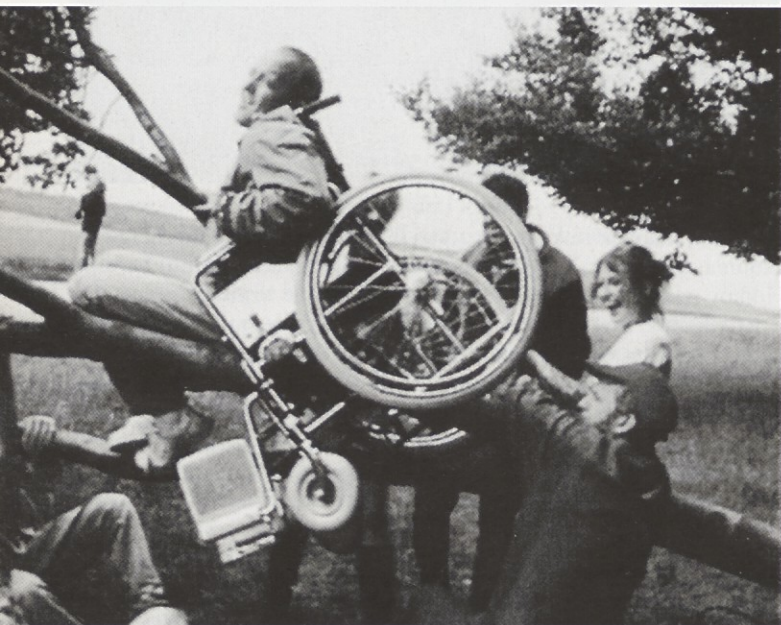


idioti - to niso idioti

miša gams



Lars von Trier je posnel še en izjemen film, ki se po svoji spontanosti in videzu nedramaturške zasnove še bolj približuje dokumentarnemu filmu kot njegovi prejšnji filmi. Nastopajoči so sproščeni in prikazani iz dveh vidikov – na "fronti", ko se spopadajo s svojim notranjim idiotom in v "zaodrju", ko pred kamero zavzamejo distanco do svojega igranja in razpravljajo o povsem življenjskih stvareh. Na trenutke dobimo občutek, kot da bi jih režiser sam zaradi svoje pretirane boječnosti porabil za svoj eksperiment in jih kot nekakšen znanstvenik postavil v določeno malomeščansko okolje, da bi odkril, do kam seže sprejemanje drugačnosti in kaj se iz vsega skupaj lahko sploh izcimi. Vendar pa je to zgolj videz, saj gre pri filmu za skrbno naštudirano in dodelano filmsko zgodbo, ki se na vsakem koraku igra z iluzijami in vprašanji, kot so: kaj je še lahko avtentično? Ali je sploh še možno naravno življenje? Kaj je duševna bolezen? Kdo je danes idiot? Itd.

1. NUJNOST DOGME ALI NENARAVNOST NARAVNEGA

Von Trier je s svojim umetniškim manifestom – Dogmo 95 marsikoga bolj prestrašil, kot pa navdušil, kar ni čudno, saj vsako novost vedno spremlja nek strah pred neznanim, še posebej, če gre za nek radikalni prelom v snemanju in pojmovanju sodobnega filma. Marsikdo gleda na njegova nova pravila kot na nekakšno muhavost, samoomejevanje in (morda) žrtvovanje za ceno ponovne pridobitve nedolžnosti, ki naj bi jo film v tem stoletju mimogrede izgubil. Da bi racionalno razložili to njegovo odločitev postaviti nedoločeni in svobodnemu ustvarjanju omejitve in neko določenost, ne smemo mimo dejstva, da gre za religioznega človeka, ki snema zgodbe, katerih središče je čudež (naj gre bodisi za čudež ljubezni, verjetja ali čudež življenja samega na sebi) – čudež, ki rabi za svoj obstoj dejanskost in konformizem družbe, da bi se sam lahko sploh vzpostavil in izpostavil. Verjetno pa tudi režiserjeva odločitev, da se pokristjani, vsaj deloma vpliva na "mazohistično" konstrukcijo zastavitve novega koncepta. Vendar pa na Dogmo 95 ne smemo gledati kot na nekaj, kar poraja zgolj samoodrekanje, ampak kot nekaj, kar z odrekanjem "doreka" in utemeljuje.

Tako kot pride vsaka svobodna misel do izraza šele pod okriljem discipline in podrejanja oz. znotraj upoštevanja določenih obrazcev, tako tudi njegova teorija o svobodi in naravnosti pri snemanju novega filma zahteva nek obrazec oziroma upoštevanje pravil o svobodi in naravnosti. Na to ne smemo gledati kot na nekaj, kar se med seboj izključuje, kot na nekaj absurdnega, ampak kot na nekaj nujnega in obvezujočega. Tako kot idioti ne morejo biti idioti daleč stran od družbenega življenja, kot nekaj izoliranega, ampak živijo v družbi in na račun družbe, tako tudi Von Trier ne more mimo svoje Dogme, ki jo dolguje sebi, svojim filmom, filmski skupnosti in družbi na splošno. Da bi njegovi filmi privzeli videz naravnosti, dokumentarnosti in neposrednosti, morajo biti zasnovani na nečem povsem drugem – na sistemu pravil, ki zahtevajo podrejanje in odrekanje.

"Dokumentarno" snemanje z ročno kamero, uporaba izključno naravne svetlobe in naravnega zvoka, improviziranje in povsem naravne kretnje igralcev – vse to na žalost ne prispeva k ponovno najdeni nedolžnosti filma, ker film že sam po sebi ne more biti nič nedolžnega, ampak ustvarja pri gledalcu fiktiven občutek, da so meje med realnostjo in fikcijo vendarle lahko zabrisane. In to ni kar tako – skozi to fikcijo režiser ustvarja najlepše čudeže na svetu, zaradi te iluzije se nam lahko idioti prikažejo kot najbolj avtentična in iskrena bitja na svetu, zaradi tega privida doživljamo kot gledalci svoje privide kot nekaj realnega in celo travmatičnega. Ne, Von Trier in njegova Dogma 95 nikakor nista od muh, vendar pa po drugi strani nista nič bolj resnična in nič bolj profesionalna, kot so komercialni filmi ali kakšna Santa Barbara. Gre samo za različne estetike pogleda in za različne filmske diskurze. Film *Idioti* se zaradi svojega načela oziroma potrebe, da bi se izognil vsej filmski, "odvečni" navlaki, kot so računalniško obdelani zvočni in vizualni efekti ter klasična zastavitev zgodbe, nič bolj ne odmika od fikcije kot npr. *Godzilla*; gre zgolj za drugačen vidik snemanja filma, za iluzijo, ki zaradi svojega videza naravnega "zažge". Von Trier predstavlja začetek "newagevstva" v filmski industriji in kot izviren avtor hkrati odpira nov, svež pogled na filmsko imaginarno realnost. Njegov umetniški konstrukt zavaja in navaja na pogled Onstran, vendar kaj neki naj bi bilo Onstran, če ne film kot zrcalna slika želje že zdavnaj "razdevičenega" gledalca?!

2. UŽITEK BITI DRUGAČEN

Če pogledamo film *Idioti* od blizu, vidimo, da ima vsak od nastopajočih neko svojo vlogo, karakter, ki je dramaturško dodelan in ki tvori v odnosu do drugih neko dogajanje. Tako lahko skozi film spremljamo potek dveh ljubezenskih zgodb, vzpon in padec vodje idiotov in počasno prebujanje notranjega idiota pri glavni junakinji. Osrednjo os filma prav gotovo predstavljata dve skrajni poziciji razumevanja problema idiotizma – na eni strani Stoffer, ki vidi v idiotizmu novi družbeni val, ki se bo dokončno uresničil v bližnji prihodnosti, na drugi strani pa Karen, ki gleda na idiotizem kot na stvar posameznika in drugačnega, otroškega pogleda na svet. Njuna nasprotja so razvidna že na začetku filma, ko Karen reče Stofferju, da poka šale, in pri tem cilja na njegovo otroškost oz. infantilnost, Stoffer pa to dojame kot žalitev svojega resnega prizadevanja za izboljšanje sveta in ji odvrne: "Oni pokajo šale." Stoffer, ki je vodja te "umetne tvorbe idiotov", se nenehno bori za nekakšno idealno podobo idiota, ki naj bi ga vsak izmed njih nekoč moral doseči, in s tem dovršiti svoje potovanje notranjega idiota, pri tem pa pozablja na to, da igranje samo po sebi ne more nikoli pripeljati do nekakšne prave avtentičnosti, pa ne zato, ker je pojem igranja skregan s pojmom avtentičnosti, ampak zato, ker avtentičnost na robu tretjega tisočletja ne obstaja več in je vprašljivo tudi to, ali je kdaj sploh obstajala. Zato zapada kot vodja in kot filozof v protislovja in zato na koncu tudi ne more obdržati svoje družine skupaj. Zato v prizoru, ko pride do dejanskega stika s pravimi idioti, izgubi živce, saj tedaj kot edini izmed zaigranih idiotov spozna nesmisel svojega igranja in neresničnost oz. iluzijo Idiota. Tudi pravi idioti se mu ne zdijo naravni, iskreni in prijetni, ampak absolutno umeten konstrukt družbe, iznakaženi in popolnoma nesprejemljivi. V trenutku, ko jih zagleda, se pokaže njegov manko; dejstvo, da čim bolj se trudiš biti idiot, tem manj ti

to uspeva, če pa že si po naravi idiot, pa nisi nikoli naravni idiot in nikakor ne idiot za sebe, ampak vedno le za druge.

Stofferju, ki hoče doseči ideal biti idiot na sebi in za sebe, se podira ves svet, medtem ko se na drugi strani gradi pri Karen novi svet. Karen, ki se skupini pridruži veliko pozneje kot ostali člani in ki skozi celoten film posebej vlogo nevtralnega opazovalca oz. gledalca, spozna proti koncu filma svojega notranjega idiota kot otroka in hkrati kot demona, s katerim mora obračunati na svojih tleh. Karen je izgubila svojega otroka in s tem metaforično tudi samo sebe kot otroka. V skupini najde svojega otroka najprej pri Drugem, ki ga predstavlja Stoffer kot prvi stik s svetom drugačnega, potem pri drugih kot drugačnih, a hkrati človeških in človekoljubnih kot je sama in na koncu najde otroka v sami sebi, ko se v zadnjem prizoru filma začne obnašati kot otrok, ko začne bljuvati hrano in trmoglavo vztrajati na svoji poziciji drugačnega. Da bi prebolela smrt svojega otroka, mora sama postati otrok in da bi pokazala na iskrenost igre same, mora peljati gledalca skozi isti proces, kot ga doživlja sama in skozi travmo pokazati na tragično in travmatično jedro manka pri gledalcu, ki ne more nič več drugega kot to, da ji verjame. Lars von Trier zopet (kot že prej v *Lomu valov*) razoroži gledalca in iz njega napravi idiota.

Karen kot osrednji lik v filmu iluzorno nastopa kot edini avtentični idiot v skupini, kot nekaj, kar bi lahko uspelo Stofferju, če ne bi bil preveč obseden z idealom idiota. Vendar gre pri vsem tem za razliko, ali igramo idiota, ker se imamo za nekaj posebnega ali pa smo prisiljeni igrati idiota, ker nas v to žene začetek porajajočega simptoma, ki nastane zaradi nerazčiščenega dogodka v preteklosti. Razlika med Stofferjem in Karen je torej v tem, da se je prvi zavestno odločil za svojo igro, druga pa je bila v njo nezavedno prisiljena brez možnosti izbire. Stoffer verjetno nikoli ne bi mogel igrati idiota brez pozornosti in neodobranja družbe, tudi Karen ne more doživeti dokončne izpolnitve izven družinskega kroga, vendar pa prvi doživlja smrt družbe, Karen pa doživlja smrt posameznika oz. bližino svoje lastne smrti, zato doživlja svojo igro veliko bolj zavzeto in podoživljeno kot Stoffer.

Igra oziroma njeno ponavljanje je tisto, kar prinaša katarzo, manko je tisti, ki poraja željo, in dejanja so tista, ki naredijo iz človeka to, kar je, bi lahko trdili za *Idiote*. In pri vsem tem je popolnoma nepomembno, do kam seže realnost in do kam igra, kje je meja med normalnostjo in norostjo in kdo je potreben zdravljenja in kdo ne. Gre za užitek biti drugačen, vzgajati drugačnost, in če je potrebno, tudi obsojati in zaničevati drugačnost drugih za ceno lastnega egoizma. Kdor dela film, mora večkrat zavzeti ekstremno in tudi totalitarno pozicijo, da doseže pri gledalcu travmatičen učinek in sproži nezno spontanost užitka. Larsu von Trierju je uspelo ostati v mejah razuma in hkrati zdrseti mimo, zavzeti distanco in se ji hkrati brezpogojno odreči, zato mu lahko pripišemo veliko genialnost in skrajni idiotizem.

3. NISEM NJIHOV NITI SVOJ

Stoffer, ki se skozi ves film trudi postaviti svoje soidiote na preizkušnjo, ki se distancira tako od njih kot tudi od pravih idiotov in od malomeščanskih "fašistov", na koncu filma ostane sam, vendar ne sam svoj, kot si je vedno želel, ampak zgolj poln samega sebe brez pravega sebstva. Medtem ko je druge namesto sebe postavljajal na preizkušnjo, je na koncu filma izgubil tako zmožnost preizkušnje kot tudi zmožnost sebstva. Njegova osebnost je stkana iz različnih drugačnosti njegovih soidiotov in ko je tako lupil plast za plastjo svoje biti, da bi prišel do nekega svojega temelja, do svojega notranjega idiota, do svojega sebstva, je zanemaril dejstvo, da je sebstvo to, kar je bilo že olupljeno, skupek različnih vlog, različnih idej in tolmačenj. Njegova ideja notranjega idiota je propadla ravno zaradi tega, ker je bila zasnovana kot Ideja, kot osnutek in ne kot nekaj, kar se vseskozi spreminja oziroma kar je odvisno od različnosti konceptov.

Tudi Karen se ne najde v družbi, vendar pa sprejme svojega notranjega idiota kot skupek notranjih idiotov preostalih članov skupnosti, ki jih ima za svojo družino in ki ji na ta način pomagajo prebleti oz. sprejeti smrt otroka. Njen idiotizem je na nek način samoumeven, ker je sprejel drugačnost in izživel drugačnost,

ker ni iskal samega sebe, temveč nekoga drugega. Edino, kar družni naše idiote, je igra. Če slučajno ne igrajo idiote, se pogovarjajo o igri, o tem, kdo je bil dober in kdo slab idiot. Po drugi strani pa je edino, kar ni zaigrano, njihova medsebojna ljubezen, ki se proizvajajo skozi samo igro. Vsak izmed njih obstaja zgolj kot pripadnik skupnosti idiotov; če bi se kateremu izmed njih dokončno "utrvalo", bi ga skupnost izločila, kot je to razvidno tudi v prizoru, ko se "utrta" Stofferju in začne gol teči po cesti – namesto da bi ga ostali pri tem spodbujali in mu pustili, da izživi svojega notranjega idiota, se ustrašijo njegove nezaigranosti in ga privežejo na posteljo. To spominja na način, kako naša družba obravnava ljudi iz t.i. družbenega roba – vsak izstop iz polja družbenih pravil in norm je kaznovan na podoben način. In dejansko je iz filma razvidno, kako se skupnost idiotov ne razlikuje od širše skupnosti, ampak se po njej zgleduje – idioti igrajo različne družbeno sprejemljive, a na rob potisnjene vloge (vloga ekshibicionista, invalida, Napoleona...). Igrati morajo vlogo nekoga drugega, da ugotovijo, da se jim lastni ego nenehno izmika in da ga ne morejo definirati. V svoji igri so zelo avtentični, a nikoli avtentični sami po sebi ali za sebe. Igra iz njih šele naredi junake in idiote, zgradi osebnost, ki naj bi bila zgrajena že v otroštvu.

Izraz "notranji idiot", ki se ga Stoffer poslužuje z največjim veseljem, je zgolj fraza, "mašilo" za nekaj, kar ne obstaja izolirano neke globoko v notranjosti človeka, ampak se kaže v samih kretnjah, v govoricu telesa in v zunanji bolečini. Če bi bil notranji idiot res notranji, potem ga nihče ne bi mogel ne videti ne ozdraviti in ne bi mogli govoriti o skupnosti, saj je za pripadnike sleherne skupnosti značilno, da se vsak hendikep pokaže na samem telesu, v gibih in v jeziku, v komunikaciji in ne kot neka notranja utvara. *Idioti* so med drugim živ dokaz, da je s posameznikom lahko nekaj narobe samo tedaj, če je nekaj narobe z družbo, da lahko normalno delujejo samo tedaj, če so normalno sprejeti in razumljeni; če bomo definirali normalnost kot nekaj ločenega od njih in na sebi pojmovanega, bomo zapadli po eni strani v ideologijo in po drugi v shizofrenijo.

Kot sklep lahko zapišem, da so mi *Idioti* ostali v lepem spominu in da upam samo, da ga bo vsakdo doživel na svoj način, v skladu s svojim idiotom in s svojo izkušnjo prestopa. Bogastvo sveta se pač ne skriva v enakosti, ampak v raznolikosti in drugačnosti. •

