

Mirt Bezljaj

# Teško je biti Bog (v svetu brez boga)

Da je težko biti bog, najbrž ve vsakdo iz svojih lastnih izkušenj. Bolj nenavadno je, da se po ogledu zadnjega filma Alekseja Germana *Teško je biti Bog* (Trudno bit' bogom, 2013) še kako boleče zavemo tega, kako težko je biti gledalec. Prav to težavo gledalca je v svojem komentarju filma izpostavil Umberto Eco, rekoč, da obstajata dva načina oziroma dve ravni gledanja filmov – prvi ostaja ujet na ravni zgodbe, drugi pa skuša dojeti strukturo in stilistične prijeme, katerih učinki ga fascinirajo na prvi ravni. Prehod iz prve na drugo, višjo raven pa naj bi bil v dotičnem filmu po Ecovem mnenju skrajno težak, saj se gledalec ne more izviti fascinaciji gnusa in groze Germanovega srednjeveškega pekla in se dvigniti na višjo raven opazovanja.<sup>1</sup>

Do neke mere se strinjam z Ecom, a menim, da so gledalčeve tegobe ob tem filmu še mnogo hujše: večino časa namreč skušamo dojeti, kaj za vraga sploh je zgodba, in smo tako soočeni s precejšnjo mero frustracije že na prvi, naivni ravni.

Ruski gledalec ima s tem verjetno manj težav, saj je Germanov film posnet po priljubljenem, leta 1964 izdanem znanstvenofantastičnem romanu bratov Arkadija in Borisa Strugacki, po katerem je leta 1989 posnel film *Es is nicht leicht ein Gott zu sein* Peter Fleischmann (z Wernerjem Herzogom v eni glavnih vlog), mlajša generacija pa zgodbo vsaj približno pozna iz računalniške igre (2007). Menim, da je za razumevanje filma nujno vsaj približno poznati zgodbo iz romana: ta nam sploh omogoči zadostno razumevanje dogajanja v filmu, kar šele omogoča razumevanje smisla elementov druge ravni.

V univerzumu bratov Strugacki se Zemlja 22. stoletja že nahaja onkraj zgodovine (ne Fukuyamove, pač pa Marxove). Razrednega boja ni več in človeštvo živi brez konfliktov, samoizpolnjujoč se z znanostjo in umetnostjo. Iz altruističnih in znanstvenih nagibov se na bližnji planet Arkanar, na katerem je civilizacija zaostala v srednjem veku, poda nekaj ducatov znanstvenikov, izvedenih v teoriji evolucionističnega zgodovinskega napredovanja (v kateri zlahka prepoznamo poteze diamata). Odprava naj bi predvsem opazovala dogajanje in ne preveč aktivno – le s spodbujanjem razvoja znanosti in umetnosti – predvsem pa brez prelivanja krvi pospeševala prehod na višjo civilizacijsko raven. Protagonist, ki nas kakor Vergil vodi skozi groteskni svet mračnega srednjega veka, je zgodovinar z Zemlje, ki za lažje opazovanje in delovanje na Arkanarju privzame identiteto plemiča dona Rumata, čigar družinsko drevo legende povezujejo z lokalnim božanstvom. A Rumata ni le lik, preko katerega vidimo svet, znotraj tega sveta ima enako pozicijo kakor mi – je predvsem gledalec, kakor mi prihajajoč iz popolnoma drugačnega sveta in kakor mi trpeč gnus zaradi nižje civilizacijske ravni sveta, ki ga obdaja. Delček filma je naš pogled celo popolnoma izenačen z njegovim, saj gledamo skozi skrito kamero, ki jo nosi na čelu, da dokumentira dogajanje. Menda se je (delno sicer zaradi težav z igralcem) German celo poigral z mislijo, da bi bil celoten film posnet na tak način.

Vrženi v ta svet potrebujemo kar precej časa za orientacijo. Kadri, ki spominjajo na slike Boscha ali Bruegla starejšega, in dogajanje, ki asociira na Chaucerja ali Rabelaisa, sprva zbudijo pričakovanje groteskne burleske, ki doseže vrhunec absurda skoraj takoj na začetku, z don Rumato, ki v svojem srednjeveškem gradu med ostudnimi ostanki požrtije igra jazz na nekakšen starodaven približek saksofona.

German grotesko in gnus, ki sicer sta do neke mere prisotna že v romanu, pritira do skrajnosti. Film je nekakšna modernistična variacija grotesknega realizma, o katerem piše Bahtin, pri čemer grotesknost na izjemen način poudarja tematiko zgodbe. Groteskna podoba, po Bahtinu, namreč »označuje pojav v stanju njegovega spreminjanja, v stanju še ne dokončane preobrazbe, na stopnji smrti in rojstva, rasti in nastajanja. Odnos do časa, do nastajanja, je neizogibna konstitutivna (opredeljujoča) poteza groteskne podobe.«<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Navedeno po angleškem prevodu Ecovega komentarja, dostopnem na spletni strani *Novaja Gazeta*, 14. 11. 2013. Povezava: < <http://bit.ly/13KN5lc> >.

<sup>2</sup> Bahtin, Mihail: *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa*. Ljubljana: LUD Literatura, 2008, str. 31.



Groteskne podobe so organsko povezane s časovno menjavo in so kot take »osnovno sredstvo za umetniško-ideološko izražanje tistega mogočnega občutenja zgodovine in zgodovinske menjave, ki se je z izjemno močjo zbudilo v renesansi.«<sup>3</sup> Kot spoj dveh členov, odmirajočega in prihajajočega časa, je groteskno telo vselej nesklajano, nedokončano in neizoblikovano. Prerašča samo sebe, poudarjeni pa so deli, preko katerih se odpira v svet – odprtine, izrastki, izbokline. Svoje bistvo, ki je princip prestopanja svojih mej, groteskno telo razkriva v aktih, kot so parjenje, agonija, prehranjevanje ali izločanje. In German nam postreže z obilico vsega tega. Don Rumata kot obiskovalec iz drugega sveta seveda izstopa tudi v tem oziru. V svetu groteske njegova podoba edina ustreza klasičnemu idealu »dokončanega, sklenjenega in zrelega človeškega telesa, za katerega se zdi, kot da bi bilo očiščeno vse umazanije rojstva in razvoja«<sup>4</sup> – ker prihaja iz komunizma ni poškodovan s sledovi zgodovine. Po Bahtinu groteska ljudske smehovne kulture vselej pomeni možnost spreminjanja sveta, kot nekakšno preigravanje vrnitve Saturnovega zlatega veka na Zemljo. A tu se stvari zapletejo: don Rumata, oborožen z znanjem in s tehnologijo prihodnosti, kot bog iz zlatega veka prihaja spreminjat svet in kot babica pomagat pri rojstvu novega, a zgodovina splavi.

Kljub temu da odprava z Zemlje že desetletja spodbuja napredek, pa so učinki nasprotni pričakovanim. Po prvih znamenjih porajajoče se renesanse se zgodi intenzivna reakcija pod vodstvom dona Reba (brata Strugacki sta ga sprva hotela poimenovati don Rebia – anagram zloglasnega vodje NKVD, Berie), najprej ministra in vodje tajne policije, ki sprva vlada namesto norega kralja, nato pa z državnim udarom uvede fašistoidno teokracijo. Znanstveniki so pobiti v pogromih, umetniki pregnani ali prisiljeni v pisanje od, ki naj bi zbujale nacionalistična čustva. Soočeni z brutalnostmi Rebove inkvizicije, ki v hipu uniči vsa njihova prizadevanja, se profesionalnost zemeljskih opazovalcev, tudi Rumate, pričinja krhati. Obeti renesanse kot nedonošenček izginejo v krvavem blatu. Ob mučenjih in kupih trupel ter zlomu teorije, ki takega poteka dogodkov ni bila zmožna predvideti, Zemljani vse bolj izgubljajo distanco neprizadetih opazovalcev. Postavljen pred nemogočo prometejsko nalogo omikati človeštvo Rumata, od neuspehov vse bolj frustriran in razpet v etični dilemi lepe duše, nazadnje, ko je umorjena deklica, v katero se je zaljubil, prekrši pravila in v besu izvrši pokol epskih razsežnosti. Ne revolucije, pač pa eksterminacijo.

Gre za problem spreminjanja sveta, ki po zastavitvi morda najbolj spominja na von Trierjev *Manderlay* (2005). Idealist ugotovi, da svet ne ustreza njegovemu imperativu o tem, kakšen bi moral biti, zato se ga odloči spremeniti. A Germanov pesimizem je še radikalnejši od von Trierjevega. Za razliko od Trierjeve Grace, ki konča pri bičanju črncev, ki jih je osvobodila, saj ne znajo živeti po meri svoje na novo pridobljene svobode, se Rumata zaveda, da spreminjanje produkcijskih načinov in oblik dominacije ni v njegovi moči. Njegov bes je tako obup impotentnega boga, ki, ker ne more uničiti starega, da bi se lahko rodilo novo, raje uniči vse.

Prav to je bistvena razlika med Germanovim filmom in renesančnimi groteskami, na primer Rabelaisovo. Svet Gargantue in Pantagruela deluje komično, ne gnusno. Skozi grotesko se namreč rojeva novo, gre za slavljenje življenja kot takega. Kot v Heglovem razumevanju komedije gre pri renesančni groteski za konkretizacijo absoluta; samo bistvo postane fizično.<sup>5</sup> Do te konkretizacije absoluta pri Germanu ne pride; utelešenje Boga, ki bi omogočilo nastop zlatega veka, spodleti. Namesto da bi se Bog utelesil na strani substance in usode, je kot bog predstavljen don Rumata, subjekt v napačnem svetu, do katerega lahko občuti le gnus – kajti svet, v katerem absolut ni utelešen, je lahko le brezsmiselna materija, razpadajoče meso in blato. Rumata je tako kar najdlje od srednjeveških junakov, njegova »božanskost« je značilna za modernistično senzibilnost, s čimer se German umešča v tipično modernistično tradicijo dojemanja sveta<sup>6</sup> ob bok Sartru ali Kafki.

Gnus je nedvomno prevladujoče občutje gledalca ob gledanju *Teško je biti Bog*. Smrkelj, blato in čreva so vsepovsod. Vendar pa ima gnus ambivalentno vlogo. Po eni strani je posledica nekonkretiziranosti absoluta, zaradi katere se svet kaže brez smisla, in ne-tak-kakršen-bi-moral-biti. Nekakšen metafizični gnus torej. Po drugi strani pa v nas kot gledalcih in prav tako v don Rumati, ki je kot mi pripadnik družbe na precej višji civilizacijski ravni od te, ki smo ji priča v filmu, zbujajo gnus umazanija, nehigieničnost in odsotnost manir. Kakor ugotavlja Mladen Dolar, namreč »[g] nus ni le materializirana metafizika, je tudi materializiran razredni boj (druga plat istega?), razrednost, vpisana v telesnost. V gnusu se neposredno kaže socialna hierarhija.«<sup>7</sup>

Revolucija, ki jo pričakuje don Rumata, bi torej pomenila konkretizacijo absoluta, kar bi imelo za posledico odpravo gnusa. Telesnost, celo izločanje in razpadanje pa bi bili pospremljene s subverzivnim smehom bahtinovske groteske in heglavske komedije. A njen cilj je prav radikalen dvig pragu gnusa, kajti če naj pride do brezrazredne družbe, mora Arkanar sprejeti omiko in civilizacijska pravila, ki jih predstavlja Rumata.

Vendar do revolucije ne pride. Po popolnoma nesmiselnem pokolu nam German pokaže Rumato, ki s skupinico Zemljanov resignirano potuje po Arkanarju, v katerem pomlad ni napočila. Zopet igra saksofon in najbolje bi ga lahko opisali z besedami Nathana A. Scotta, ki opišejo protagonista Sartrovega *Gnusa*: »Zdi se, da v čisti arbitrarnosti in kontingenci njihove realnosti vsi predmeti in vsi dogodki, ki jih doživi, kažejo na to, da metafizični red, po katerem tako hrepeni, ni mogoč. Tako je ogorčen njegov čut za pravičnost in v svojem požirajočem gnusu si želi, da bi se raztelesil v čistost zvoka, ki ga ustvarja saksofonist.«<sup>8</sup> Nasproti tej »poduhovaljeni« zavesti in od nje sedaj za vselej nezdružljivo ločen stoji svet materialne substance in telesnosti umazanih tlačanov, ki se, ker neomikani ne znajo ceniti jazza, pritožujejo, da jih od te »čiste«, »poduhovaljene« glasbe boli v želodcu.

5 Zupančič, Alenka: *Poetika: druga knjiga*. Ljubljana: Analecta, 2004, str. 39.

6 Ibid., str. 61–62.

7 Dolar, Mladen: *Ontologija gnusa*, v: Miller, William Ian: *Anatomija gnusa*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2006, str. 388.

8 Zupančič, Alenka: *Poetika: druga knjiga*. Ljubljana: Analecta, 2004, str. 61–62.

3 Ibid., str. 31.

4 Ibid., str. 32.