



o dogmi

II. o idiotih

(druga stran podobe)

vlado škafar

PODOBE TRANSCENDENCE

Lars von Trier je idiot. Tako je še najbolje začeti. *Idioti* so film, ki so ga naredili idioti o idiotih za idiote. To so von Trierjeve besede, in čeprav zvenijo tudi kot posrečena reklamna domislica, jih je treba vzeti zares in dobesedno. Z *Idioti* se je postavil na tisto mesto provokatorja in evokatorja resnice, ki so ga tradicionalne družbe same postavljale v svoje središče – za vzdrževanje lastnega duševnega zdravja; spomnimo se filozofov – dvornih svetovalcev v antičnem svetu, potem bolj poljudnih, a še bolj smelih dvornih norcev v srednjem veku – povečini izjemnih igralcev in akrobatov ter nenazadnje novoveških idiotov – umetnikov vseh vrst, ki so s svojimi genialnimi umi in dopuščeno brezmejno neposrednostjo šokirali in s tem spet zdravilno zabavali politično elito. Iskrenost in odkritosrčnost, razgaljanje in provokacija je bila izključna domena idiotov, ti pa so bili v službi vladajoče oligarhije; če je kak neuradni idiot preveč opletal z resnico, so ga hitro utišali. Ker današnji odčarani svet – človeštvo, ki je izgubilo vero v lasten svet – takšnega idiota ne potrebuje, oziroma bi bil njegov obstoj pleonazem, se zdi poskus njegove 'rehabilitacije' še toliko bolj idiotski. Toda zakaj *Idioti* vendarle prinašajo toliko družbenega nelagodja in ali je v takšni razpršeni in razsrediščeni družbi še mogoče učinkovati subverzivno?

Pojdimo od začetka in na kratko še enkrat pogledimo v Larsov svet – pogledimo, od kod *Idioti*. V Larsovem svetu je polno idiotov, čudakov, blaznežev, naivnih in verujočih ... ljudi, ki naj ne bi imeli vedenja in se zanje po pravilu izkaže, da so to ljudje, ki vedo več, ki vidijo čez. Če lahko sodimo po odlomkih von Trierjevih najzgodnejših kratkih filmov, ki jih je moč videti v nekaterih dokumentarnih filmih o njem, so ga že od rane mladosti vznemirjala bitja, ki so zaradi svojega posebnega, z vidika uveljavljenega logosa nenormalnega doživljanja stvarnosti postavljena na obrobje družbe, in za katere se zdi, da imajo neposreden dostop do drugih svetov. Ti filmi zgledajo kot pogledi teh bitij, kot vizije drugih svetov, kot podobe iz transcendence. Diplomski film *Podobe osvoboditve* (*Befrielsesbilleder*, 1982) podobe objektivizira – norost je prikazana od zunaj – toda del norosti še vedno nosi slika, kot tudi čudež, ko se oslepljeni nemški vojak fizično dvigne v nebo. Podobno kot v *Podobah osvoboditve* gre tudi v *Elementu zločina* (*Forbrydelsens element*, 1984) in *Evropi* (*Europa*, 1991) za detektiranje norosti – ki je zlo, oziroma izvira iz zla – od zunaj, le da je tu dodan nov psihološki moment; detekcijo in z njo pripoved vodi glas od zunaj, glas vsevednega in vseprisotnega psihoanalitika, torej neke vrste Boga, ki skuša prek hipnoze odkriti izvir zla v posameznikovi duši in obenem že ve za

njen konec. To je že teren čiste metafizike, iskanje esence zla, ki se nadaljuje tudi v televizijski nadaljevanki *Kraljestvo* (Riget, 1994/97). A tu so metafizične vsebine razdeljene med konkretne akterje in postavljene v banalno okolje, hiperrealno okolje bolnišnice, ki ga ljudje poznajo tako iz osebnih izkušenj kot iz sveta tv-nadaljevanj. Norci in norost so tu že precej nivelirani, metafizično partijo von Trier prvič igra z resničnimi liki – dokumentarna kamera pa še poudarja učinek, 'kot da bi bili vzeti iz življenja' – predvsem pa se prvič nedvoumno pojavi apoteoza nenormalnosti, ki kulminira v *Lomu valov* (*Breaking the Waves*, 1996).

Tu pride tudi do naslednjega izrazitega von Trierjevega preloma, ne le v filmskem izrazu, ki v večjem delu izhaja že iz *Kraljestva*, marveč še bolj v vsebini, saj detekcijo in lociranje izvira zla zamenja sledenje dobremu, seveda spet v kvintesenčnem in absolutnem smislu. 'Metafizično bolezen' zdaj tudi prvič nosi glavna junakinja, njena 'norost' je vseskozi v prvem planu in okrog nje se vrti ves svet. Resnica transcendence je popolnoma objektivizirana – čudež vnebovzetja v kontekstu filma preprosto moraš sprejeti kot dejstvo. *Lom valov* je idejno, snovno in motivno že tako izčiščen, da lahko velja za najlepši primer prave svetopisemske prilike (zgolj formalno, saj je sicer precej heretičen).

Pogled na von Trierjev opus v luči obravnave dobrega in zla odkriva presenetljivo sistematičnost. Zla se je najprej lotil žanrsko, v svojem celovečernem prvencu *Element zločina*, ki je kljub vsej nenavadnosti in metafiziki v osnovi vendarle kriminalka, nekakšen metafizičen *noir*, v *Evropi* je zlo vsaj deloma obravnaval politično, ko ga je postavil na konkretno zgodovinsko mesto (ob koncu nacizma v Nemčiji) in v konkretne ljudi, v *Kraljestvu* pa je zlo popolnoma metafizično, vseprisotno in izvira zunaj človeka, celo zunaj našega sveta. Sledi prehod k iskanju dobrega, napovedana je trilogija *Zlatih src*, katere prva epizoda je *Lom valov* – čista metafizična prilika, kot smo ugotovili, potem pa sledijo politično zasnovani *Idioti*, v letu 2000 pa nas čaka tretji del, *road musical* z delovnim naslovom *Taps* (in Björk v glavni vlogi), torej žanrski pogled na metafiziko dobrega.

S tem bo ta von Trierjev krog dobrega in zla sklenjen in s toliko več vznemirjenja bomo potem čakali, kam se bo odprl nov.

ISKANJE PODOBE ZA VRNITEV (VERE) V SVET

Kdo bi si mislil, da bomo po vizualnem in mentalnem šoku *Loma valov* takoj doživeli še enega, takoj z naslednjim filmom istega avtorja in tako rekoč z nasprotne strani? Če je *Lom valov* vrnil vero, vero v čudež, tudi v čudež filma, so *Idioti* udarili po vsem svetem, najbolj prav po iluziji, na kateri temelji čudež filma. Vera v film, v moč filma, pa je seveda ostala, še celo okrepila se je, in čeprav se zdi, da *Lom valov* svojo moč gradi na 'veri v podobo', *Idioti* pa na 'veri v resničnost', sta si vendarle tudi 'presenetljivo' blizu – v veri, podobi in resnici.

Na tem mestu si od Andreja Špraha sposojam dva Deleuzeova citata iz njegove druge knjige o kinu, *Podoba-čas*: "Dejstvo modernosti je, da v ta svet ne verjamemo več. Ne verjamemo več niti v tisto, kar se nam dogaja, kot da bi nas ljubezen, smrt zadevali le še napol. /.../ Vez med človekom in svetom je pretrgana. V prihodnje mora postati prav ta vez objekt verjetja: nemogoče se lahko na novo vzpostavi edino znotraj verovanja." in " /.../ ne gre za potrebo verjetja v karkoli drugega, kot za potrebo verjetja v ta svet, v katerem so norci njegov sestavni del."

Hmm..., Deleuzea bi lahko Lars mirno podpisal kot koscenarista ali vsaj ideologa *Idiotov*. Krasna misel, da mora vez med človekom in svetom, ki se zdi pretrgana, spet postati objekt verjetja. Lepše ateistične in antropološke misli si ne morem misliti. Ko je v pogovorih ob *Lomu valov* von Trier vzklikal: "Potrebujem vero, prekleto!" in gledal v nebo, si niti mislil ni, kako daleč in blizu je odgovoru na svoja tavanja po labirintih dobrega in zla. Potem je spustil pogled in najbrž zagledal. V tistem času je namreč že dozorela ideja o Dogmi 95, ki je interes filmskega diskurza preusmerjala v tukaj in zdaj. A Dogma 95 je bila še vedno zgolj slutnja horizonta in von Trier je moral še za lep čas obsedeti, da je zares začutil tla pod nogami, da je religiozno v njem prepoznalo

Dogma 95 torej stoji kot horizont med nebom in zemljo, kot točka prehoda od metafizike *Loma valov* v politiko *Idiotov*. Kot orodje, ki je omogočilo preusmeritev vere v Boga v vero v svet. Vprašanje Dogme je pri von Trierju torej v prvi vrsti vprašanje vere, zato ne čudi podobnost *Idiotov* in *Loma valov*.

Skupna jima je goreča apologija vere, apologija norosti oziroma nenormalnosti; skupna jima je postavitve dogajanja v okolje odmaknjene, trdo dogmatične skupnosti in med nje glavnih junakinj, ki njihovih pravil ne razumeta in naivno sledita svoji veri, gradita svoj svet neposrednega verovanja, ta pa se na koncu izkaže za resničnega, za razliko od dogmatičnega verovanja, ki se bodisi diskreditira, bodisi razpade; skupna jima je neposrednost podobe, fizika teles in obrazov kot zrcal duševnih stanj; skupna jima je vera v obstoj dobrega – v vsakem bitju – in končno zmago slavje dobrega.

Toda: *Lom valov* je religiozen film o veri, *Idioti* so političen film o veri. Od tod (in iz izhodišč Dogme 95) izvirajo vse razlike. Na eni strani imamo metafizično melodramo z idejo absoluta in naivno norostjo ali naivno vero, ki tej ideji neomajno sledi, na drugi pa družbeno-politično 'dramo' v realnem svetu relativnih postulatov in manipulativno norost; prvega zaznamuje (in poganja) identifikacija z idejo in ima povsem upravičeno sredotežno dramaturgijo, drugega pa vodi identifikacija s situacijo, zato je dramaturgija nujno sredobežna, razpršena; *Lom valov* prinaša svet v navzočnosti Boga in je religiozen film z imperativom 'v okolje postaviti resnico', *Idioti* pa so postavljeni v svet brez Boga in so analitičen film z imperativom 'iz okolja iztisniti resnico'; prvi prinaša vero v Boga oziroma transcendenco, drugi pa vero v svet; prvi si prizadeva za odrešitev posameznika, drugi pretendira na odrešitev družbe. *Lom valov* je čudežen film, *Idioti* so nor film. Podobno je tudi z glavnima junakinjama, Bess in Karen. Obe sta postavljeni na podobno preizkušnjo vpričo izgube ljubljene, obe obupata po obrazu obupa zaradi nečesa zemeljskega (smrti ljubljene) – to pomeni, da gre v obeh primerih za fizičen in ne metafizičen obup, obe v tem obupu popolnoma izgubita sebe, ostaneta brez sebe, saj sta svoji bitji v celoti predali ljubezni (Bess do Jana, Karen do svojega novorojenčka). Toda Bess obupa vpričo Boga, ostane ji vsa vera, zato lahko aktivno premaguje obup in 'izposluje' čudež, Karen pa brez vere in brez Boga le vdano in nemočno tava v začaranem krogu obupa, dokler ji življenjsko naključje ne prinese rešitve. Tudi konca sta izpeljana dosledno iz te razlike: Bess je povzdignjena v nebesa, od koder izvira njeno Dobro, njena 'norost', Karen pa je puščena v življenju, saj njena 'norost' izvira od tam.

V *Lomu valov* se von Trier posveča iskanju podobe za vrnitev vere, vere v ljubezen, vere v dobro, vere v čudež; in predvsem za vrnitev vere v podobo – vere v čudež filma. *Lom valov* je odgovor vprašanju, ali lahko (danes še) verjamemo v čudež? *Idioti* iščejo podobe za vrnitev (vere) v svet, podobe, ki prinašajo vero v resničnost – za odgovor na vprašanje, ali lahko (danes še) verjamemo v svet? Naj se zdijo *Idioti* še tako dogmatični in destruktivni, je njihova pripovedna moč in emocionalna strategija zelo blizu *Lomu valov*. Spomnimo se samo treh podob: najprej začetka, ki v obeh filmih v hipu in z vso neposrednostjo dokumentarne kamere prinaša noro podobo ženskega obraza, ki kot da ni iz tega sveta in je v enem primeru (Bess) direktno zazrt v Boga, v drugem (Karen) pa se iskreno čudi najobičajnejšim stvarim okoli sebe; potem prizora, ko se Karen poslavlja od družine idiotov in vpričo njihovega dokončnega razhoda vsakemu pove, kaj lepega si misli ali čuti o njem, nepričakovano in iskreno, da jih prvič, odkar igrajo idiote, nekaj resnično zadane ... in ko na koncu reče še za najprijaznejšo Suzanne: "... in Suzanne..., ki se smeji vsakomur, da sama nebesa zasvetijo na nas"; ta prizor je enak tistemu, ko po smrti Bess ob njenem pogrebu nenadoma zagledamo Jana, ki je čudežno okrevljal – obe podobi enako pričata o čudežu življenja; in ne nazadnje zaključna podoba brisač, ki jih je za trenutek videti viseti skozi priprta vrata kopalnice, ko mimo v življenje odide 'ozdravljena' Karen – mar ni ta podoba enaka podobi zvonov, ki v *Lomu valov* visijo z Nebes?

IDIOTSKI TERORIZEM

"V filmu je vedno vaški norček tisti, ki ve, mož pa, ki 've', v resnici ne ve. Kaj pa, če idiot ni zares idiot, ampak samo 'idiotski' idiot? Ali je za to mož, ki ve manj, ali idiot, ki ve več; ali idiot, ki ve manj ali mož, ki ve več? Najbrž nič od gornjega, a je zabavno misliti, da je drugače."

V *Idiotih* von Trier izvede dekonstrukcijo norosti – sesuje metafiziko norosti *Loma valov* in drugih predhodnikov in jo utilizira v orodje politične akcije. Težko je verjeti, da gre 'idiotskim' idiotom za iskanje (lastne) izgubljene nedolžnosti, prej za zabaven in tudi čisto resen poskus družbeno političnega aktivizma – idiotskega terorizma, ki smisla svojega obstoja nikakor ne more črpati 'iz sebe', marveč za svoj obstoj nujno potrebuje ustrezno družbeno klimo, na katero lahko projicira svoje ideje. Če je cilj te akcije iskanje izgubljene nedolžnosti družbe, brezkompromisno in brutalno opozorilo družbi na njeno pogubno bolezen – izgubo vere v svet, potem ima smisel in opravičilo. Kako drugače bi bilo moč opravičiti takšno 'norčevanje' iz svete bolezni in svetih bolnikov – za idiote velja, da so božji otroci. Tudi v von Trierjevem opusu velja, da so idioti božji otroci, zato ni čudno, da njegova skupina stik z izgubljenim vero v svet išče prav prek izkušnje 'idiota'. Von Trier uživa v paradoksu, ki nenehno spodnaša – v tem primeru gledalčev etično držo: od prvega srečanja 'idiotov' z družbo, ob katerem naj bi gledalec obsodil ravnodušnost normalnih ljudi, prek srečanja Stofferja, neformalnega vodje 'idiotov' z obupano, od obupa noro, a še vedno normalnemu svetu pripadajočo Karen, ob katerem naj bi gledalec začutil lepoto idiotizma in videl možnost stika z 'normalnim' svetom, do razkritja prevare, da je zgolj igral 'idiota', kar Karen še bolj potre, gledalec pa naj bi obsodil to igro, še toliko bolj, ko izve, da je zraven tudi nemalo koristoljubja in samoljubja, celo objestnosti in nesramnosti, pa potem počasi spet razvil določeno simpatijo do 'idiotskih' idiotov, ko ti vendarle upravičeno vznemirjajo otopelo družbo in jim držijo ogledalo ter si resnično prizadevajo za odkritost in toleranco do drugačnosti, nakar spet sledi etični udar, na primer v prizoru norčevanja 'idiotov' iz resničnih idiotov ... In tako vse do konca, ko ob razhajanju že sami obsojajo ali zaničujejo svoj 'idiotizem', pa jih Karen, zunanja opazovalka in spremljevalka, spomni na njihovo lepoto – na njihove lepe lastnosti in lepoto njihovega početja. Prav v konstantnem vzdrževanju etičnega nelagodja je največja subverzivnost in največja norost *Idiotov*. In tudi genialnost von Trierjeve dramaturgije paradoksa. Ki pa se vselej konča s podobo odrešitve, z božjim glediščem, kot pravi sam, in v *Idiotih* ni nič drugače.

Danes se torej zdi, da v ta svet ne verjame nihče več: beg iz sveta je vsesplošen, gojijo ga religije, novodobna duhovna gibanja, politika, množični mediji ..., k begu nagovarjajo številni virtualni svetovi ..., zdi se, kot bi vse stremelo k zanikanju sveta. To je izhodišče *Idiotov*, filma in hkrati tudi vsakega posameznega 'idiota' iz skupine. Tudi sami so izgubili vero v svet, zakaj bi sicer šli iskat notranjega idiota. Vendar pa jih družji prav želja, da ponovno poiščejo izgubljeno vez s svetom, da ponovno verjamejo vanjo – to pomeni iskanje notranjega idiota, to je ta izgubljena nedolžnost. Njihova skupna želja je vzpostavitev vere v svet – in potem to vez med človekom in svetom postaviti kot dogmo. To je konec koncev tudi njihova velika in neizpodbitna pozitivnost, ne glede na vprašljivost sredstev in izvedbe. Idioti so torej borci za vero v svet, na podoben način, kot so se za vero v Boga borili prvi kristjani. Ta ultimativna ironija zgodovine, ta blag posmeh človeškemu iskanju, sta tudi vpisana v film.

Idioti so si izbrali svojo obliko političnega boja, ki pa je hitro postala samozadostna in samonanašajoča. Neuspeh je bil neizbežen in preostala jim je le še vrnitev v svet, v katerega ne verjamejo. V tem *Idioti* spominjajo na mnoge civilno družbene in politične iniciative, ki znova in znova iščejo alternativne oblike življenja in organiziranosti družbe, pa se po nepisanem, a neizproslem pravilu ter nareku časa osujejo vase. Spominjajo pa tudi na mnoga umetniška gibanja, najbolj neposredno in najbolj sveže prav na

ironičen in v trenutku samega začetka že takoj nostalgichen pogled na lastno početje ni za Larsa von Trierja nič nenavadnega, a podobno kot za *Idiote*, velja tudi za Dogmo 95 istočasno Larsova neomajna vera v potrebo takšnega početja: kakor koli dogmatizem zveni kot posrečena šala in provokacija, ki lahko razburka le površino, s sabo vendarle prinaša tudi nove momente, ki utegnejo koga privedi do novih spoznanj, notranjih odkritij, osvoboditve, tudi resnice – do nečesa pozitivnega. In bolj ko je takšno početje deklarativno, več možnosti ima.

Toda *Idioti* sežejo precej dlje od Dogme 95, o čemer najlepše priča lik Karen. Karen se 'idiotom' pridruži po pihu usode, ki jo, odkar je izgubila svojega novorojenčka in obupala nad življenjem in svetom, premetava sem ter tja. Karen ni ostala samo brez vere v svet in življenje, ostala je brez sebe, torej tudi brez volje. V hipu je povsem otopela in postala skoraj popoln idiot. Terapija 'idiotizma', ki jo je spremljala od strani in se zdaj zgražala, zdaj navduševala kot vsak gledalec, jo je počasi ujela v svoje mreže in Karen se je v vsej njeni naivnosti začela vračati vera v svet. Bolj, ko jo je sama dobivala, bolj so jo drugi izgubljali in na koncu so se spet znašli na nasprotnih koncih. Toda Karen je na koncu z vso vero 'idiotom' podarila smisel njihovega početja in jim prižgala slutnjo stika s svetom. S tehniko 'idiotov' je opravila očiščenje v družini, ki drugače takšne rešitve ne bi mogla sprejeti, in odšla novemu življenju naproti, z znova pridobljeno vero v svet – tiste brisače, ki obvisijo v zadnjem kadru, so 'božji' žegen in zanesljivo potrdilo za to, kot zvonovi iz nebes v *Lomu valov*. In če je tako čutil tudi gledalec, je čarovnija (filma) še enkrat uspela!

Četudi *Idiotom* na videz ni uspelo in so se celo neslavno razšli, prav Karen opravičuje njihov obstoj in prek njih vsak nastop podobnih idej. In najbrž ni preveč tvegana vzporednica, če rečem, da je Dogma 95 za von Trierja, kar so *Idioti* za Karen in obratno. Oba se vračata iz te izkušnje z vero v svet – vera v svet pa omogoča rekonstrukcijo življenja in tudi rekonstrukcijo filma kot medija ter umetnosti, ki pretendira na resnico.

Grenak priokus pa vseeno ostane, saj je Dogma 95, podobno kot *Idioti*, mišljena kot resen, tudi političen projekt. Nemajhen del Larsa von Trierja se zagotovo skriva tudi v liku Stofferja, ki, kot dobro opaza Miša Gams, doživlja smrt družbe – njegovo gonilo 'idiotizma' je obup nad družbo, za razliko od Karen, ki doživlja smrt posameznika (svojega otroka). In če je za njeno ozdravitev dovolj njena intimna katarza, njen intimen uspeh vzpostavitve vezi s svetom, lahko Stofferja ozdravi le družbena katarza – torej sprememba družbene ureditve. Von Trierju pa čisto ustreza lik romantičnega revolucionarja, ki iskreno doživlja bolezen družbe, a zna poskrbeti za zdravje svoje intimne.

Za mnoge spodbude in koncentrate navdiha se moram zahvaliti vsem, ki so v prejšnji številki *Ekrana* pisali o Dogmi 95 in o *Idiotih* ter *Idiotu* Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega. •