

lars von trier: idioti



PRELOM Z NOVIM IN DRUGIMI FILMSKIMI VALOVI

Dogma '95 obljublja, kar so pred njo obljubljali mnogi. Italijanski neorealizem, brazilski *cinema nuovo*, francoski *nouvelle vague* in za njim evropski novi val so filmu, z različnimi oblikovnimi postopki, vračali tisto, čemur Dogma pravi nedolžnost. Dogmina pravila so še en poizkus cineastov, da bi film izvil iz hollywoodskega modela, kot so temu rekli novovalovci, iz kinematografskega iluzionizma, kot pravi Dogma¹, iz tistega torej, kar je Noël Burch poimenoval institucionalni način reprezentacije. Da bi ga vrnil v stanje nedolžnosti. Von Trierjeva in Vinterbergova zaobljuba nedolžnosti, kljub moralističnemu zvenu besede, (ali sta Dogmo mislila resno, je povsem nepomembno, a o tem spodaj), ni vrnitev v čas pred Hollywoodom, ni vrnitev lokomotive bratov Lumière, ob kateri se je takratnim gledalcem zdelo, da bo zapeljala naravnost vanje. Ko bi bilo tako, bi Dogma ne bila potrebna – dovolj bi bilo najti fiktivno skupnost Zemljanov, ki še ni slišala za film. Dogma 95 predpisuje pravila delanja filmov za nas.

Če ima nedolžnost, h kateri se Vinterberg in von Trier zaobljubljata v Dogmi, kakršnokoli paralelo v zgodovini filma, jo ima v filmskih kolutih, na katere so snemali posamezne boksarske runde. Te kolute so si gledalci enega za drugim ogledovali skozi luknje kinetoskopa, leta 1897 pa so jih sestavili v pravi 15-minutni film. Za ljudi, ki niso poznali pomena rund, ki niso poznali pravil boksa, skrivnosti taktike in strategije, je bil to le niz izmenjave udarcev, ki se ponavljajo vedno znova, do končnega knock-outa, če je do tega sploh prišlo. Nasprotno je bil, za ljudi, ki so poznali pravila boksa, to pravi narativni film, film, v katerem so se od prizora do prizora stopnjevali napetost, pričakovanje, suspenz. Drug primer, ki ga navaja Burch², so bile številne inačice Pasijona, ki so jih snemali v Evropi in Ameriki med leti 1897 in 1907 – nizi teatralnih *tableaux vivants*, ki so dosegali za tisti čas rekordne dolžine tudi do trideset minut in več. Burcheva razlaga dejstva, da se v filmskem pripovedništvu najprej uveljavi prav ta zgodba, je, da je bila zgodba Pasijona skoraj univerzalno znana. In narobe, posamezne epizode, sestavljene iz teatralnih *tableaux vivants*, bi bile – za gledalce, ki bi ne poznali osnov krščanstva – povsem brez naravnega pomena.

Enako je z Vinterbergovim **Praznovanjem**: film je eno samo monotono kroženje enih in istih oseb po neki staromodno urejeni zgradbi. Njegova šokantnost se oblikuje v stiku z gledalci, ki pripadamo civilizaciji, kjer incest velja za zločin. Vendar ni najbolj presunljiv v pritrjevanju pravilom, ki tako ali tako veljajo, za nas enako kot za ljudi v filmu incest = zločin. Prav in zares je presunljiv na točki, kjer temu, kar velja, postavi kontrast, rasistično pesem, ki jo vsi prisotni znajo zapeti na pamet. In spet je to kontrast zgolj v odnosu do nas, v situaciji, ko mi v dvorani predpostavljamo, da tako kot mi tudi pevci na platnu pripadajo civilizaciji, ki načelno obsoja rasizem. Vir nelagodja je seveda prav odločilna vloga publike v dvorani – namreč občutek, da bi bilo lahko tudi narobe, in bi ljudje v dvorani peli zraven.

Nedolžnost, h kateri se v Dogmi zaobljubljata von Trier in Vinterberg, torej ni vračanje k prvotnemu filmu kot neke vrste izgubljenemu rajju, čeprav gledalce dejansko postavlja v neko davno pozabljeno stanje, v situacijo, ko lokomotiva sicer ne more zgrmeti v dvorano, pa vendar se nas tisto na platnu tiče onkraj zakonov diegeze. Dogmatika filmu vračata odprto strukturo. Nasproti filmu iluzionizma, filmu, za katerega je dovolj poznavanje notranjih pravil diegeze, postavljata film, ki anticipira prostor zunaj polja, *hors-champ*. Enako kot novovalovci in njihovi teoretiki³, le da je bil zanje prostor zunaj polja prostor produkcije, pogojev reprezentacije, t.i. "izvržena", "potlačena scena dela". Dogma gre dlje. Ne omejuje se na probleme delanja filma, kot njena – konstitutivna – zunanost polja funkcionira sama sodobna družba, njena aktualna "dogma", politična korektnost, ki v tej interakciji zgubi avro tolerantnosti, kar od nje ostane, je nova vljudnostna forma, simptom neke temeljne netolerantnosti. Seveda "družba" kot filmska "zunanost polja" ni nikakršen izum, prej tautologija, svojevrsten izum je, vsaj za področje filma, način, kako se Dogmatika kot filmarja postavlja v aktivno razmerje do družbe: namreč tako, da v konstitutivni element svojih filmov interpelirata (družbene, kulturne predstave in pričakovanja) gledalk(e) in gledalce(v). V tem sta Dogmatika veliko bliže konceptu interaktivnosti, kot so ga razvili v polju likovnih umetnosti, kot "novovalovskim" filmskim teoretikom. Slednji v konceptu prostora zunaj polja seveda niso koncentrirali samo refleksije delanja filma, temveč tudi "kritiko vladajoče ideologije". Zato gre Dogma zgolj z ene strani dlje od njih. Z druge je veliko prekratka. Kritičen odnos do "družbe" (ki je zgolj deskriptiven pojem), je z vidika kritike "vladajoče ideologije" (ki je analitičen koncept) naiven in moralističen. To se zdi še zlasti očitno ob von Trierjevih *Idiotih* – prav ta ambivalentnost *Idiotov*, ki občinstvu, zlasti kritikom ne pusti, da bi se predali "saj ni res,... pa vendar" formuli utajitve, je eden od razlogov, zakaj so prav *Idioti*, ne pa *Praznovanje*, film leta. Ali so *Idioti* velik film ali zgolj slaba šala danskega

ekscentrika; ali je Dogma 95 avtorski manifest ali zgolj retorična gesta, vse te dvome seveda vzpodbujajo tako podatki o fobijah in podobnih "norostih" iz von Trierjeve osebne biografije kot njegov opus, v katerem bi težko našli kontinuiteto, kaj šele avtorsko poetiko. Predvsem pa je to učinek filma samega. *Idioti* so past, past za gledalce, zlasti kritike, ki pričakujejo avtorsko poetiko, subjektivno voljo, individualno gesto, avtorja. In s tem, veliko bolj očitno kot *Praznovanje*, udejanjajo tisto, s čimer Dogma postavlja nove temelje transformaciji kodov in konvencij institucionalnega načina reprezentacije, hollywoodizma, iluzionizma. To je projekt – nikakor ne izvršena gesta – ukinitve avtorja.

Nouvelle vague in drugi valovi novega filma niso imeli manifesta, teorija je prišla za filmi, a tudi teoretiki, ki so desetletja kasneje postavljali teorijo, so enako kot filmarji stavili na avtorja. Temeljni zastavek dekonstrukcije institucionalnega načina reprezentacije je bil koncept avtorskega filma. Kot strategija filmarjev je bila to (glede na zgodovinske okoliščine, studijski sistem delanja filmov) gotovo kredibilna gesta, glede teoretikov pa to ni tako zelo samoumevno. Pravzaprav je ravno narobe. Teoretsko je koncepcija avtorskega filma nevzdržna, in to ne s stališča neke druge, tuje teorije, temveč prav s stališča teorij, ki so jih razvijali "novovalovci". Koncept nezavednega, teorija ideološke interpelacije (ki interpelira individuume v subjekte), teza, da je človek moderna iznajdba, ki izginja – skupna točka sicer raznovrstnih teoretskih tokov in avtorjev je bila kritika subjekta. Tudi, najbolj, v posegih onkraj meja discipline, v zunajost polja: kritika družbe, takrat kritika "meščanske ideologije", je bila kritika "ideologije subjekta". Tako je bilo tudi v filmski teoriji, ki je kritiko hollywoodizma zasnovala na očitku, da je to sistem, ki ohranja "meščansko ideologijo" s tem, ko ohranja "idealizem subjekta". Eden ključnih avtorjev "novovalovske" filmske teorije, Jean-Louis Baudry, je na osnovi kritike "ideologije subjekta" postavil svoja temeljna koncepta, koncept dispozitiva in koncept dvojne identifikacije. Njegova teza, da "idealizem subjekta" ohranja kar filmska kamera sama, je bila najbolj sporna, na njej zasnovane koncepcije so obveljale za najbolj naivne, koncept avtorskega filma pa, nasprotno, za najbolj perspektivnega. En sam tekst v tej teoretski tradiciji je konsekventno izpeljal kritiko subjekta v tezo, da je temeljna institucija "idealizma subjekta" prav ideja avtorstva. To je zgodovinska študija Bernarda Edelmana *Le droit saisi par la photographie*. Edelman je analiziral zgodnje rabe fotografije in pokazal, kako je fotografija veljala za delo narave, svetlobe, fotografske naprave, pri fotografskih portretih celo delo portretirane osebe. Ideja fotografije kot avtorskega dela fotografa – avtorja se je pod neznanskimi pritiski in velikimi odpori oblikovala skozi 19. stoletje. Med vsemi besedili te tradicije je Edelmanova študija ostala najmanj brana, najmanj citirana in najmanj prevajana⁴.

Kritika subjekta se je – vsaj od 19. stoletja dalje, ko jo je vzpodbujal tudi razvoj tehnologij, npr. fotografije – razvijala drugje. Antropolog Marcel Mauss je npr. podvomil v individualno psihologijo, Levi-Strauss je v spremnem besedilu k Maussovim zbranim delom naravnost zapisal, "če smo natančni, se namreč alienira tisti, za katerega pravimo, da je zdrave pameti"⁵. Ker je v sodobnih družbah pač tako, da tisti, ki so zdrave pameti, žive na svobodi, tisti, ki niso, pa so ne le oropani življenja na svobodi, temveč tudi brez priznane osebne avtonomije, je pomen poudarka Levi-Strausskega jasen. Pogoj osebne svobode je prav odtujitev – podrejanje je pogoj avtonomije. Natanko tako osebno avtonomijo definira tudi Dogma 95, po kateri je bil "Avtorski koncept (...) nič drugega kot buržoazni romanticizem od samega začetka dalje in kot tak...lažen" in ki iluzionizmu ne zoperstavlja resnice, temveč "neizpodbitno serijo pravil". Dogma torej, ne manifest. In *Idioti*. Michel Foucault, ki je zapisal, da je človek relativno nova iznajdba, ki bo izginila, kakor hitro bo vednost odkrila novo obliko, je tudi analiziral zgodovino norosti. "V zgodovini je treba znova najti to ničelno točko zgodovine norosti, kjer je norost nediferencirana izkušnja, izkušnja, ki še ni ločena od ločitve same," pravi na začetku tega dela⁶. Lars von Trier v *Idiotih* vzpostavi podobno situacijo, situacijo pred ločitvijo norosti in razuma. Seveda je to

daneshko le simulacija, simulacija, ki jo vzpostavlja niz jasno določenih pravil. Na strani filmske diegeze so to pravila, ki jih morajo upoštevati domnevno razumni ljudje, ko se izdajajo za idiote. Na strani občinstva so to naša enako neomajna verovanja, pričakovanja in predstave, ki jih določa dejstvo, da živimo v družbi, ki temelji na ločitvi razuma od norosti, v kateri razum norost definira kot bolezen in jo iz družbe izključuje. Film teče ob predpostavki, da gledalke in gledalci vemo, kaj je norost, in da poznamo načine njene izključitve, slednjic pa to vendar tudi uprizori. Karen, nekakšna rdeča nit, ki ves film niha med razumom in norostjo, proti koncu pride domov, kjer se izkaže, da je izgubila otroka, da ima torej, za razliko od ostalih, "racionalen" razlog biti "nora". Ko se slednjic odloči pristati na idiotizem in odigra idiota kar v svojem domačem okolju, družini, je to en tak *happy end*, uspeh, triumf idiotizma. In ko ji mož potem mrtvo hladno prisoli klofuto, je to videti pretirano in patetično, na tej točki film pade v napihnjeno melodramatiko, ki jo kvečjemu lahko primerjamo z *Lomom valov* (*Breaking the Waves*, 1996).

In res imata Karen in Beth iz *Loma valov* veliko skupnega. Tudi Bethina "norost" je "razumljiva", tudi ona zavrne kode družbene skupine, ki ji pripada, da bi se podredila nekim drugim pravilom, tu pravilom nadnaravnega – res, da Beth prav zgledno učinkovito doseže, kar hoče, njena žrtev oživi moža, a njena avtonomna individualna odločitev v svetu "razuma", kjer edino lahko ima tak pomen, zaradi te učinkovitosti ostane še bolj "nerazumna", idiotska, "nora". Tako kot Karen – karkoli stori, ali ostane doma ali gre proč, v družbenem okolju to ne bo ničesar spremenilo. Vse ostaja isto. Kakorkoli pomembna se namišljenim idiotom zdi njihova igra, na družbeno okolje nima nobenega vpliva. *Lom valov* je iz leta 1996. Leto dni po tem, ko se je v Dogmi odrekel "iluziji patosa in iluziji ljubezni," je Lars von Trier posnel film "iluzije patosa in iluzije ljubezni" – da bi uprizoril njeno ničnost. Prav ta neznosna statika – v *Lomu valov* še kot popolnoma "iracionalna" vez vzroka in posledice, v *Idiotih* kot popolna odsotnost slehernega vzročno-posledičnega razmerja med idiotskimi posamezniki in družbo (podobno, npr., na ravni Dogme 95, na eni strani dogma, zaobvezujoč niz pravil, na drugi filmi, ki s temi pravili nimajo prave zveze) – je tisto, s čimer von Trier posega v svet razumnega subjekta, avtonomnega avtorja svojih dejanj, življenja ali filma. Iz zadreg novovalovskih teoretikov vemo, da to ni enostavno. Zato ne bo prav nič tragičnega, če od v *Lomu valov* napovedanega preloma z novim in drugimi filmskimi valovi ne bo ostalo drugega kot odmev valovanja. In *Idioti*, film leta 1998. •

Film leta:

Idioti, Lars von Trier

Ostali:

Praznovanje, Thomas Vinterberg

Opombe

1 V Simon Popek, *Festen/Idioterne*, *Ekran*, vol. 23, letnik XXXV, šte. 5,6, Ljubljana 1998, str. 5-6.

2 Noel Burch, *Life To Those Shadows*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1990.

3 Odličen pregled teh teorij najdete v *Lekcija teme*, Zbornik filmske teorije, uredil Zdenko Vrdlovec, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1987.

4 Jane M. Gaines, *Contested Culture*, BFI Publishing London 1991.

5 Uvod v delo Marcela Maussa, v M.M. *Esej o daru in drugi spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana 1996, str. 237.

6 *Zgodovina norosti v času klasicizma*, cf, Ljubljana 1998, str. 5.