da je vlasnica imanja (bjelkinja) na samrti. U toj prilici vlasnica informira Grace o postojanju knjige, *Mam's Law*, koju treba spaliti. Grace s

negodovanjem odbija učiniti to, te kritizira i samo postojanje te knjige, a time i ropstva koje je na snazi na plantaži, smatrajući kako je upravo njezina točka gledišta jedina ispravna.

Glumac Danny Glover je pristao na svoju ulogu u filmu upravo kako bi prikazao opresiju kojoj su bili izloženi tek oslobođeni robovi u Americi, kao i licemjerstvo američke konstitucije, koja je osnovana nad pitanjima ropstva što su slijedile Građanski rat, a prethodila je industrijsko-kapitalističkoj državi u kojoj su korporacije iskorištavale anti-diskriminacijski zakon više od samih crnaca. Život nakon ukidanja ropstva se za crnce prikazao kao mnogo teži i nepravedniji nego li je bio za vrijeme ropstva. Crnci za vrijeme svog oslobođenja nisu bili spremni na takav život, a ono što se takvim nametanjem postiglo je ponovno lišavanje slobode (Zentropa, 2005). Kako bi naučila žitelje plantaže što znači biti slobodan, Grace (kao što je to činio Tom u Dogvilleu) organizira lekcije kako bi im pokazala što je to demokracija, kako se u demokraciji glasa i donose odluke. Ono što Grace prikazuje jest socijalizam u demokraciji: sve se vrti oko kolektivnog dobra, jednake raspodjele hrane, truda kako bi oni kao kolektiv postali vlasnici plantaže, jednake podjele zarade, odluke se donose prema želji većine.

Prema Bell, demokracija koju Grace pokušava uspostaviti u Manderlayju jest proizvod osjećaja kolektivne krivnje, što se može potvrditi i Graceinom tvrdnjom da smo mi (bijelci) krivi za njihov položaj, te da im treba pomoći kako bi izašli iz tog stanja. Kao što je već ranije rečeno, ta impozicija za njih predstavlja samo još jedno lišavanje slobode: u Manderlayu su izgubljeni, donose odluke za stvari oko kojih se prije nisu brinuli (raspodjela hrane), a zaboravljaju na važnije stvari za vlastitu egzistenciju (briga oko plantaže i njihova uloga u tome). Ono što Grace čini jest upravo nametanje vlastite volje nad narodom koji to ne želi, ne iz razloga što to ne shvaćaju jer su, po poimanju bijelaca, mentalno zaostali, nego zato što se dobro osjećaju u društvenoj situaciji u kojoj jesu. Graceinu ulogu može se sagledati i kroz lik misionara čija je uloga, prosvijetliti zaostale narode, približiti ih Bogu i ukazati im na ispravna ponašanja (ukazati im na štetnost alkoholizma, droge, neodgovornosti). Misionari su dolazili na plantaže i, disciplinirajući crnce, ubrzo bi postali u suglasnosti s vlasnicima imanja jer bi ih približili Bogu i na taj način ih disciplinirali (Forbes, 2011: 30). Tu promjenu bi vlasnici imanja vidjeli kao novostečenu disciplinu, dok bi za misionara ta promjena predstavljala progres prema civiliziranosti. No, crnci u Manderlayu jesu civilizirani: oni ne piju, ne koriste novac upravo kako bi spriječili naviku kladenja, uredno i redovno obavljaju poslove koji su im zadani, kada su im zadani. Stoga se može zaključiti kako su u Manderlayu već imali misionara koji ih je

‘preobratio’, što može objasniti Burtovu rečenicu da su ”čuli o njezinoj vrsti, o ženi iz društva koja provodi vrijeme u spašavanju potlačenih crnaca" (Manderlay, 2005: poglavlje 1). Nakon što shvati da njezina ličnost i uvjeravanja nisu dovoljno jaki kako bi bili primjer drugima, Grace poseže za knjigom *Mam's Law* da bi pronašla sistem kako da dopre do društva. Da je Grace na zahtjev umiruće vlasnice plantaže spalila knjigu ili ju pomno proučila umjesto ignorirala, saznala bi činjenice koje bi joj odmah razjasnile stanje u Manderlayju, čime bi izbjegla i nesvjesno postavljanje u ulozu nove Mam. *Mam's Law* je vodič u kojem piše kako su osobe (crnci) koje žive na plantaži Manderlay, nakon što su već bili oslobođeni i osjetili licemjerstvo i opresiju slobodnog društva, samostalno odlučili vratiti se na plantažu i voditi život propisan pravilima u *Mam's Law*. Ta odluka zrcali stav jednog od povijesnih boraca protiv ropstva i trgovanja robovima, Wilberfocea, koji je u jednom trenutku izjavio da „nitko nema pravo učiniti ljude sretnima protiv njihove volje“ (Forbes, 2011: 30). Stanovnici Manderlaya su odlučili da ih život po pravilima *Mam's Law* čini sretnima jer ne moraju brinuti oko ničega. Pravila u toj knjizi osiguravaju im obroke, krov nad glavom, sigurnost da ne moraju donositi odluke, glasati za nekoga ili nešto. Sve su to odluke koje je u njihovo ime donosila stara Mam, a svaki pojedinačni lik imao je svoju ulogu prema kojoj je vodio život na plantaži. Ono što se događalo na plantaži može se usporediti s dječjim igrama gdje svako dijete zauzima ulogu neophodnu kako bi međusobni odnosi funkcionirali na dinamičan način. U *Mam's Law* postojala su pravila i zabrane oko korištenja novca u svrhu klađenja i igre, upravo iz razloga što se u prošlosti ispostavilo da sami nisu u stanju racionalno i pravilno koristiti novac. Prema *Mam's Law* bio je isplaniran cijeli dan, od prve do zadnje minute. Postojalo je pravilo prema kojem se u podne svi moraju sastati ispod balkona stare Mam, a ono je uspostavljeno iz razloga što je to jedino mjesto u hladu u to doba dana. No, na početku je Grace sve to previše podsjećalo na ono što je njezin otac činio: vlast pobjednicima, odnosno jačima, koji provode svoju moć nad gubitnicima, odnosno slabijima. Ta je podjela jedan vid interpretacije Nietzscheovog pojma "*ressentiment*". Nietzscheov pojam označava način opravdavanja vlastitih slabosti pridajući karakteristike inferiornosti izvoru tog osjećaja. Na taj način stvara se mehanizam koji pomaže kreiranju vrste neprijatelja kako bi osoba izbjegla priznavanje vlastite krivnje, odnosno priznavanje vlastite nemoći (Brighenti, Castelli, 2008).

Crnci su samostalno odlučili da ne žele više nikad donositi ikakvu odluku, a ta moć im je dana odredbom o ukidanju ropstva. Grace je svojom tvrdoglavošću i osjećajem superiornosti

donijela ponovno nemir unutar uređenog društva, forsirajući svoja viđenja koja se ne slažu s njihovima i pokazujući na taj način kako ne poštuje njih niti njihove odluke samo zato što se ne slažu s njezinima. Dakako, važno je naglasiti da Grace unatoč neuspjehu koji je doživjela za vrijeme boravka u Dogvilleu, i dalje ne zauzima čvrst stav oko ideja koje želi realizirati.

Na samom početku filma saznajemo kako ni Gracein otac još nije uvjeren u snagu vlastite kćeri, u njezinu sposobnost realiziranja vlastitih namjera. Njezina je "meka" strana i dalje mnogo snažnija i dominira nad osjećajem realnosti. Tu karakteristiku možemo pripisati ideji da se Grace vodi onime što Walter Benjamin naziva "melankolijom ljevice". Za Benjaminu to „je epitaf za revolucionarnog pijuna koji je više vezan za specifičnu političku analizu, odnosno ideju, čak i za neuspjeh tog ideala, nego za radikalno mijenjanje stvari“ (Brown, 1999: 20). Tako je Grace više vezana za ideju ukidanja robovlasništva u Manderlayu i prikazivanje svojeg moralnog uzvišenja, nego za samo mijenjanje stvari.

Drugu interpretaciju, koja može podsjećati na Yin-Yang teoriju, pruža Marc De Kesel, koji u svom radu tumači da je ono što se zbiva u Manderlayju zapravo zrcaljenje činjenica. Prema De Keselu, ideja koja stoji u bazi jest „da se u slobodi zrcali ropstvo, dok se u ropstvu zrcali sloboda“ (De Kesel, 2007: 2). Činjenica da su robovi Manderlaya izabrali biti robovi zrcali upravo tu njihovu mogućnost slobode. Ono za čime pak Grace žudi, po De Keselu, ali i prema riječima Graceinog oca, jest upravo to da bude rob. Big Man (Gracein otac) tvrdi da svaka žena, iako to poriče, žudi za time da bude zatvorena u haremu, lišena slobode i podložna perverznom željama muških neznanaca. Koliko to zvuči kao neslana šala, toliko će se te uvodne riječi Graceinog oca ostvariti u daljnjem razvijanju radnje. Jer, kako De Kesel interpretira Graceino ponašanje, njezina težnja da oslobodi robove u Manderlay jest njezina težnja ne toliko da njih oslobodi poniženja, koliko da sebe oslobodi žudnje za tim istim osjećajem. Situacija postaje kompliciranija u trenutku kad Grace počinje osjećati žudnju prema Timothyju. Grace gubi fokusiranost na obaveze i sposobnost da vodi plantažu te sve više mašta o Timothyju. Ta privlačnost prema muškom, crnom tijelu još je više istaknuta jer je točka gledišta upravo Grace. Danny Glover u svom intervjuu za *Manderlay* govori kako je „najprije odbio ulogu u filmu *Manderlay* iz razloga što je pisan ekskluzivno s bijelačke superiorne točke gledišta, te da je tek naknadno, nakon što shvatio cilj filma, prihvatio ulogu iz istih tih razloga“ (Zentropa, 2005: 37-41). Zašto ta stereotipizacija likova? Odgovor je u svome tekstu pružila Bainbridge, citirajući Dyera, koji kaže kako „stereotipiziranje karakterizira prikazivanje subordiniranih društvenih

grupa, a uz to, način je na koji ih se karakterizira i drži u određenom poredku, kod bijelci u svojoj bijeloj kulturi imaju privid vlastite raznovrsnosti“ (Bainbridge,2007 :154).

Pristajanje na ropstvo žitelja Manderlaya, iako su pravno slobodni, jest ono što uistinu užasava Grace, no istovremeno je ono što je užasava kod nje same (njezina želja za ropstvom koju uporno negira) (De Kesel, 2007). Čak i svoju volju realizira uz pomoć one moći od koje je prvotno bježala i koju je negirala: moć gangstera. Kako bi dokazala moć ocu, iskorištava u potpunosti obećanje oca te uzima polovicu njegovih ljudi kako bi dokazala da je dorasla svojoj ulozi. Kao što je već ranije rečeno, iako Grace smatra da je sloboda opće pravo te da svi moraju prigrliti to pravo, ono što čini nad stanovnicima Manderlayja jest još jedna vrta lišavanja slobode, preciznije, lišavanje njihove potrebe za prilagodbom i odlukom. To se najjasnije vidi iz intervencije koju Wilhelm čini. Wilhelm je svojevrsni suučesnik u održavanju robovlasničkog društva, on je taj koji je napisao knjigu *Mam's Law*, gdje je stara Mam, kao i ostali, samo imala svoju ulogu. Wilhelm je također taj koji je došao po Grace da joj zahvali na "oslobođenju"; on je isto tako taj koji je zadržao knjigu u tajnosti kada ju je Grace htjela na glas pročitati, smatrajući to ispravnim načinom da ukaže na pretrpljenu nepravdu. Wilhelm je također taj koji objašnjava Grace kako njezini postupci nisu ono što je njima potrebno jer oni nisu spremni na to, nisu spremni snositi odgovornost koju im sloboda nameće.

Kad su se stanovnici Manderlaya odrekli svoje slobode, time su se odrekli i tereta odlučivanja te snošenja odgovornosti za svoje postupke. Oni su se povodili za propisanim pravilima u *Mam's Law* te, kao što Timothy kaže, nije bilo potrebe da zahvaljuju za vodu koju piju, niti za jelo koje jedu, niti su se trebali zahvaljivati jedni drugima. Kao što Wilhelm tvrdi da oni (crnci) nisu spremni snositi teret slobode, tako je ubrzo i Grace shvatila da demokracija znači nešto više od pukog odlučivanja koliko je sati. Buđenje u stvarnome svijetu dogodilo se prilikom glasanja treba li članicu Wilmu kazniti smrću ili ju izbaciti iz Manderlayja. Do donošenja te odluke došlo je nakon što se uspostavilo da je Wilma noću krala hranu maloj bolesnoj Clair, dok je cijelo društvo odlučilo žrtvovati se kako bi dijete dobilo obilniji i kvalitetniji obrok da prikupi snage i ozdravi. Wilmina krađa hrane za posljedicu je imala smrt djeteta i prijezir u mjestu.

Da bi sloboda funkcionirala, ne znači da ne treba biti određena pravilima i zakonima, nego upravo suprotno. Zakon slobode je dvostruk, to je upravo ono što Grace spoznaje u trenutku kad ostali mještani glasaju za Wilminu sudbinu. Ljudi imaju prava i stoga jesu slobodni,

ali su i podložni pravilima, konkretnije u sljedećem primjeru: žitelji Manderlayja imaju pravo glasa jer su slobodni, te su većinski odlučili koja sudbina čeka Wilmu, što znači da je ona postaje objektom zakona na djelu. S obzirom da je Garce, i dalje nesvjesno, zauzela poziciju Mam te sad ona vodi Manderlay kroz edukaciju o slobodi i demokraciji, donesena je odluka kako će upravo njezina ruka biti nepristrana ruka zakona. U ovome dolazi do izražaja činjenica da Grace nije dorasla ulozi. I dalje predstavlja idealistu koja živi od ideala i u nemogućnosti je prihvatiti stvarnost kao i vlastitu ulogu u realnom svijetu. Sloboda ima i svoje tamnije strane, kao što je ovdje slučaj pogubljenja osobe, ali Grace ne prihvaća tu tamnu stranu, negirajući je ne samo direktno interesiranoj osobi, već na taj način i sebi samoj (De Kesel, 2007). Grace prikriva istinu velom laži, osiguravajući Wilmi kako je Manderlay odlučio da je izbace iz mjesta te ju puste na život- laž. Grace je nedorasla svojoj ulozi u zakonu slobode, propagira idealiziranu sliku te iste, no u trenutku kad treba provesti u djelo snoseći posljedice onoga što je učila stanovnike, brizne u plač na neki način sabotirajući sve što je govorila svojim lošim primjerom. Ono što se u ovom trenutku dešava je Graceina spoznaja da su sva pravila i zakoni odlučeni i prepisani od strane nekog te da je upravo netko tko je odgovoran za pravila, i sam podložan njima. Kako to De Kesel postavlja, Grace je postavila temelj demokracije i slobode u Manderlayju, no to je ne postavlja iznad zakona; ona je i dalje, možda i više nego prije, podložna tim istim zakonima. U trenutku Wilminog pogubljenja, Grace shvaća kako njezina pozicija nije superiorna nad ostalima, ne može provoditi pravo i suditi realnost iz vanjskog stajališta kao da je imuna na "kontaminaciju". Ona je konkretizirala odluku mještana (Wilmina smrtna kazna), istovremeno znajući da, iako je to odluka donesena demokratskim glasanjem slobodnih ljudi, oduzimanje tuđeg života nije moguće opravdati (De Kesel, 2007).

Svojim izborom da ostanu robovi, stanovnici Manderlaya su odlučili da ne žele snositi odgovornost za donošenje zakona. Grace je naivno i nespremno, prihvatila ulogu učiteljice. Naivno i nespremno iz razloga što je Grace i dalje idealist, i dalje prezire zakon oca, prema kojem snažna strana koristi vlastitu moć kako bi realizirala svoju želju, što se prikazuje kao nemoralno korištenje vlastite superiornosti.

3.2. *Otpor prema promjenama*

Graceino istjerivanje pravde u mnogočemu više nalikuje na igrokaz u kojem nedostaje strogoće i odlučnosti. To je vidljivo u sceni u kojoj naređuje da se oboje u crno lica bijelaca koji su trebali naslijediti imanje pokušavajući na taj način zamijeniti uloge bijelaca i crnaca, odnosno odnos između robova i vlasnika, kao da su male lutke u rukama redatelja. Također je vidljivo u trenutku kad shvati kako se ne može uistinu boriti protiv okorjelog načina života crnaca iz Manderlaya, koji na kraju glasaju da se *Mam's Law* vrati na snagu, posustaje i zauzima ulogu Mam kako bi njima udovoljila i sebi olakšala posao istjerivanja pravde. Ono što slijedi je još jedan prikaz Graceine naivnosti. U trenutku kad bi prema zakonu upisanom u *Mam's Law* trebala bičevati Timothyja radi krađe novaca, Grace si održi moralnu prodiku o razočaravajućem ponašanju crnaca na plantaži. Ta scena nas vraća na sam početak filma, ne samo zato što zrcali početnu scenu bičevanja Timothyja, nego i zbog izgovorenih riječi: Timothy joj uzvraća udarac njezinom rečenim "vi (bijelci) ste nas napravili". Na taj način ju suočava sa vlastitim neuspjehom, jer projekt realiziranja slobodnog demokratskog društva nije joj uspio; naprotiv, okrenuo se protiv nje koristeći njezine riječi te uvlačeći nju samu u njihovu sliku funkcionalnog društva. Dok u Dogvilleu dovodi odluku spaljivanja mjesta jer je moralna dužnost osobe učiniti svijet boljim, Manderlay predstavlja neuspjeh njezine moralne dužnosti.

Ali zašto je tome tako? Zašto se Grace i dalje povodi prema osjećajima kao da nije naučila da je jedini način na koji može dobiti ono što želi zakon oca gangstera, zakon Starog Zavjeta "oko za oko, zub za zub"?

Bringhenti i Castelli objašnjavaju Gracein konstantan neuspjeh njezinim položajem "bijele muhe" u društvu (Bringhenti, Castelli, 2008). Grace ulazi u Manderlay uvjerenjena u svoju novu dobivenu moć, osjećaj koji je podržan činjenicom da ju u ovom pothvatu prati polovica Očevih ljudi. No ne treba zaboraviti da je moć, prema Foucaultovim riječima, točka gledišta iz koje promatramo i analiziramo ono što se zbiva na društvenom nivou. Moć nije jednostavna binarna opozicija između pravila i onih koji su im podložni, već sam diskurs određuje promicanje moći. Upravo je znanje ono što potiče osjećaj moći (Bainbridge, 2007). Ono što u suštini sabotira realizaciju njezinog plana nije samo njezina idealistička crta i nemogućnost prihvatanja stvarnosti, koliko sam otpor koji zajednica čini. Cijelo vrijeme, kako u Dogvilleu,

tako i u Manderlayu, Grace se bori protiv nasilja kojeg na kraju i sama koristi potvrđujući da se lijepim načinom stvari teško ostvaruju. Bringhenti i Castelli objašnjavaju da je razlog njezinog neuspjeha činjenica da se ona bori protiv onog što je "normalno" u Durkheimovom smislu, odnosno da je normalno statistička vrijednost, odnos između većine i manjine, te da stoga nije pitanje morala. U Manderlayju većinska skupina smatra da je robovlasništvo prihvatljivo, oni tim načinom žive desetljećima što znači da je za njih to sasvim normalna stvar. Druga interpretacija normalnosti koju Bringhenti i Castelli pružaju je normalno kao činjenica koja je određena nekom vanjskom snagom, odnosno zakonom (Bringhenti, Castelli, 2008). S te točke gledišta, Grace predstavlja ono što je normalno, prirodno, stoga ono što je ispravno. Zajednička crta koju von Trier prikazuje kako u Dogvilleu, tako i u Manderlayju je upravo njihova upornost u ne prihvaćanju promjena. Toliko su ukorijenjeni u vlastiti način života da Grace pasivno prihvaća njihov način života. U Dogvilleu je pasivno prihvaćala njihovo seksualno zlostavljanje, dok u Manderlayu konzultira *Mam's Law* kako bi shvatila i prodrla do stanovnika Manderlaya. Bringhenti i Castelli imaju dosta radikalnu točku gledišta na odnos između Grace i ostalih. Grace je opisana kao dobar lik jer se samopropitkuje slijepo ne prihvaćajući pravila koja ju okružuju. Zajednice Dogvillea i Manderlaya opisane su kao pune agresivnih ljudi upravo iz razloga što ne propitkuju stanje u kojem žive niti ulogu koju Grace pokriva u njihovom mjestu, ne vide u njoj znak za napretkom već su u potpunosti nezainteresirani za ono što im donosi. U oba slučaja, s obzirom da ona predstavlja manjinu, lakše je bilo realizirati psihičko i fizičko nasilje.

No, koju ulogu igra ljubav u cijeloj toj priči? Dok je u analizi Dogvillea odnos između Toma i Grace dosta stavljen na stranu, fizička privlačnost između Grace i Timothyja u Manderlayu je u središtu priče. Važno je odmah napomenuti kako u *Mam's Law* Timothy prikrija ulogu "roba kameleona", odnosno onog koji se predstavlja kakvog ga se želi vidjeti. Od svih na plantaži, Timothy je jedini koji se ponaša s ponosom, tvrdi da je potomak Munsija, a ne Mensija (prvi su potomci kraljevske obitelji, drugi su porijeklom robovi). Grace u njemu vidi sebe, točnije ono što bi ona htjela biti. Ona pretvara Timothyja u objekt vlastite žudnje, u *juissance*. Graceino identificiranje sa bojom njegove kože, seksualnošću koja je godinama bila pripisivana crncima, problematizira još više njezino zaljubljanje (Levitt, 2008). Grace žudi za time što je Timothy kao pripadnik afro-američke rase seksualni objekt, ponosni buntovnik; ona se zaljubljuje u ideju, ne u osobu. Uvodna rečenica Oca, da svaka žena mašta o tome da bude zatvorena u haremu, lišena slobode i postane objekt perverzних želja nepoznatih muškaraca,

nailazi na potvrdu. Njezina snažna ideja jednakosti posustaje i počinje prihvaćati sve više činjenicu da, nanovo, jedino što želi jest biti prihvaćena od strane stanovnika mjesta. Timothy je manipulator, što mu olakšava da djeluje sukladno svojoj ulozi u mjestu. Upornost mještana da se opet vrati na snagu *Mam's Law* otvara oči Grace te ona shvaća igru u koju ju je Timothy uvukao i koja je skoro rezultirala siromaštvom u mjestu (Timothy je prokockao novac koji je zarađen prodajom pamuka). Romantiziranje Timothyja i emocionalno uplitanje razlozi su radi kojih u sceni bičevanja gubi racionalnost koja ju prikazivala tokom filma.

3.3. *Slika promjene*

Osmo poglavlje, koje je ujedno i kraj filma, donosi prikaz toga kako ideološko nametanje završava negativnim ishodom kad je nametnuto u situaciji pravog života. Osmo poglavlje isto tako razotkriva prikaz koji su Afro-Amerikanci prihvatili kao rasizam u filmu, odnosno prikaz superiornosti Europljana/bijelaca nasuprot zlobi i inferiornosti crnaca. Treba se složiti da je Grace, također u ovom filmu, prikazana kao „naivna, liberalna bjelkinja, pripadnica srednje klase, koja je uvjerena u svoju moć mijenjanja društvenog stanja“ (Levitt; 2008: 46).

Lars von Trier u ovom poglavlju ističe još više tehniku alijenacije, kako bi se publika zapitala o ispravnosti postupaka koji se događaju. Dakle, u ovom posljednjem poglavlju, Grace odlučuje iznijeti na vidjelo knjigu *Mam's Law* i sprema se otići s ocem na put na sjever, napuštajući Manderlay samom sebi na milost. Način na koji se kamera koristi služi kako bi gledaoc zauzeo treće mjesto, odnosno mjesto koje nije ekskluzivno Graceina točka gledišta. Kamera zauzima dokumentarističko stajalište, objektivno prikazujući događaje koji su u ovom slučaju ojačani Graceinom teatralnošću, kojom ona teži prikazati svoju superiornost, te pasivnost crnaca koji su prikazani kao neuki i zaostali.

Kraj filma donosi zaokret položaja. Grace je uvjerena u svoj nadvišeni položaj te kao zadnji čin izlaže na vidjelo knjigu *Mam's Law*, knjigu koju je smatrala zlom te je očekivala istu takvu reakciju sa strane crnaca. Šok joj pruža Wilhelm koji joj daje na znanje da su oni upoznati s knjigom. Istina, nisu svi imali tu čast da ju vide, dok je on, Wilhelm, taj koji je knjigu napisao. Dobra namjera i idealizam koji su činili Graceine karakteristike, pretvaraju se u naivnost i

aroganciju nadasve ako se uzme u obzir da od samog početka filma Grace žudi za idejom, a ne za stvarnošću.

Robovi u Manderlayju nisu neuki, pasivni, ne trebaju spasenje kao što je to Grace mislila i kao što joj je to Burt pri prvom susretu rekao kad je izjavio da su oni već čuli o "njezinoj vrsti, o ženi iz društva koja provodi vrijeme u spašavanju potlačenih crnaca". Manderlay je prvi film koji je na izravan način progovorio o ropstvu i prikazu superiornosti bijelca koji se prema njima odnose kao prema nižoj rasi te u kojem su sami crnci imali mogućnost progovoriti i dokazati kako to stajalište nije ispravno. Scena koja, prema mome mišljenju, jako dobro prikazuje rasizam koji su crnci pretrpjeli, upravo je već spomenuta scena u kojoj Grace naređuje da se bijelcima oboji lice u crno te da takvi poslužuju večeru crncima. U prošlosti su upravo bijelci, u velikom broju filmova, interpretirali crnce upravo obojajući vlastito lice, kao da nije postajao crnac koji je sposoban dobro glumiti.

Sve ono što se zbiva na sceni jest u biti igra uloga. Svaka igra ima svoja pravila: tako crnci u Manderlayu djeluju prema *Mam's Law*, dok je Grace nakon Dogvillea odlučila ne opirati se, već prihvatiti pravila koje joj nameće otac (*Dad's Law*) (Simons, 2006). Moralna obaveza koju je uzela prema ocu kako bi mu dokazala da je dorasla svom položaju te da je "tatina kćerkica", ostvaruje ideju edipovog mita. Kao što su crnci u Manderlay vidjeli u *Mam's Law* zaštitu, tako je Grace također u *Dad's Law* našla zaštitu, iako joj se u početku opirala.

Film završava tako da se stvara trokut u kojem se ponos, pobjeda i bijes isprepliću prikazivajući na van krivu sliku. Kao što sam već ranije rekla, na svom odlasku Grace bičuje Timothyja, no ne kažnjava ga radi krađe novaca već radi provokacije s kojom je doveo u pitanje njezin moral i osjećaj krivnje. Otac, s kojim se dogovorila da dođe po nju, gleda tu scenu s osmijehom misleći da je Grace napokon dorasla svojoj ulozi "tatine kćeri" i tako se naučila koristiti svojom moći bez emotivne implikacije. Film završava očevim odlaskom, ostavljajući Grace u Manderlayu s uvjerenjem da joj više nije potreban, dok gledamo Grace kako bježi od ljutite skupine crnaca s bakljama u rukama, tražeći spas na sjeveru. Glas naratora u međuvremenu obraća pozornost na mrtvo tijelo Burta, jedinog crnca koji je bio za jednakost rasa, insinuirajući kako je upravo to sudbina koja je mogla zadesiti Grace.

ZAKLJUČAK

U ovom sam radu pokušala prikazati okvirnu analizu filmova koji pripadaju von Trierovoj *Američkoj trilogiji: Dogville* i *Manderlay*. Kao što se, moglo primijetiti, riječ je o složenim filmovima, protkanim raznim elementima koji pružaju različite načine interpretacije. Jesu li teme koje obrađuje von Trier u svojim filmovima slučajne ili proizvod trenutačnih inspiracija? Gledajući na opus njegovog rada i na njegovu biografiju, lako je zaključiti da to nije tako. Upravo iz tih razloga, u ovom zaključku osvrnut ću se na von Trierovo djetinstvo i način na koji je liberalan odgoj uvjetovao ne samo njegov život, već i von Triera kao redatelja.

Kao što sam pokušala prikazati u ovom radu, von Trier od svojih likova traži da razmišljaju samostalno, da donose vlastite odluke jer će im upravo te odluke uvjetovati budućnost (U *Goldheart trilogiji* Bess ispunjava Janove želje, što će je odvesti u smrt. U *Američkoj trilogiji* lik nije dostigao potpunu samostalnost ali, zahvaljujući razgovoru s ocem, Grace revizira vlastite odluke te sukladno donosi druge. Ta vrijednost nije ništa drugo doli „trauma“ koju von Trier ima od ranog djetinstva iz razloga što je to vrijednost koju je von Trierova majka nametala sinu (kao dječaku, samostalno donositi odluke nije bila najjednostavnija stvar, te on sam smatra kako je njegovo djetinjstvo ipak bilo drugačije od onog druge djece, upravo iz razloga što je on sam bio odgovoran za posljedice svojih odluka što mu je stvaralo veliku anksioznost od koje pati i u odrasloj dobi). Kod von Triera sve se čini povezano. Naizgled je odrastao u liberalnoj obitelji, gdje je sve bilo podložno razgovoru, bez tajni, kao što sam spomenula njegova majka dozvoljavala je da sin donosi vlastite odluke. Nakon mnogo godina terapije, ono što je von Trier zaključio je da njegov odgoj nije bio liberalan, već potanko izrežiran od strane njegove majke, koja je htjela da mladi Lars razvije umjetničke karakteristike koje ona u svom životu nije uspjela radi drugačijeg odgoja. Njezina promišljenost seže do te razine da u stvarnosti osoba koju je von Trier smatrao vlastitim ocem, nije njegov otac.

Zašto je važan taj podatak iz njegovog djetinstva? Taj je podatak važan upravo iz razloga što su njegovi filmovi, ali i iskustva koja su podijelili glumci, prikaz odnosa redatelja i glumaca, ali redatelja kao tiranina. Mnogobrojni glumci ,kao na primjer Nicole Kidman, Bjork, Paul Bettany, odbijaju više ikad raditi s njim kao režiserom. Paul Bettany je u intervjuu za *The*

Guardian izjavio kako je to jednostrani odnos, u kojem glumac nema pravo riječi i ne dobiva odgovore na pitanja koja postavlja (The Guardian, 2013). Ovakvi stavovi ne čude, opisujući vlastiti rad von Trier priznaje kako je snimanje filmova odnosno režiranje istih, njegova igra koja počinje uvjeravajući druge (glumce) da žele sudjelovati u toj igri, dok naknadno postaje tvrdoglavo istjerivanje egoističnih zahtjeva. Još manje je za začudit se kad von Trier objašnjava da inspiraciju crpi, ne iz različitih umjetnosti, ne iz svakodnevnih trenutaka već iz vlastitog psihološkog stanja. Za von Trier film je igra, a kao u svakoj igri, koja je za njega kreiranje paralelnog svijeta, vidljive su paralele sa stvarnim životom. Uz to, njegova težnja je kreirati film koji, po njegovim kriterijima, nije dosadan. Teži tehničkoj zahtjevnosti, prezire lagane, kako on kaže MTV-evske filmove koji kao da su izašli iz šablone, teži priči koja tjera na razmišljanje, a ne jednostavnost i očitost (Björkman, 2005). Svjestan je dakako činjenice da je ta pretencioznost zadovoljstvo koje ne cijene mnogi, ili pak da je većina niti ne prepoznaje. Činjenica je da on ne odustaje od svojih stavova i uvjerenja, želi biti drugačiji od ostalih iz razloga što želi ostvariti vlastite interese. Osjećaj koji se dobiva nakon čitanja njegovih intervjua, kao i intervjua glumaca koji su s njime radili, je taj da ne mari za mišljenje drugih, nego tjera svoje stavove i svoje viđenje. Kao što sam iznijela na samom početku ovog zaključka, smatram da njegov život uvelike objašnjava njegovu ekscentričnost kao redatelja, njegov stav prema glumcima i ponajviše, njegov odabir tema i simbola. U ovom diplomskom radu analizirala sam dva filma, no, većina njegovih filmova (ako ne i svi) u sebi i sadržavaju elemente koji propitkuju društvene norme, religijske poveznice i simbole i elemente Brechtovog „epskog teatra“. Von Trierovi filmovi jesu drugačiji, jesu složeni, teško je, iz prvog gledanja, primijetiti tehnike i sve simbole koje unosi u film. Mnogo osoba koje osobno poznajem neće njegove filmove pogledati dvaput. Ali, iz iskustva isto tako znam da se na kraju film njegovih filmova ipak razgovara o društvu u kojem živimo, licemjerstvu i njegovim konstruktima koji nas ukalupljaju, odnosno upravo o onim stvarima o kojim Lars von Trier želi da se diskutira.

LITERATURA

1. Björkman, Stig; „Trier on von Trier“; New England Review (1990-), Vol. 26, No. 1 (2005), pp. 69-92
2. Simons, Jan; Playing the Waves ,Lars von Trier’s Game Cinema; Amsterdam University Press, 2007
3. Koutsourakis, Angelous; „Politic and open-ended dialectics in Lars von Trier's Dogville: a post-Brechtian critique“; New Review of the Film and Television Studies, 11: 3(2013),pp. 334-353
4. Lattek, Michael; A Reading of Dogville; Anamesa, the violence issue (spring 2006) Vol. 4 Issue 1 pp. 99-113
5. Bunch, Mads; „Behind Idealism: The Discrepancy between Philosophy and Reality in The Cinema of Lars von Trier“; Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema: Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others; Edwin Mellen Press, 2012; pp. 195-220
6. Bunch, Mads; „Castration Anxiety and Traumatic Encounters with the Real in the Works of August Strindberg and Lars von Trier“, The International Strindberg: New Critical Essays, Northwestern University Press, 2012, pp. 49-71
7. Brown, Wendy; States of Injury: power and freedom in late modernity; Princeton University Press, 1995
8. Chiesa, Lorenzo; „What is the Gift of Grace? On Dogville“; Film-Philosophy (2007); Vol. 11 No. 3; pp. 1-22
9. Chiesa, Lorenzo; Subjectivity and Otherness, A philosophical reading of Lacan; Massachusetts Institute of Technology; 2007
10. Brighenti, Andrea, and Alessandro Castelli. "Foundations: Dogville to Manderlay." *La violenza allo specchio* (2008): 121-138.
11. Tasker ,Yvonne; Fifty Contemporary filmmakers; Routledge (2002); pp 361-370
12. Lloyd, Vincent. "Law, Grace, and Race: The Political Theology of Manderlay." *Theory & Event* 11.3 (2008).

13. Tritten, Tyler. "Lars Von Trier: The Impossibility of the Good as a Work," in *Journal for Cultural and Religious Theory* vol. 14 no. 1 (Fall 2014): 104-122
14. De Kesel, Marc; „ Journey Between Mirrors: Lars von Trier's Manderlay as a cinematographic essay on modern freedom"; Lecture at the international conference organised by Heyendaal Instituut (Radboud Universiteit Nijmegen) en Jan van Eyck Academy (Maastricht): "Slave to freedom: on Lars von Trier's Manderlay ",Maastricht, 10.11.2007
15. Levitt, Sarah A.; What You See is not Always What You Get: An investigation into alternative representations of slavery; MA in Film Studies Department of Media Studies of the Faculty of Humanities Universiteit van Amsterdam Date: 12.12.2008
16. Mauss, Marcel; *The Gift*; Routledge; 2002
17. Özmenek, Seyhan; „Film Review: Dogville: Trier's America à la Brech"; *Journal of American Studies of Turkey* 18 (2003) : 85-92
18. Von Triers, Lars and Shiloh, Ilana; „Breaking the Waves; Dancer in the Dark; Dogville"; *Modern Language Studies*, Vol. 35, No. 1 (Spring, 2005), pp. 84-88
19. Staat, Wim; „"Dogville" Characterized by "The Grapes of Wrath": European Identity Construction through American Genre Conventions"; *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Vol. 48, No. 1 (SPRING 2007), pp. 79-96
20. Bainbridge, Caroline; *The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*; Wallflower Press; 2007
21. Attisani, Antonio; *Breve storia del teatro*; B.C.M. Editrice s.r.l. Milano (1989) pp. 310-311
22. Atkinson, Adam. "On the Nature of Dogs, the Right of Grace, Forgiveness and Hospitality: Derrida, Kant, and Lars Von Trier's Dogville." *Way 71* (2014).
23. Sinnerbrink, Robert. "Grace and violence: questioning politics and desire in Lars Von Trier's 'Dogville'." (2007).
24. Brecht, Bertold; *Brecht on Theatre*; Bloomsbury Methuen Drama; third edition; 2015
25. Bell, Emma; „'It's nothing I'm proud of..' Interview with Lars von Trier; *The Independent*; (2005) pp. 8-9
26. Jacobsen, Kristen and Zentropa Productions; *Manderlay Press Book*; Norhaven Book, Denmark (2005)

27. Agamben, Giorgio; The Open: Man and Animal; Stanford University Press; 2004
28. Forbes, Robert P., „„ Truth Systematised“: the changing debate over slaver and abolition, 1761-1916“ (2011), Torrington Articles, Paper 1.
29. Elbeshlawy, Ahmed; „Dogville: Lars von Trier's Desexualised America“,America in Literature and Film, Modernist Perceprions, Postmodernist Representations; Ashgate Publishing Company 2011, pp.85-103
30. Pearson, Robera E., Simpson, Philip; Critical Dictionary of Film and Television Theory, Routlodge; dec. 2005
31. Badley, Linda; Lars von Trier; University of Illinois Press; 2010
32. Fibiger, Bo. "A Dog not Yet Buried or Dogville as a Political Manifesto." Point of View: A Danish Journal of Film Studies (2003).
33. Aaltonen, Jouko; „Lars von Trier as a Cinematic Researcher“, Avanca-Cinema 2015- International Conference Cinema-Art, Technology, Communication; pp. 28-33

Internet stranice

1. Bell, Emma: „Liberal Guilt in Dogville and Manderlay“ (11. Jan. 2014) <http://thinkingfilmcollective.blogspot.hr/2014/01/liberal-guilt-in-dogville-and-manderlay.html>
2. Dogville (2003), http://www.imdb.com/title/tt0276919/?ref_=nv_sr_1
3. Dogville Confessions (2003), http://www.imdb.com/title/tt0357608/?ref_=fn_al_tt_1
4. Manderlay (2005), http://www.imdb.com/title/tt0342735/?ref_=nv_sr_1
5. Brooks, Xan;“ Paul Bettany: 'Lars von Trier simply wouldn't talk to me“ (30.May. 2013.) <http://www.theguardian.com/film/2013/may/30/paul-bettany-lars-von-trier>
6. Gallagher, Ashley. "Our Town."; <http://www.twildersociety.org/works/our-town/>
7. Harsin, Jayson; „ On Manderlay: This time „liberal“ is a dirty word“, Bright Lights Films Journal (1.Feb. 2006.) <http://brightlightsfilm.com/manderlay-time-liberal-dirty-word/>