

Ida

Subverzivnost svetega

Gašper Jakovac



Filmska umetnost zaradi svoje čutne nazornosti in uporabe audiovizualnih strategij, podobno kot gledališče, učinkuje celovito in neposredno, tako rekoč sinestetično. Če prava umetnost uporablja skupne, udomačene, prepoznavne kulturne sheme z namenom, da jih preoblikuje, relativizira, subvertira, sopostavlja in tako na novo osmišlja, se zdi, da je prav film kot celovit spektakel tisti, ki zmore učinkoviteje kot druge umetnosti zamakniti posameznike iz njihovega vsakdanjega imaginarnega razmerja do sveta. Toda moč filmske umetnosti ni zgolj odraz njenih formalističnih posebnosti, ampak tudi dominantnih kulturnih kodov in praks, ki urejajo naš akt gledanja in odnos do spektakla nasploh. Če je bil denimo gledalčev pogled v angleškem elizabetinskem in jakobinskem gledališču uokvirjen predvsem s svojo periodično participacijo v produkciji najvišje oblasti – skozi javne ceremonije in spektakle, prek katerih je monarh sploh postajal monarh – pa dandanašnje poglede umerja naša kontinuirana interakcija z vizualnimi mediji. Sredstva informiranja in oglaševanja proizvajajo podobe, ki prejemajo status resnice prav zaradi svoje vizualne posredovanosti, kljub kompleksnosti preoddaje in končne prezentacije, s tem pa individuumene nenehno oddaljujejo od neposredne kompleksne izkušnje sveta. Rečeno drugače in nekoliko slikoviteje: čeprav vulgarne reprezentacije realnosti pohablja naše oko, pa ga prav njegova ujetost v svet nenehne silovite vizualne interpelacije vzpostavlja kot posebej dovzetnega za film in vizualno umetnost nasploh. Kinematografija je zato postala najdostopnejši umetniški diskurz in ključno torišče današnje refleksije sveta, ki lahko, če želi, osvobaja naš pogled in preusmerja našo željo, zadržano v površino, zunanost in izgled. Film *Ida* (2013) Pawła Pawlikowskega se ponaša s tovrstnimi transformativnimi kvalitetai na vseh ravneh komunikacije, kar ga nedvomno vzpostavlja kot katarzično in estetsko dovršeno delo.

S statičnostjo, črno-belo tehniko in klavstrofobičnim formatom si *Ida* prizadeva brzdati naše čute. Čeprav je povojna Poljska prostor omejenih možnosti, nas v resnici prav prevajanje jalovega, boleče okrnjenega hedonizma in čutne zmernosti – minimalizma samostana, pritrkavanja žlic, vertikal razdrapanih ulic, pustosti zimske pokrajine – estetsko zadovoljuje. Pawlikowski umirja naše oko, pošilja nam zmerne količine dra-



Ida

žljajev, hoče, da skupaj z njegovo kamero motrimo polnost in kompleksnost življenja, ki ni vselej očitna in povsem razvidna. Ponuja nam formalno strogo zamejen, zgoščen, skoraj bežen celovečerec, v katerem čas in pomeni ne odteka v prazno, ampak se akumulirajo in plastijo. *Ida* nas zato, kljub tišini in umirjenosti, nikoli ne izpusti iz svojega primeža, ampak ohranja našo pozornost in vznemirja s svojo sugestivnostjo in z estetskim čutom. Kljub vizualno razkošnemu komentarju poljske družbe z začetka 60. let realizem filma *Ida* ni socrealizem, ampak je precej sorodnejši strukturi biblične naracije. Motiviranosti in notranjega sveta posameznikov namreč nikoli ne moremo v celoti doumeti, saj prihajajo na površje le v svoji skrivnostni nečelosti, ki se izmika totalni objektivaciji. Kljub tovrstnim negotovostim in prepoznavni stilizaciji kadrov, pri kateri so subjekti pogosto »odrezani« in prostorsko omejeni na njihovo spodnjo tretjino, je mimezis Pawlikowskega presenetljivo prepričljiv in avtoritaren – z nekakšno naravno samoumevnostjo filmske stvarnosti nas sili v prevpraševanje lastnih vizij sveta. Film nam torej ponuja avtoritativne stilizirane podobe, ki pa so prepričljive prav zaradi svoje delnosti in manka objektivne koherentnosti. Opozarja nas, da najbolj temeljnih resnic o človeku sploh ni mogoče zadovoljivo artikulirati. Tog, zadržan in pogosto osen-

čen obraz protagonistke Ide, ki le občasno razkrije njeno čustveno razrvanost, denimo ob poskusu spotakljive interpretacije evangelija njene tete Wande ali pa skozi solze, ki spremljajo obred redovnih zaobljub, je torej sinekdoha filma v celoti.

Ida se kot bodoča redovnica nahaja v antagonističnem razmerju do sveta, ki je na individualno-paradigmatski ravni predstavljeno skozi kontrastiranje njene religiozne strogosti in frivolnosti tete Wande. Čeprav nasprotja v temeljnih življenjskih nazorih povzročajo napetosti v njenem odnosu – Wanda meni, da njena nečakinja v samostanu zapravlja svoje življenje – pa se prav *Ida* empatično-mimetično obnovitev Wandinega *modus vivendi* po tetini tragični smrti izkaže za tisto pravo iniciacijo v redovništvo. Po soočenju z morilcem njenih staršev in po pokopu njihovih posmrtnih ostankov se *Ida* sicer vrne v samostan, a se tokrat ne zmore več zares vključiti v njegov vsakdan, še manj pa sprejeti redovniških zaobljub. Njeno liminalnost in nemir Pawlikowski prikaže v seriji kratkih samostanskih prizorov, v katerih *Ida* nastopa kot razdiralni, reflektirajoči element noviciata. Posebej prikupna je ponovitev samostanske večerje, prizora, v katerem *Ida* hihitanje – nemara je prav zdaj prvič zaslišala igrivo trkanje jedilnega pribora – nespodobno prekine zaukazano tišino.

Po Wandinem samomoru *Ida* sledi teti-



Ida

nemu nasvetu in preizkusi normalnost. Toda prav njena religioznost in izkušnja samostana povsem determinirata njeno preigravanje vlog in preizkušanje drugačnih življenjskih poti. Zdi se, da čutni Coltrane, ki ga interpretira Ildin ljubimec, ter njegovo uporniško izogibanje služenju vojaškega roka in vsakršnim zaobljubam nasploh obetajo izkušnjo prevratnega hedonizma, življenja, ki bi si, čeprav v skrajni opoziciji samostanu, prizadevalo presegati družbene norme in segati onkraj, v nihilistično svobodo. Toda Ida je razočarana nad njegovo malomeščansko normalnostjo. Vajena samostanske pozornosti, budnosti in polnosti življenja v njenem poslednjem dialogu popolnoma dekonstruira njegovo vizijo njenega skupnega življenja s preprostim vprašanjem – in kaj potem? Vse, kar sledi telesni konzumaciji njune ljubezni, je sprehod po plaži v Gdansk, pes, hiša, družina, pač normalno življenje, ujeta v vsakdanjo banalnost, ki ne vključuje možnosti za njeno relativizacijo in preseganje, za stik z mirujočo transcendenco. Ildina želja, oblikovana kot hrepenenje po Bogu, se ne zna zadovoljiti z delnostjo, z neznatnim užitkarstvom in ugodjem zaspane rutine, ampak zahteva nič manj kot absolutno (po)polnost.

V tej subverzivni perspektivi, v dekonstrukciji normalnosti nenadoma uzremo Ildino kritiko sveta, ki je bil usoden za Wando

in Ildine starše. Čeprav je ta svet nasičen z zgodovino, prežema ga namreč točno določen politično-ideološki horizont, je njena kritika univerzalna in ne izraža toliko sodbe političnih praks kot pa prevpraševanja temeljnih modusov bivanja in vrednot človeštva nasploh. Svetne družine so podvržene razkroju in uničenju; še več, mnoge izmed njih, tako kot Ildina, so v resnici žrtve drugih družin, ki si prizadevajo zagotoviti ugodje in dom svojim članom. Na drugi strani pa sta Wandina revolucionarna akcija in njeno povojno mesto v komunistični Poljski očitno izgubila svoj smisel s smrtjo njenega sina in sestre Rože. Temeljno ambivalenco, ki bi jo lahko nekoliko spotakljivo povzeli kot »navezanost na sočloveka je prekletstvo« in ki premnogokrat zaradi posameznikove nezavedne ujetosti v sredstva lastne (ne) moči zgolj perpetuira njegovo trpljenje, Ida zaznava skoraj intuitivno. Njena razrešitev zagate je seveda radikalna (redovništvo pač ne more biti pertinentna rešitev za vsakogar), toda srž problema, namreč da se normalnost, torej družbeno sprejemljivi vzorci mišljenja in delovanja, daje kot evidentna in s tem prazna forma, je mogoče uzreti šele skozi njeno prevratniško perspektivo. *Ida* nas torej uči radikalizma, vendar ne tako, da nas zapira v samostan, ampak da nam kaže izvore naše temeljne hamartičnosti.

Ida še zdaleč ni pripoved o holokavstu;

morda jo tako berejo na Poljskem, kjer se jim zdi film odločilno zaznamovan z domačimi nacionalno zgodovinskimi travmami. Prepričan sem, da je poleg vizualne izčiščenosti, mojstrske naracije in kompleksne karakterizacije prav izžarevanje in dostojanstvena reprezentacija svetega najpoglavitejša dimenzija filma. *Idini* samostanski prizori so me nemudoma spomnili na sicer barvne in hiperestetizirane vizualizacije samostana v mojstrovini Sergeja Paradžanova *Sajat nova - Granatna barva* (Sayat Nova, 1969). Pawlikowski je sicer minimalist, toda ko denimo v meditativni uprizoritvi obreda slovesnih redovnih zaobljub v središče kadra namesto redovnic, ki prejemajo habit, postavi fresko pelikana, ki z lastno krvjo hrani svoje mladiče, suvereno (podobno kot Paradžanov) vstopa v dialog z bogastvom krščanske simbolike. Sveto je torej v središču, in sicer ne zgolj kot motiv ali kvaliteta. Ne gre le za tematizacijo svetega, za dejstvo, da je, kot pravi Wanda, *Ida* pač mala svetnica, ampak da sveto v resnici prežema celoten filmski izraz, da je del njegove notranje koherence.

Življenje je v *Idi* osvobojeno jarma banalnosti, vendar ne skozi neizmerno trpljenje hamartičnega protagonistista, kot bi to nemara veljalo za grško tragedijo, ampak prek Ildine stoične miline in odpornosti na človeško nesrečo. Še pomembneje pa je, da je njena drža zaznamovana z globoko religioznostjo, kar je v kontekstu naše sekularne sodobnosti, ki je Boga kot zgolj enega izmed ideoloških konstruktov izrinila v območje posameznikove arbitrarne izbire, izrazito antitrendovsko. Sveto se tako ne kaže zgolj kot nujnost individualne izkušnje sveta, ampak tudi kot hipostaza družbene vezi, kot sredstvo subverzije družbene izpraznjenosti. Da takšen film pobira svetovno najuglednejše nagrade, upam, opozarja na premike, čeprav neznatne, v duhovni senzibilnosti Zahoda, ki bolj kot kadarkoli prej potrebuje kontemplacijo in tišino.



Ida