

Izvorni članak UDK 7.045:791.32Trier, L. v.
[165.62+141.32]:791.32

Primljeno 20. 3. 2010.

Tihomir Engler

Veleučilište u Varaždinu, Jurja Križanića 33, HR-42000 Varaždin
tihomir.engler@vz.htnet.hr

Antikrist Larsa von Triera kao alegorikum čovjekova odšuća

Sažetak

U članku se u sklopu interpretacije alegorijskih performativa koje Lars von Trier utkiva u film Antikrist propituje težište suvremene ljudske egzistencije nakon što se s nje skinuo veo i razgrnuo elementni postav života/prirode. U radu se utvrđuje da se filmskim uprizorenjem schopenhauerovsko-nietzscheanskih filozofema čovjeka nastoji izmamiti iz njegova logocentričnog poimanja života/prirode kako bi ga se suočilo s nužnošću propitivanja bioetičkog utemeljenja vlastite egzistencije.

Ključne riječi:

alegorijski performativ, Antikrist, dionizijstvo, Levinas, logocentričnost, priroda, tehnifikacija, život

1. Prolog: *Antikrist* kao koloplet alegorijskih performativa okupljenih oko polivalentnog semantičkog naboja filma

Danski se redatelj Lars von Trier na festivalu u Cannesu 2009. predstavio filmom *Antikrist* koji u maniri nijemog filma opskrbljuje podnaslovima *Žalovanje*, *Bol (Kaos vlada)*, *Očajanje (Ginocid)* i *Tri prosjaka* kao svojevrsnim komentarima naslovu filma. Iz žanrovske perspektive riječ je o horor-drami čiji je polivalentni semantički naboj izazvao različite reakcije kritike koje sežu od Borcholteova hvalospjeva Trierovu filmu kao umjetničkog djela,¹ preko Nirmalarajahove osude filma kao neuspješnog uratka,² pa sve do tvrdnje da je u slučaju tog filma riječ o ekranizaciji redateljeva mizoginog stava.³ Ono, međutim, zbog čega film plijeni naročitu pažnju leži prije svega u nastojanju da se u njegovu dubinskom sloju na osebujan način u filmski medij pretoči filozofsko viđenje utemeljenja ljudske egzistencije.

U središtu pažnje filma nalazi se par koji je izgubio sina-jedinca. Dok se on (Willem Dafoe) miri s gubitkom djeteta i povlači u stav racionalizacije događaja kao nesretnog slučaja, dotle se ona (Charlotte Gainsbourg) u tolikoj mjeri

1

Usp. Andreas Borcholte, »Wenn zwei sich häuten«, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,625455,00.html>. Pristup: 15. siječnja 2010.

2

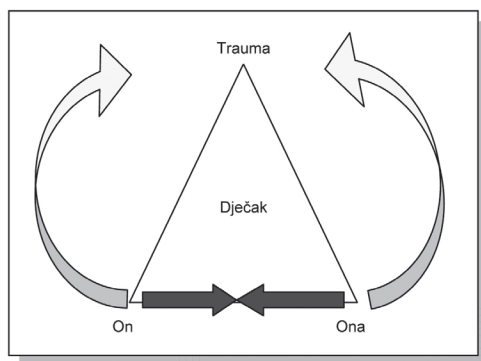
Usp. Asokan Nirmalarajah, »Antichrist. Ein Film von Lars von Trier«, <http://www.mann-beisstfilm.de/autor/Asokan-Nirmalarajah/23/1.html>. Pristup: 10. listopada 2010.

3

Svjedočanstvo negativne reakcije dodjela je i prve anti-nagrade Ekumenskog žirija u Cannesu filmu *Antikrist*. Usp. Thomas Steinberg, »Antichrist«, <http://kiez-ev.de/film/antichrist>. Pristup: 20. listopada 2010.

prepušta boli da zapada u depresiju protkanu mišlju o samoubojstvu. On, psihoterapeut, odlučuje joj pomoći tako što je – protivno pravilu struke da bližnji ne smiju biti pacijenti – podvrgava psihoanalitičkom postupku iscjeljenja. U tu svrhu par odlazi na mjesto koje ona identificira kao izvor svojih strahova, u šumsku divljinu usred koje se nalazi njihova koliba *Eden*, a u kojoj je prošlog ljeta, boraveći ondje sa sinom, radila na disertaciji o progonu vještica. No psihoterapijski se tretman u sve većoj mjeri otima njegovoj kontroli da bi završio u nizu sadističkih performativa koji vrhune u sakaćenju i njegova i njezina tijela, a nakon čega u završnici filma slijedi njeno ubojstvo kao očajnički čin njegove samoobrane.

Premda bi se na temelju iznesenog moglo zaključiti da je riječ o socijalnoj i/ili psihološkoj drami, Trierov film ne ostaje u okvirima načina tematiziranja obiteljske tragedije uvriježene za taj žanr. Ustroj takve drame obilježava, naime, tehnika individualizacije sižea utoliko što se gledatelja sve detaljnijim psihološkim portretiranjem likova i njihova socijalnog okruženja upoznaje s presudnim faktorima koji su doveli do tragedije. Trier takvu strategiju ne prati. On, doduše, u uvodnom dijelu prikazuje čin pogibije djeteta, no ono što slijedi u nastavku ne stavlja u funkciju rasvjetljavanja neposrednih uzroka tragedije. Ti ostaju u mraku, kao što i roditeljski par tijekom filma ostaju anonimni protagonisti, koji su čak i u odjavnoj špici navedeni tek kao »On« i »Ona«. ⁴ S obzirom na to, Trier se u filmu ne koristi klasično ustrojenim filmskim likovima, već arhetipovima čije je osnovno svojstvo da budu tek vlastitom temeljnom rodnom odrednicom: on *muško*, a ona *žensko*. Takve, od detaljnijih psiholoških i socijalnih obilježja apstrahirane protagoniste povezuje još jedino obiteljska tragedija pa se cijeli film svodi na triangularni odnos između *njega*, *nje* i *traume*. Pritom je dijete, doduše, i nadalje prisutno u *flashbackovima*, no referencija na njega toliko je mala da se stječe dojam kako se redatelj djetetovom smrću služi tek kao inicijalnim impulsom silaska u dublje traumatske regije od one neposredne obiteljske tragedije.



Slika 1. Inicijalni postav filma *Antikrist*

S obzirom na to moguće je zaključiti da namjera filma leži u *maksimalnom ogoljenju ljudske egzistencije*, u sklopu kojeg i radnja i psihološki ustroj likova prestaju biti od značaja, a u središte pažnje dospijeva ono što pulsirajući unutar prikazanog prebiva s one strane fabularnog tijeka filma, a što usprkos tome semantizira njegov cjelokupni postav. U tome, uostalom, leži i svrha Trierova komornog minimalizma, usredotočenog na prikaz odnosa između *muškog* i *ženskog arhetipa*, čiji je osnovni egzistencijal *traumatičnost bivanja* koja s razvojem filmske radnje u sve većoj mjeri izbija na vidjelo. Da bivanje predstavlja *traumu*, temeljna je pretpostavka s obzirom na koju film pored

svoje egzoterične strane, priče o tragediji gubitka djeteta, zadobiva i onu ezoteričnu, (pri)povijesti o ustroju onog ljudskog, uslijed čega se u *Antikristu* filmska naracija premeće u *alegorijski prikaz problematike utemeljenja ljudske egzistencije*. U tu je svrhu film protkan nizom *alegorijskih performativa*, smještenih na rubu fabule, gdje se doimaju poput nespretnih uljeza koji, budući da svoje utemeljenje ne nalaze u neposrednom tijeku filma, odvlače pažnju gledatelja i utoliko strše iz prikaza zbivanja. Takvim pojavljivanjem remete recepciju filma da bi, međutim, upravo tim remećenjem ukazivali na dublji postav ne samo filma već i onog o čemu on pripovijeda, a što je sakriveno u njegovim iskaznim naborima. Stoga se iskazna srž filma ne čini sadržana u radnji, već u performativima koji, utkani u film kao osebusni označitelji, s one strane neposredne razine (pri)kazivanja ukazuju na drugu – alegorijsku – razinu filma. Takve alegorijske performative podupire i primjena dviju filmskih tehnika: na vizualnoj razini *slow-motion* tehnika, a na auditivnoj zaglušujuća buka. Obje tehnike služe poput markera kojima se podvlači alegorijski naboj filma, odnosno, pažnja gledatelja usmjerava na drugu pozornicu filmskih zbivanja. Pritom se filmsko platno ispunjava nizom označitelja čija konzistentnost počiva upravo na toj drugoj pozornici.

Ključ odmatanja značenjskog postava te pozornice položen je već u *Prologu* filma. Ondje je djetetova pogibija uprizorena *slow-motion* tehnikom tako da se njegov pad doima beskonačnim propadanjem. Riječ je o tehnici *ljuštenja* filmskog prizora kojim se tijek zbivanja razbija, odnosno, zamrzavaju pojedine sekvence filma kako bi ih se moglo detaljnije proučiti. Toj tehnici na filozofskom planu korespondira postupak fenomenološke redukcije u sklopu kojeg se, polazeći od »konkretnog individualnog svjetskog života«,⁵ predviđenja na kojima počiva život »stavljaju u zagrade i izvan važenja«⁶ kako bi se na taj način doprlo do biti samih stvari, i to s nakanom propitivanja njihove funkcionalno-smisaone ustrojenosti, odnosno, ustanovljenja njihova »invarijantnog stanja čiji sadržaj obilježja čini [njihov] eidos«.⁷ Postupak je to koji je potrebno primijeniti i na *Antikrista* kako bi se ljuštenjem pojedinih slojeva filma prodrlo do njegove iskazne srži naznačene upravo u alegorijskim performativima kao semantičkim žarištima filma.

2. *Antikristov* gnostički potencijal i odatle proizlazeći antifeministički postav filma

Putem odgonetavanja funkcionalno-smisaone ustrojenosti alegorijskih performativa sadržanih u filmu krenuli su i neki kritičari. S tim u vezi potrebno je prije svega spomenuti prikaz Vilenskog u kojemu se ukazuje na niz poveznica Trierova filma s onima iz povijesti horor-filma da bi se odatle zaključilo kako je riječ o »'egzistencijalnom' horor-filmu«,⁸ čiji središnji moment strave leži u »nemogućnosti obuzdavanja i izlječenja naizgled zaraznog ludila koje

4

Lars von Trier, *Antichrist*, Nordrhein-Westfalen, Zentropa Entertainments 23 ApS i dr., 2009.

5

Werner Marx, *Fenomenologija Edmunda Husserla*, Breza, Zagreb 2005., str. 33.

6

Isto, str. 28.

7

Isto, str. 35.

8

Daniel Vilensky, »Antichrist: Chronicles of a Psychosis Foretold«, *Senses of Cinema* 53 (2009), <http://www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/antichrist-chronicles-of-a-psychosis-foretold/>. Pristup: 12. listopada 2010.

obuzima simbolički par, Adama i Evu distopijskog raja.⁹ S obzirom na tu nemogućnost Trierov se film doima »atipičnim hororom«,¹⁰ kakvi su prema Vilenskom i Cronenbergovi filmovi koji neprestano kruže oko temeljnog pitanja: »Što znači biti čovjek?«¹¹ Pritom Vilensky niz sadomazohističkih scena utkanih u Trierov film tumači kao »psihotičku deziluzijsku fantaziju«,¹² u sklopu koje (ne)mogućnost ovladavanja, odnosno, discipliniranja tijela ukazuje na procese »depersonalizacije«¹³ suvremenog čovjeka uslijed čijih utjecaja ovaj prebiva u »graničnoj zoni«,¹⁴ izložen neprestanim procesima »teritorijalizacije ili de-teritorijalizacije«. ¹⁵ Sukladno tome Trierova »apokaliptična bajka«, ¹⁶ smatra Vilensky, predstavlja »priču o povratku u Istočni grijeh, u rajski vrt nakon izгона, odakle ne postoji put izbavljenja«, ¹⁷ već samo sve dublje poniranje »u dubinu patnje i praznine«¹⁸ kao svojevrsno »čistilište«¹⁹ ljudske duše.

Smisao takva poniranja Martig vidi naznačen već u *Prologu*, u kojemu je paralelno prikazana tragedija djetetova pada kroz prozor i nesputano prepuštanje para užitku krajnje naturalistički prikazanog seksualnog čina, a koji počiva u preokretanju mita o stvaranju svijeta.²⁰ Sukladno tome djetetov pad simbolizira pad anđela, a seksualni čin roditelja – koji ne završava začecem novog života, već naprotiv smrću djeteta – sugerira kako tjelesna strast, a s njom i tjelesnost uopće, vodi u *boli/patnju* kao temeljni ljudski egzistencijal čije je središnje obilježje *zlo*. Odatle Martig zaključuje da je u *Prologu* riječ o *pervertiranoj trans-descenciji*,²¹ o čovjekovu padu u stanje neposrednog tjelesnog bivanja kojemu je svojstvena zarobljenost tjelesnošću, a koja rezultira neprestanim obnavljanjem *boli/patnje*. Postavke su to srednjovjekovne gnostičke koncepcije svijeta u skladu s kojom je priroda izvor sveg *zla* tako da spas duše leži u umrtvljenju tijela nakon kojeg se ona kao božanska iskra može vratiti svojoj izvornoj božanstvenosti.²² Iz te se perspektive čini da je u filmu riječ o proigravanju temeljnih postulata gnostičke hereze, na što upućuje i sakaćenje tijela protagonista kao način osimboljenja nastojanja da se osujeti put u daljnje, prirodom (za)dane činove umnažanja kao jedini mogući oblik zaustavljanja životne *boli/patnje*, odnosno, oslobađanja duše iz okova tjelesnosti. Da je međutim u slučaju gnostičkog tumačenja filma riječ o stranputici, proizlazi iz činjenice da cijeli film, a pogotovo završetak, vrví ukazivanjima na nemogućnost izlaženja iz okvira tjelesnosti, odnosno, na osuđenost prebivanja u taktilnosti. U filmu je, doduše, uprizoren silazak u pakao, u carstvo *zla*, u carstvo sakaćenja ljudskosti, no to se carstvo čini drukčije provenijencije. Pakao je tu, mi ga živimo, a da to ne znamo. Ili možda ipak znamo?

Za Triera to *žena* zna. Ona je u njegovu filmskom opusu uvijek iznova patnica koja pounutrašnjuje sveopću krivnju,²³ čime postaje simbolom bespomoćnog žalovanja nad zlom kobi ljudskih bića uronjenih u svijet patnje i nepravde. Tako isprva i u *Antikristu*. Ona pada u depresiju, iscrpljuje se samooptužbama za pogibiju djeteta da bi se, međutim, njezina psihoza prometnula u seksualnu požudu, a potom i u sadističke napade na njega. Središnji alegorijski performativ odmetanja od (tradicionalne) slike *žene* rast je upravo njezina seksualnog apetita, što u tom kontekstu skreće vodu na mlin antifeminističkog poimanja filma: ona je ta, sugerira kamera, koja nije bila dovoljno brižna pa je prepuštajući se užitku izazvala smrt djeteta, ona je ta koja njega napastuje, nezasićeno i bjesomučno, s njim ili bez njega traži zadovoljenje. Ona je jedna od onih *vještica* koje su se – izgleda ne bez razloga, kako bi se pomislilo nakon njezinih sadističkih ispada – spaljivale sve do 18. stoljeća. Sve su to alegorijski performativi koje Trier utkiva u film, a koji ostavljaju dojam da time što od *žene* i prirode čini istoznačnice objema atributira i *zlo*. Zaključak

o antifeminističkom naboju filma naoko potvrđuje i njegova završnica, gdje u borbi za goli opstanak ne strada on, već ona. Mjesto je to u filmu, gdje se Trier vješto poigrava očekivanjima gledatelja, sviknutih na to da *zlo* ipak nekako biva savladano. No, je li to tako? *Zlo* je sveprisutno i sveltremeno, ono, kao i *bol/patnja*, prebiva u svim segmentima života, a mi smo u njih uvijek već uronjeni. Osnovna je to potka Trierova slikopisnog panoptikuma ljudske egzistencije s obzirom na koju nam ne preostaje ništa drugo negoli da posjetu *boli*, *žalovanja* i *očajanja* – ta *tri prosjaka* života – otrpimo prije nego što nas život do kraja satre.

3. Pad u bezdan: uranjanje u elementni postav ljudske egzistencije i zaziv za izbavljenjem

Logiku je ustrojavanja Trierovih alegorijskih performativa koji vode uprizorenju temeljne *traume* ljudske egzistencije potrebno potražiti drugdje nego li u gnostičkoj herezi o zloj prirodi čovjekove tjelesnosti ili pak u antifeminističkom stavu redatelja. Naznaka tome dana je već u uvodnoj sceni pada djeteta. Ono je na rubu kadra popraćeno s jedne strane *snijegom*, a s druge *Händelovom glazbom*. Pritom se posredstvom *slow-motion* tehnike djetetov pad stapa s mnoštvom kristalnih pahuljica snijega, tim oblikom anorganskog u kojemu raznolikost bivanja postaje krajnje neznatna i stoga nerazlučiva. Riječ je o alegorijskom performativu koji upućuje na Levinasovu predodžbu o elementnom.

U spisu *Totalitet i beskonačno* Levinas postavlja pitanje o »načinu na koji nam stvari dolaze«,²⁴ smatrajući da »se one ocrtavaju u sredini iz koje ih uzimamo«, a koja

»... počiva u beznasljednosti, u zajedničkom dobru ili tlu koje bitno ne može 'nikome' pripadati: to su zemlja, more, svjetlost. Svaka relacija ili posjedovanje smješta se unutar onog što se

9

Isto.

10

Isto.

11

Isto.

12

Isto.

13

Isto.

14

Isto.

15

Isto.

16

Isto.

17

Isto.

18

Isto.

19

Isto.

20

Usp. Charles Martig, »'Antichrist'. Lars von Trier auf gnostischen Abwegen«. http://www.medienheft.ch/kritik/bibliothek/k09_MartigCharles_02.html. Pristup: 22. siječnja 2010.

21

Usp. isto.

22

Referencija je to prije svega na njenu tvrdnju: »Priroda je Satanina crkva« (L. von Trier, *Antichrist*).

23

Usp. Jutta Brückner, »Welt-Erschauern. Der katholische Konvertit Lars von Trier und sein fundamental-christlicher Antichrist«, http://www.epd-film.de/33192_67443.php. Pristup: 18. siječnja 2010.

24

Emmanuel Levinas, *Totalitet i beskonačno*, Veselin Masleša, Sarajevo 1976., str. 115.

ne može posjedovati, a koje obuhvaća ili sadržava, a ne može biti sadržano ili obuhvaćeno. Mi ćemo ga zvati elementno.«²⁵

Pritom se u životu, smatra Levinas, koristimo stvarima koje, doduše, imaju oblik, koje su, međutim, sazdane od elementnog koje nam naprosto pridolazi. Elementno predstavlja »sadržaj bez oblika«²⁶ tako da čovjek spram njega ne može uspostaviti odnos prisvajanja kao prema stvarima, već se u elementnom tek »natapa«.²⁷ Ono što elementno pritom nudi jest

»... užitak kao naličje stvarnosti, bez poretka u bitku. Možemo također reći da nam element dolazi ni otkuda. Lice što nam ga nudi, ne određuje predmet i ostaje potpuno anonimno. To je vjetar, zemlja, more, nebo, zrak. [...] Ne radi se o *nečemu*, o biću što se ne podvrgava kvalitativnom određenju. Kvaliteta se u elementu izražava ne određujući ništa.«²⁸

Riječ je o transcendentnom, odnosno, metafizičkom horizontu unutar kojeg nikakva kvalitativna specifikacija nije moguća, već čovjek u njemu naprosto biva natapajući se u onome što mu pridolazi. Pritom se stvari »odnose na moje užitke«²⁹ tako da »svaku upotrebu stvari«³⁰ prati određeni užitak, a »užitak života«³¹ leži u »jednostavnoj igri, uživanju usprkos svršnosti i napetosti nagona; živjeti od nečega, a da to nešto ne pozna smisao nekog cilja ili ontološkog sredstva, [...] da se punim ustima zagriže u hranu svijeta, da se svijet primi kao bogatstvo, da se istakne njegova *elementna* bit«.³² Stoga užitak predstavlja stvar susreta s elementnim, koje u svojoj nediferenciranosti »na mene dolazi kao val koji guta, proždire, potapa«³³ pri čemu »uživam u svijetu stvari kao čistih elemenata, kao kvaliteta bez potpore, bez supstancije«.³⁴

Levinas dalje navodi da je temelj čovjekova užitka u elementnom njegova »osjetilnost«³⁵ koja ne pripada poretku misli već »poretku osjećaja tj. afektivnosti u kojoj drhti egoizam ja. Osjetilne kvalitete ne spoznajemo, već ih proživljavamo: zelenilo lišća, crvenilo zalaza sunca.«³⁶ Utoliko osjetilnost predstavlja način odnošenja koji je odijeljen od čovjekova racionalnog odnosa spram svijeta te s njime u načelu nema ništa zajedničkog. Osjetilnost je, međutim, vezana uz tijelo koje »nije samo ono što se natapa u elementu, već ono što prebiva, tj. stanuje i posjeduje«,³⁷ a to znači da predstavlja preplet uzajamno neovisnih osjetilnih, perceptivnih i spoznajnih sposobnosti koje tijelo ujedinjuje kao njihovo zajedničko prebivalište. Pritom čovjek putem osjetilnosti neposredno uživa u svijetu, dok opažanjem i spoznavanjem unosi razliku u elementno, diferencijacijom uspostavlja stvari kao pojedinačnosti svijeta, čime iz nerazlučivog metafizičkog horizonta elementnog identificira stvari, a time i svijet oko sebe. Na taj se način užitku kao elementnom sloju ljudskosti »dodaje novi događaj«, naime, svijet se elementnog »napunja stabilnim stvarima«.³⁸ No, čovjekov užitak nema sigurnosti budući da se

»... čvrstoća zemlje što me drži, plavetnilo neba iznad moje glave, puhanje vjetra, gibanje mora, sjaj svjetlosti ne povezuje sa supstancijom. Oni dolaze niotkuda. Činjenica da dolaze niotkuda, od 'ničega' što ne postoji, da se pojavljuju, a nema ničeg što se pojavljuje, i, prema tome, *stalno dolaze*, a da ja ne mogu *posjedovati* vrelo – ocrtava budućnost osjetilnosti i užitka.«³⁹

Ta se budućnost čini problematična jer pritjecanje kvalitete užitka iz ničega tvori »njezinu nepostojanost, drobljenje postojanja, vrijeme koje prethodi predočenju – koje je prijetnja i razaranje«,⁴⁰ čemu razlog leži u tome da »perfidno se elementno, izmičući, daje«.⁴¹ Da bi uklonio prijetnju razaranja i nesigurnosti užitka, čovjek spoznaje stvari oko sebe, prisvaja ih radom, čime kolonizira elementno, osiguravajući time sebe od »ništavila budućnosti«⁴² kao neizvjesnosti užitka. No tom se identificirajućom strukturacijom stvari i svijeta oko sebe čovjek ujedno odjeljuje i od neposrednosti užitka.

Trierovo se preplitanje užitka ljubavnog para u seksualnom činu i pada djeteta kroz prozor protkan snježnom mećavom čini performativom kojim se već na početku filma fiksira njegov alegorijski okvir: pad je to para u elementni postav ljudske egzistencije, u neposredni osjetilni užitak koji »ne pozna smisao nekog cilja ili ontološkog sredstva«. Uranjanje je to u elementnu osjetilnost, gdje se uživa »usprkos svršnosti i napetosti nagona«, gdje individuum nestaje u nerazlučivoj kaši senzualnosti. No, pogibijom se djeteta, smrtonosnim padom u snježni bezdan, podcrtava punktualnost tog stanja, prolaznost prebivanja u raju osjetilnosti, čega je posljedica čovjekovo raskorjenjenje iz elementnog i nužnost njegova uranjanja u stvarstveni svijet. Par, naime, pogibijom djeteta, kako s pravom upozorava Jelinek, prestaje biti (roditeljski) par, njihova se jednost raspada na *muško* i *žensko*, koji se suočavaju s nužnošću vlastita samooblikovanja.⁴³ *Trauma* je to uslijed koje se užitak premeće u bol, a raj u pakao koji oko para poput triju antičkih sestara Suđenica ispleću *tri prosjaka* života (*bol*, *očaj*, *žalovanje*), evakuirajući svojim gradacijskim pojavljivanjem u filmu iz života para mogućnost očuvanja životonosne vjere, nade i ljubavi. Stoga se upravo potraga za težištem života usred njegove traumatičnosti doima središnjom semantizacijskom jezgrom filma, na što upućuje i glazbena kulisa *Prologa*. Riječ je o ariji *Lascia ch'io pianga* iz Händelova *Rinalda* koja nas uvodi u film, ali i dočekuje na završetku. U ariji kršćanka Almirena oplakuje svoju zlosretnu sudbinu saracenske zatočenice, vapijući: »Pusti me da oplakujem sudbinu i da uzdišem za slobodom. Neka se jad slo- mi, okovi moje patnje, pa makar i samo iz milosrđa.«⁴⁴ Arija je to u kojoj žen- ski glas u uzvišenom ugođaju zaziva oslobođenje, odnosno, u filmu upućuje poziv da se iznađe put iz *boli*, *očaja* i *žalovanja*, tih temeljnih egzistencijala čovjekova (z)bivanja, nakon što je djetetovom smrću nepomućeni povratak para u elementni postav života zapriječen. Inicijalni je to postav filma u koje- mu se raskorjenjeni protagonisti suočavaju s ogoljenim životom kao *traumom* vlastita (z)bivanja.

25

Isto.

26

Isto.

27

Isto.

28

Isto, str. 116.

29

Isto, str. 117.

30

Isto.

31

Isto, str. 118.

32

Isto.

33

Isto, str. 119.

34

Isto, str. 121.

35

Isto, str. 119.

36

Isto.

37

Isto, str. 121.

38

Isto, str. 123.

39

Isto, str. 125.

40

Isto.

41

Isto.

42

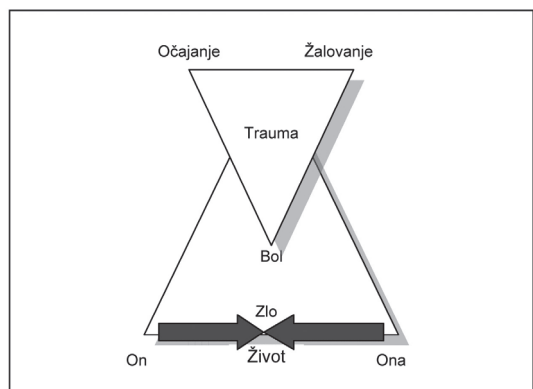
Isto, str. 126.

43

Usp. Elfriede Jelinek, »Und bist du nicht wil- lig, so brauch ich Gewalt«, *Cargo* 3 (2009), str. 12.

44

L. von Trier, *Antichrist*.



Slika 2. Temeljni semantički sloj filma *Antikrist*

4. Tri prosjaka: Cirkularne *permutabilie* Trierovih alegorijskih performativa

Takav se traumatizirani život nastoji iscijeliti psihoterapijom. Mjesto iscjeljenja šumska je divljina kao alegorijska kulisa povratka izvoru bivanja, prirodi, u kolibu bez struje i vode, u (z)bivanje ogoljeno od civilizacijskog ruha. No, već se na putu onamo potkopava odnos između njega kao analitičara i nje kao analizanda. U vlaku ona na njegov nagovor u mislima odlazi do kolibe, ispred koje zaliježe u travu. Stapajući se ondje sa zelenilom, zauzima položaj Isusa u trenutku kada pokazuje ožiljke na rukama. Alegorijski je to performativ silaska u *traumu* kojim se najavljuje ne samo njeno poistovjećenje s prirodom već i izvrtanje psihoanalitičkog odnosa u sklopu kojeg ona postupno klizi iz njoj dodijeljene pozicije analitičkog objekta da bi preuzela njegovu iscjeliteljsku funkciju, dok predmetom analize postaje sam analitičar.

Kulturno-povijesni kontekst takva izokretanja uloga tvori njezin rad na disertaciji o progonu vještica, ginocidu, koji je – kako se to izričito ističe u filmu – izvršen u 16. stoljeću nad ženama. U nizu *flashbackova* doznajemo, međutim, da ona odustaje od izrade disertacije, premda su teze rada bile »glatke«,⁴⁵ odnosno, stradavanje tih nevinih žrtava bila »znanstvena činjenica«⁴⁶ koju je trebalo tek koncizno obraditi. To joj, međutim, ne polazi za rukom jer je riječ o primjeni znanstvenog diskursa kojim puninu *boli*, *očaja* i *žalovanja* nad sudbinom *žena* proglašanih vješticama nije moguće iskazati. Uroni li se, naime, dublje u tu kulturno-povijesnu *traumu* (z)bivanja *žena*, tada racionalni historiografski diskurs postaje tek bešćutni svjedok koji u biti mora zanijemjeti pred silnim strahotama koje se nanose ljudskim bićima još i u doba buđenja modernog, racionalnog poimanja života. Tako od njezine disertacije preostaje tek bilježnica sa slikama i bilješkama čiji rukopis postaje sve nečitljiviji, nalikujući u sve većoj mjeri psihogramu lude osobe. Signal je to koji navodi na pomisao da je u njezinom slučaju riječ o psihičkom bolesniku, koji suočen sa strahotama navedene kulturno-povijesne *traume* nije u stanju s njima izaći na kraj, već naprotiv, potaknut tom *traumom*, postupno gubi oslonac i u vlastitom životu, što potkrjepljuje i neprestano vraćanje kamere na fotografije djeteta s naopako obuvenim cipelama.

No, ginocid, glatkoća teza, odustajanje od izrade disertacije, a naročito naopako obuvene cipele, performativi su kojima se otvara prostor sve većoj alegorizaciji kulturno-povijesnog postava filma. Time se neposredni semantički sloj filma (vidi sliku 2) – individualna obiteljska *trauma* obilježena *boli*, *ža-*

lovanjem i očajanjem – pretvara u analizu čovjekove arhetipske pozicije, čije je sredstvo uprizorenja cirkulacija alegorijskih performativa koji s ruba filma uvijek iznova pokreću diseminaciju njegova neposrednog tijeka, podarujući mu time u sve većoj mjeri značaj alegorijskog prikaza razvoja europskog kulturnog kruga, i to s obzirom na njegov doticaj s čovjekovim temeljnim egzistencijalima.

Proces takve alegorizacije započinje kada on u gustišu šume zapaža *srnu s mrtvim okotom* koji strši iz nje da bi na kraju drugog poglavlja filma naišao na *lisicu* koja trga vlastito tijelo, a na kraju trećeg na *gavrana* kojeg ne može zatući. Svim je trima životinjskim likovima zajedničko da se ukazuju njemu, a ne njoj, odnosno da se iz perspektive završne scene u kojoj životinje mirno liježu pored njezina tijela doimaju kao njeni izaslanici koji mu na putu kroz šumu nastoje nešto priopćiti, što on međutim »ne čuje«. ⁴⁷ Tako se on skanjuje i nad žirovima koji cijelu noć padaju o krov kolibe, a kada mu ona tijekom seanse objašnjava kako je čula plač djeteta koji je odzvanjao šumskim obroncima, on to racionalizira kao manifestaciju napadaja panike. Njezino ukazivanje na to da ljepota Edena leži u »plaču svih stvari koje umiru« ⁴⁸ kao plaču prirode nad vlastitim rasipništvom koje ilustrira prispodobom o tome kako »hrastu treba sto godina da naraste, a samo jedan žir od mnoštva njegovih plodova da se obnovi«, ⁴⁹ on to ponovno odbacuje kao tlapnju uzrokovanu njezinom anksioznošću. Vrhunac razilaženja para zbiva se kada ona tvrdi da »je priroda Satanina kuća«, ⁵⁰ a zla ljudska priroda utjelovljena u *ženi*. On to kategorički odbija, smatrajući da takve moralne razdiobe nemaju veze ni s terapijom ni sa stvarnošću, već predstavljaju samo dokaz njene opsesije *zlom* koju ona u vidu samooptužbe zbog gubitka djeteta projicira u *prirodu/ženu*. Tek kada njegovu pažnju ponovno privuče obdukcijski nalaz iz kojeg proizlazi da su djetetova stopala bila deformirana, a na čiji uzrok ukazuju fotografije na kojima dijete ima naopako obuvane cipele, izvlači skicu njene *traume* i na vrh piramide, u koju je do tada kao izvor njezinih strahova unio »prirodu« i »Satanu«, sada upisuje – »Ja«. ⁵¹

Završni je to performativ, kojim se zaokružuje proces permutacije svih prethodnih kojima je bio obilježen silazak para u *traumu* prebivanja usred divljine prirode kao alegorijske kulise potrage za zagubljenim težištem života. Središnji performativ te kulise tvori beskrajno padanje žirova o krov kolibe. Prikaz je to rasipanja sperme prirode koju ova izbacuje iz svog preobilja, odnosno, slikopisno uprizorenje Schopenhauerove predodžbe o slijepoj volji koja u svom samoostvarenju prirodu napućuje mnoštvom bića koja po sebi nisu ništa drugo negoli tek pojavni oblici pravolje, odbačeni u bivanje da bi iz njega ubrzo i izašli i time oslobodili prostor daljnjim individuacijama volje. ⁵²

45
Isto.

46
Isto.

47
Isto.

48
Isto.

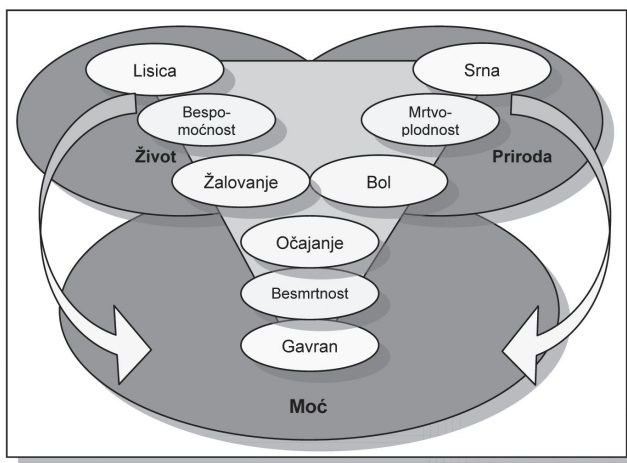
49
Isto.

50
Isto.

51
Isto.

52
Usp.: »Ako i svemajka priroda svoju djecu odašlje u susret hiljadama opasnosti, bez zaštite, to može biti samo zato što ona zna da ona, ako i padnu, padaju natrag u njeno krilo, onamo gdje su zaštićeni, pa je stoga njihov pad čista šala. Ona se spram čovjeka ne ponaša ništa drukčije negoli spram životinja. Njen iskaz se odnosi i na njega: ona je ravnodušna spram života i smrti individue.« Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, sv. II, Diogenes, Zürich 1977., str. 555, s njemačkog preveo autor.

Alegorijski performativ prolaznosti i nepostojanosti bića, ali i indiferentnosti prirode spram njihova bivanja, odnosno, ne-bivanja, jest *srna s mrtvim okotom* kao simbol ne samo život podarujuće snage prirode već i njezine *mrtvoplodnosti*. S obzirom na to život je bića putovanje kroz *bol* vlastita prolaznog (z)bivanja koju ničime ne mogu dokinuti jer su izručena na milost i nemilost kaosu odvijanja (z)bivanja, spram kojeg mogu zauzeti tek stav *žalovanja*. Alegorijski je performativ takve *bespomoćnosti* bića *samu sebe razjedajuća lisica* koja spoznaju o kaotičnosti odvijanja elementnog postava života/prirode priopćuje kada demonskim glasom progovara: »Chaos reigns«. ⁵³ Taj pak je kaos nedokidivi i vječan, za što stoji alegorijski performativ *gavrana*. Nemogućnost njegova zatiranja simbol je vječnog (z)bivanja života/prirode, *besmrtnosti* njena načela koje se, do kraja ogoljeno, razotkriva kao vječno obnavljanje jedne te iste sirove i stoga slijepe *moći*, naspram koje bića, suočena sa sveobuhvatnošću i silinom te moći, jedino mogu *očajavati*.



Slika 3. Prikaz cirkularnih permutacija alegorijskih performativa unutar filma *Antikrist*

Tako *srna*, *lisica* i *gavran* u filmu predstavljaju alegorijsko utjelovljenje stava individuacija naspram ogoljenom postavu života/prirode, čiji je triangularni okvir *bol*, *žalovanje* i *očajanje* kao izraz *bespomoćnosti* zbog premoći života kao vječnog ciklusa obnavljanja jednog te istog preobilja prirode uslijed kojeg se pojedinačna individuacija doima tek njenim mrtvim porodom. Pritom je individualno biće svojim osjetilnim ustrojem okovano za takav postav prirode tako da mu ništa drugo ne preostaje nego li da se izruči *trima prosjacima* života (*boli*, *žalovanju* i *očaju*) i tome sukladno ljepotu Edena dočeka u vidu povratka u ništavilo ne-bivanja. Stav je to koji ona zauzima u svojoj psihozi, a sukladno kojemu se priroda posve dosljedno doima Sataninom kućom, *Antikristom*, naspram kojeg se izbavljenje ljudske duše čini nemoguće, a *ženski arhetip* Antikristovom službenicom, odaslanom da *muški arhetip* povuče u kaotični bezdan kao propast duše uslijed divljanja elementnog postava života/prirode.

5. *Antikrist* kao filmski putopis uzašašća logocentričnog uma i odšašća čovjeka

Na njenom se povratku u bezdan elementnog – čiji je alegorijskih performativ njena seksualna požuda – međutim, isprječuje on. Psihoterapijskim je postupkom pokušava vratiti u okrilje stvarstvenog svijeta kao izlazak iz *traume* izazvane uranjanjem u temeljni postav bivanja da bi, međutim, tijekom tretmana

otkrio samog sebe kao ishodište te *traume*. To *ja*, koje bi u psihoanalitičkog postupku nju/život/prirodu trebalo iscijeliti, a u vezi kojeg se otkriva da je izvor svega traumatiziranja, alegorijsko je uprizorenje suvremenog čovjeka kao bića uronjenog u stvarstveni svijet gdje se prepušta svojoj funkcionalnosti i njome posredovanom užitku. Taj i takav čovjek u *Prologu* se zaziva da nju izbavi »iz okova [...] patnje, pa makar i samo iz milosrđa«. ⁵⁴ Sredstvo izbavljenja kojim on jedino raspolaže ono je *racionalne diskurzivizacije zbilje* kojim prirodu instrumentalizira u svrhu ostvarenja vlastita prebivanja kao umstvenog projekta, odnosno, funkcionalnog nabačaja uma, čiji vrhunac predstavlja uspostava onog *ja* kao logocentriranog središta svijeta iz kojeg se i naspram kojeg se uspostavlja stvarstvenost svijeta s one strane njegova elementnog (z)bivanja. Tako se u filmu u njemu, šegrtu psihoanalize, alegorijski prikazuje denaturirani moderni čovjek. Riječ je o *alegorizaciji suvremenog logocentrično-tehnicističkog pristupa* ne samo biti čovjeka već i svekolikoj prirodi. Oni su za njega tek izvanjski objekti, popravljivi do uništenja. Stoga u filmu on kao uprizorenje tako ustrojenog *muškog arhetipa* i njoj pristupa tek kao objektu psihoanalitičke terapije čiji je cilj uklanjanje *boli/patnje* da bi se bilo onako kako se jedino smije i može biti – funkcionalno-logocentrično.

Kulturno-povijesni kontekst toga ne tvori samo ginocid, već je taj u filmu položen mnogo dublje. Niz je alegorijskih performativa koji ukazuju na taj kontekst, a čije se značenje u potpunosti razotkriva u scenama njezinih sadiističkih ispada. Nakon što je on u skicu njene *traume* upisao da je »ja« ⁵⁵ ono što je plaši, ona ga tuče, dobacujući mu lajtmotivsku rečenicu: »Prokletniče, ostavljaj me!« ⁵⁶ Udarcem cjepanicom o ud onesvješćuje ga, pri čemu umjesto ejakulacije sperme izaziva onu krvi da bi mu potom kroz nogu probušila rupu i u nju uvukla šipku o koju pričvršćuje brusni kamen. Došavši svijesti, on se bezuspješno pokušava osloboditi utega da bi naposljetku s njim otpucao u šumu, gdje se, čuvši njeno bjesomučno dozivanje – »Prokletniče, gdje si?« ⁵⁷ – skriva u šupljinu. Alegorijski je to prikaz bijega uma pred navalom elementnog, pred ništenjem primata uma, primata, koji čovjeka prema Nietzscheu još od Sokratova doba sputava da se vine iz stadija puzanja Zemljom. ⁵⁸ Sokratizacijom, naime, φρόνησις postaje sredstvom fiksacije svijeta uz nabačaje uma, čiju srž tvori onostranost ideja koje se u različitim povijesnim razdobljima zaodijevaju u različito ruho, a da to ne umanjuje (sve)moć uma. I postsokratovski antički svijet i kršćanski univerzum srednjeg vijeka i moderni prosvjetiteljski projekt fiksacije su stvarstvenog svijeta čovjekovom moći bivanja umstvenim kao takav izvor uređenja svijeta u sklopu kojeg *muški arhetip* svijet obuhvaća, ali i sapinje idejom. Takvo se fiksiranje elementnog postava života/prirode u logocentrirajući stvarstveni svijet modernog čovjeka

53

L. von Trier, *Antichrist*.

54

Isto.

55

Isto.

56

Isto.

57

Isto.

58

Usp.: »Tko sebi jednom zorno predoči kako su se poslije Sokrata, tog mistagoga znanosti,

jedna za drugom, poput vala za valom, smjenjivale filozofske škole, [...] taj ne može a da u Sokratu ne vidi prekretnicu i kovitlac takozvane svjetske povijesti. [...] Sokrat je prototip teorijskog optimista koji [...] znanosti i spoznaji pripisuje moć univerzalnog lijeka, a u zabludi poima zlo po sebi. [...] Tko je sam okusio slasti sokratovske spoznaje i naslućuje kako ona u sve većim krugovima nastoji obuhvatiti cijeli pojavni svijet, taj će od svih životnih poticaja najsnažnije oćutjeti požudu da dovrši to osvajanje i neprobojno čvrsto isplete mrežu.« Friedrich Nietzsche, *Rođenje tragedije*, GZH, Zagreb 1983., str. 93–94.

pomoću alegorijskog performativa ejakulacije krvi prokazuje kao (povijesna) stranputica jer se na njoj život/priroda sapinje umnim nitima kako se ne bi odmetnula iz logocentrirajućeg zagrljaja uma.⁵⁹ Da je logocentrični pogled na život/prirodu izvrnut, s obzirom na njihov elementni postav izokrenut, a u krajnjoj konzekvenci i izopačen, sugerira performativ djetetovih naopako obuvenih cipela. Ona, a putem nje i priroda, dječaku obuva pogrešno cipele, čime se ukazuje na izvrnut hod *muškog arhetipa* koji logocentričnim pristupom nastoji ovladati elementnim postavom života utoliko što ga ukalupljuje u hod vlastita povijesnog napredovanja i unaprjeđenja kao oblik iscjeljenja/spasenja. Da je riječ o nemogućoj misiji, proizlazi iz pogibije djeteta. Ona predstavlja nužnu posljedicu logocentrične usmjerenosti uma, s obzirom na koju ovaj poput Ikara mnije da može lebdjeti nad elementnim postavom života: Dijete se, razbacujući figurice koje simboliziraju *bol*, *žalovanje* i *očajanje* kao znak odbacivanja svog utemeljenja u elementnom postavu bivanja, penje na prozor i baca u snježni bezdan, što je performativ kojim se alegorizira *mrtvoplodnost* logocentrirajućeg uma s obzirom na elementni postav života/prirode.⁶⁰ Pritom se performativom djetetova smrtonosnog leta *tehnifikacija života*,⁶¹ koja vrhuni u umom posredovanoj stvarstvenoj priručnosti/alatnosti prirode kojom se čovjek lišava utemeljenja u elementnom postavu bivanja i u sve većoj mjeri zaogrće u inteligibilnost nabačaja vlastita stvarstvenog (z)bivanja, razotkriva kao lukavstvo kojim nastoji ostvariti uzašašće iz bolnosti vlastita (z)bivanja, a da pritom u biti tek uklanja sve ono što mu se prepriječi na putu kapitalizacije⁶² vlastitih umstvenih nabačaja. Stoga se i njeno ubojstvo čini logičkom konzekvencom samoobrane moći *muškog arhetipa*, koja se zahvaljujući svojoj *tehnificirajuće-logocentričnoj* usmjerenosti sprema u potpunosti ovladati svijetom. Sve ono, naime, što se ne da ukalupiti u umstveni projekt, mora poput nje u krajnjoj konzekvenci biti spaljeno na lomači kao što je to već višekratno bio slučaj u povijesti s »njezinim sestrama«. ⁶³ U performativu paljenja njena tijela ocrta se sva netolerantnost i bešćutnost globalizacije (suvremenog) tehnificirajućeg svijeta, u sklopu koje se očekuje da će se priroda podvrći ili je u protivnom očekuje uništenje. Iz takve je perspektive odupiruća se priroda – *zlo*, a njen arhetip – *vještica*, Antikristova službenica, koja um ometa u njegovu naumu uzašašća. Da je, međutim, to logocentrično uzašašće ujedno i odšašće čovjeka, to se predočuje u drugom arhetipu onog ljudskog.

Uslijed logocentriranosti čovjekova (z)bivanja u doba tehnifikacije prirode neposredni susret sa životom/prirodom izaziva anksioznost i depresiju kao reakcije na obezvrjeđujuće poimanje elementnog postava bivanja. Pogotovo je tako kada se čovjek otme vladavini uma, zapriječi mu pristup kao što to ona čini u filmu. Suočena s tehnificiranim, sve(o)vladajućim *muškim* kao arhetipskim izrazom logocentriranog (z)bivanja svijeta, ona naoko prihvaća činjenicu da naspram toga priroda u svojoj elementnosti doista jest *zlo*, a *žena* arhetipski izričaj tog čovjeku pri-rođenog *zla*. No istovremeno, ona kao alegorijski performativ života/prirode potkopava takvo logocentrirano viđenje i vlastite biti i temelja svijeta, odašiljući mu signale da depresija i anksioznost, koje se umu čine doduše prirodnim ali i neumjesnim stanjem duše protrese-ne tragedijom vlastita (z)bivanja, predstavljaju tek površinski sloj povijesno mnogo dubljeg, premda alogičnog stava spram života/prirode.⁶⁴ Riječ je o predlogičkom stavu neposrednog, osjetilnog odnosa spram bivanja usred kaosa elementnog, čiji je temeljni egzistencijal užitak. Taj se stav iskazuje u sklopu alegorijskog performativa bujanja njena seksualnog apetita kojemu se on, pod izlikom da je njen psihoterapeut pa je stoga takav odnos neprimjeren, odnosno nefunkcionalan, naposljetku uskraćuje. Alegorizacija je to uskrate

uma da se ispreplete s ne-umnošću bivanja, koju on smatra dijelom bezumnosti *ženskog arhetipa*, a koju je kao takvu potrebno disciplinirati.

U tu se svrhu on u potpunosti povlači u logocentrirajuću poziciju analitičara koji međutim uvježbanom indiferentnošću i arogancijom umjesto iscjeljenja njezine duše izaziva njen bijes i mahnitanje kao kaznu za ὕβρις svoje navlastitosti. Trenutak je to u kojemu ona postaje alegorijom svemoći života/prirode koja svojom elementnom moći porađa ali i uništava svekolike individuacije, i to bez obzira na njihovu ustrojenost. Njezini sadistički ispadi tako predstavljaju »oluju sestara«⁶⁵ koja je već bila poznata antičkim Grcima, a koju su ovi predočavali u dionizizmu kao predlogičkom, arhaičkom kultu, čije središte tvore »božica zemlje, žita i kultivirane poljoprivrede Demetra s kćeri Persefonom/Korom, koja nestaje u podzemnom svijetu i periodički se vraća u sezoni plodnosti, te bog vina i ekstaze Dioniz«.⁶⁶ Riječ je o kultu, čiji se »dinamizam zasniva na ideji smrti i ponovnog rađanja«,⁶⁷ pri čemu je mitu o Dionizu immanentna predodžba

»... o božanskim korijenima čovjeka, njegovu nestajanju i ponovnom rađanju u sjedinjenju s božanskom supstancom. U kasnijoj orfičkoj misterijskoj doktrini, božanske predispozicije čovjeka kompromisno su ublažene njegovim ponovnim rađanjem ne kao boga u iskonskom sjedinjenju s njime, već kao *herosa*.«⁶⁸

Kulturno-povijesni je to, predlogocentrični kontekst na koji se referira *ženski arhetip* u filmu, a unutar kojeg se ženski lik ne samo silnom seksualnom

59

Alegorijski je to performativ kojim se ništi i predodžba o falocentričnosti prirodnog stanja ljudskog, u skladu s kojom je *muško/um* genealoški izvor sveg unaprijeđenja života. Ejakulacijom krvi umjesto sperme ukazuje se u biti na *mrtvoplodnost* čovjekova falo- i logocentričnog obuhvaćanja svijeta kao jednog od mnoštva načina prebivanja bića proizašlog iz preobilja (slijepe) volje, koji, međutim, slični mnoštvu žirova koji padaju o krov kolibe osuđeni na to da iz njih ne potekne novi život.

60

Djetetov je pad kroz prozor performativ kojim se ukazuje i na tragični ishod čovjekova mjesečarenja pod krinkom uma kroz povijest čovječanstva, tijekom kojeg se – kao u njenoj disertaciji – tragovi životonosti života brišu u prilog postuliranja (logocentrično-tehnicističkog) napredovanja, odnosno, poboljšanja čovjekova (pre)bivanja u svijetu.

61

Film je, doduše, u potpunosti lišen prisutnosti tehnike u njenom stvarstvenom obliku. No, ona je u liku psihoterapeuta krajnje prisutna jer je riječ o oglednom umstvenom projektu tehnikacije čovjekova (z)bivanja s ciljem njegova logocentriranog udomljivanja u stvarstvenom svijetu.

62

U vezi kulturno-tipološkog značenja pojma *kapital*, kao i odatle proistječućih europocentričnih predodžbi, usp. Jacques Derrida, *Drugi smjer*, Institut društvenih znanosti »Ivo Pilar«, Zagreb 1999., str. 52–53.

63

L. von Trier, *Antichrist*.

64

Tu spoznaju ona stječe u *Edenu*, gdje odustaje od izrade disertacije jer shvaća da je logocentrično zahvaćanje boli/patnje prekratko. Ono, naime, kao takvo ne zahvaća životni sloj problema jer je riječ o hladnoj, analitičkoj djelatnosti, odnosno, o tehnicističkom vaganju uzroka i posljedica čovjekova socio-biološkog (z)bivanja u prostoru i vremenu, koje ono o čemu je doista riječ, o *boli/painji* (*ljudskog*) *bića*, ne može dohvatiti. Mjesto je to u filmu gdje se razotkriva nijemost logosa, kojoj se suprotstavlja neposrednost zbivanja života, alegorijski predočen u njenoj nezasiťnoj seksualnoj želji kao alogocentričnom glasu života/prirode.

65

L. von Trier, *Antichrist*.

66

Remza Koščević, »Razmatranja o temi posebne vrste arheoloških materijala«, *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu* 21 (2004), str. 59.

67

Isto.

68

Isto.

požudom, već i sadističkim komadanjem njegova, ali i vlastita tijela pretvara u jednu od Menada, pratilja boga Dioniza, koje su »bjesne« odlazile na »planinu, [gdje su] rastrgale svako tijelo na koje su naišle«. ⁶⁹ Odatle postaje razjašnjivom logika alegorizacije njena postupanja: Ona u njemu isprva vidi *herosa*, junaka, od kojeg, zahvaljujući njegovim božanskim korijenima, čiji je kulturno-povijesni pandan voūç – predsokratovsko promišljanje svijeta, očekuje izbavljenje iz »okova patnje«, ⁷⁰ iz sužanjstva u elementnom postavu bivanja. No, neuspješnost iscjeliteljskog psihoanalitičkog performativa, čija nužnost proizlazi iz njegove logocentrične usmjerenosti na funkcionalnost stvarstvenog svijeta, dosadašnju krotkost njezina bića premeće u divlji performativ agonije svih bića uronjenih u *bol*, *očajanje* i *žalovanje* nad temeljnim ustrojem bivanja. Alegorijski je to performativ eksplozije moći *ženskog arhetipa* koji se sada osvećuje »prokletniku«, ⁷¹ koji je, ostavljajući je zapletenom u elementni postav njezina (z)bivanja, iznevjerio vlastito božansko podrijetlo utoliko što se logocentriranjem prirode odmetnuo od nje. Riječ je u biti o srazu dvaju temeljnih načela antičkog sredozemnog bazena – apolinijstva i dionizijstva – za koja Nietzsche tvrdi da su svojim preplitanjem stvorili grčku kulturu. ⁷² No, sokratizacijom te kulture, njenom intelektualizacijom, započelo je doba odšašća čovjeka u kojemu ovaj svojom logocentrirajućom tehnikacijom život/prirodu sputava u tolikoj mjeri da zaziva njihovu osvetu. Ta se osveta uprizoruje u performativu njezina bjesomučnog sakaćenja njegova tijela, njegova prizemljenja brusnim kamenom, tom ironičnom aluzijom na oštroumnost uma i umstveno priručno poimanje života/prirode, a zbog čije beskrupulozne eksploatacije zaslužuje osvetu. Osveta je to života/prirode nad bićem koje se drznulo suprotstaviti se elementnom postavu bivanja time što ga je stavilo u cjedilo svoje umne alatke da bi kroz njega propustilo samo vlastiti idejni postav, smatrajući da će time moći ukrotiti život/prirodu. Da međutim psihoanalitičko cijedenje elementnog završava ubojstvom, optužba je *muškog arhetipa* da je njegov povijesni hod promašen, a razvoj logocentrirajućeg europskog kulturnog kruga stranputica. Pritom nimalo slučajno u filmu upravo psihoanalitički postupak predstavlja središnju alegoriju čovjekova odšašća budući da on između ostalog počiva i na prisposobi o Edipu, kojemu je njegov otac, poučen o uzrocima vlastite propasti, probio »stopala čavlom« ⁷³ te ga ostavio u divljini kako bi ga ondje zvijeri rastrgle. U filmu performativ provlačenja šipke kroz nogu predstavlja središnju alegoriju u sklopu koje se učinci psihoanalitičkog postupka prokazuju tek imobilizacijom ljudske duše, a sudbina osljepljenog Edipa u izgnanstvu na Kolonu kao rezultat čovjekova poigravanja umstvenom alatkom. Performativ je to naime koji u filmu sugerira: ne bi li bilo bolje da čovjek nikada nije otkrio tu igračku kojom uređuje svijet? Jer, zaigravši se njome, gubi neposredni doticaj s elementnim postavom bivanja, zatvara se u vlastiti logocentrirani svijet umstvenih nabačaja i time sebe samog poput Edipa osljepljuje s obzirom na zaziv elementnog postava života/prirode. No, kako u filmu na taj zaziv reagira drugi arhetip, onaj alogocetrični *ženski*?

Taj se doima u većoj mjeri ukorijenjen u elementnom postavu bivanja utoliko što na zaziv odgovara empatijom spram *boli* svekolikih bića i *žalovanjem* nad njihovom sudbinom. Iz kulturno-povijesne perspektive riječ je o dionizijstvu kao načinu uronjenosti u neposrednu doživljajnost života/prirode, koja je međutim zbog utemeljenja u neposrednom očitovanju elementnog krajnje divlja i nesputana. Stoga su, kako to Nietzsche ističe, već i Grci pred navalom dionizijstva »preda se postavili blistav porod snova, Olimpljane«, kako pred »strahotama i užasima postojanja« ne bi umrli. ⁷⁴ Drukčije rečeno, uranjanje u elementni postav života/prirode bez zaslona završava propašću uronjenog

bića. Osnova je to alegorizacije bezuspješnosti *ženskog arhetipa* na putu svoga izbavljenja. Nakon neuspjeha psihoanalizom posredovanog povratka u stvarstveni svijet logocentriranih duša, ženski se lik naime u potpunosti prepušta divljanju sirove moći, čiji vrhunac predstavlja performativ sakaćenja klitorisa kao radikalni čin potvrđivanja autodestruktivnih snaga života/prirode. Ono što preostaje jest vječni kaos života, kaos bakantskog divljanja, u sklopu kojeg se *bol* prebivanja, kao i *žalovanje* nad takvim (z)bivanjem čovjekove egzistencije, a sukladno tome i *očajanje* zbog vlastite bespomoćnosti, može jedino iscijeliti ne-bivanjem. Poruka je to koja odzvanja dionizijstvom, a koju prenosi Nietzsche kada posežući za grčkom predajom, ističe da je kralj Midijski, nakon što je uhvatio Silenu te ga upitao, što je za čovjek najbolje i najizvrsnije, dobio odgovor: »Ono od svega najbolje tebi je posve nedostižno: ne biti rođen, ne *biti*, biti *ništa*. Sljedeće pak za te ponajbolje jest – brzo umrijeti.«⁷⁵ Pesimistični je to uvid u tragičnu sudbinu ljudskoga bića zahvaćenog *traumom* bivanja koja je u filmu uprizorena u vidu ženskog lika kao alegorizacije ustroja *ženskog arhetipa*: ukorišten u elementnom postavu bivanja u većoj mjeri od *muškog*, koji svoj zaslon pred elementnim pronalazi u logocentrirajućem sređivanju svijeta, taj arhetip hoda na ivici ponora te se svaki tren može sunovratiti u alogocentrični kaos života, što se u filmu i dešava. Sredstvo koje nju povlači u bezdan elementnog upravo je *bol*, *žalovanje* i *očaj* nad gubitkom djeteta, što u širem kulturno-povijesnom kontekstu filma, onom ginocida, postaje označitelj neuspješnosti samouspostave *ženskog arhetipa* u dosadašnjoj povijesti, u kojoj ga se zbog isprepletenosti s elementnim postavom (z)bivanja iz perspektive logocentrično-tehnificirajuće paradigme *muškog arhetipa* uvijek iznova prokazivalo tek *vješticom*.

Tako u konačnici oba arhetipa, gonjeni potrebom za uzašašćem iz elementnog postava vlastita (z)bivanja, jedan drugog ne podupiru već, naprotiv, osuđuju. Takva pak pozicija čovjeka, raskorjenjenog iz elementnog postava bivanja i uronjenog u logocentrično-tehnificirani stvarstveni svijet kojemu nasuprot stoji nešto takvo kao što je život/priroda, oko čijeg se savladavanja muče oba arhetipa, predstavlja središnju sliku filma. Pritom se u filmu postupno skida veo s temeljnog postava ljudske egzistencije, čime se *bol/žalovanje/očajanje* razotkrivaju kao temeljni egzistencijali povrh kojih čovjek oblikuje Antikristov svijet iz kojeg put izbavljenja nije moguće pronaći. Zaključak je to koji proizlazi i iz završne scene, u kojoj se mnoštvo anonimnih ženskih likova kao alegorijski prikaz žrtava sputavanja života/prirode penju na vrh brda mimo njega, ispraćeni njegovim tupim, nerazumijevajućim pogledom da bi on sam potom nastavio put uskom planinskom stazom, oslonjen o štaku, tu alatku, koja mu pomaže da hoda i onda kada ne može dalje, sve dok se u svom (povijesnom) hodu ne pretvori u jedno od beskrvnih tijela koja se postupno pojavljuju pored staze. Zasada je preživio okršaj, no riječ je o Pirovoj pobjedi, u kojoj osakaćena tijela i duše uprljane njenim ubojstvom teško može uživati. Završni je to performativ alegorizacije odšašća čovjeka koji svojom nadme-

69

Robert Graves, *Grčki mitovi*, CID-NOVA, Zagreb 2003., str. 27.

70

L. von Trier, *Antikrist*.

71

Isto.

72

F. Nietzsche, *Rođenje tragedije*, str. 38–39.

73

R. Graves, *Grčki mitovi*, str. 105.

74

F. Nietzsche, *Rođenje tragedije*, str. 33.

75

Isto, str. 32.

nom nadmoćnošću obezvrjeđuje život/prirodu, čime samo opravdava zdvojni krik koji odjekuje šumskim prostranstvom: »Prokletniče, gdje si? [...] Kako se usuđuješ ostaviti me?«⁷⁶

6. Prolog: 'Che vuoi?'

Na kraju se nameće pitanje: čemu teži Trierov film, ta mračna i ekstremno nasilna alegorizacija obiteljske tragedije? Čini se da je odgovor na to moguće pronaći u okviru Lacanove teorije o tvorbi identiteta subjekta. Objašnjavajući ustroj Lacanova grafa želje, Žižek ističe da je subjekt »uvijek pričvršćen, privezan uz označitelja koji ga zastupa za drugog i tim privezivanjem natovaren mu je simbolički mandat, dano mu je mjesto u intersubjektivnoj mreži simboličkih odnosa.«⁷⁷ Pritom je

»... taj mandat u konačnici uvijek proizvoljan; budući da je po svojoj prirodi performativan, ne može biti objašnjen referencijom na 'prirodna' svojstva i sposobnosti subjekta. Dakle, obremenjen tim mandatom, subjekt je odmah suočen s određenim 'Che vuoi?', s pitanjem Drugog. Drugi mu se obraća kao da subjekt sam posjeduje odgovor na pitanje zašto mu je dodijeljen taj mandat, ali na pitanje, naravno, nema odgovora. Subjekt ne zna zašto zaposjeda to mjesto u simboličkoj mreži.«⁷⁸

Svojim alegorijskim ustrojem film *Antikrist* upravo nastoji upozoriti na tu trusnu poziciju subjekta. Taj je, naime, uvijek već upleten u tkanje socio-simboličke mreže intersubjektivnih odnosa unutar koje nailazi na zgotovljene stativne poput arhetipskog *muškog* i *ženskog*. Čitav pak nesporazum nastaje kada neki od tih stativa preuzima kao vlastiti socio-simbolički mandat, mnijući da upravo na tom predlošku mora moći oblikovati i vlastitu poziciju unutar socio-simboličke mreže, uslijed čega preuzima ne samo nenavlastiti identitet, već i cjelokupnu, odatle proizlazeću socio-simboličku mrežu, što u konačnici onemogućuje realizaciju temeljne odlike te mreže, naime, njezine performativnosti koju subjekt, da bi bio subjekt, mora uvijek iznova pokrenuti. Stoga (ljudsko) biće, prva je poanta filma, ne smije zatvarati put vlastitom samorazvoju time što na pitanje Drugog 'Che vuoi?', kojim (ga) se smještava u socio-simboličku mrežu, odgovara re-projekcijom (arhetipskih) obrazaca.

Ta re-projekcija u kulturno-povijesnom smislu seže vrlo duboko jer počiva na reciklaži kulturnih dobara kao umnažanja posve određenih kulturno-povijesnih stativa u vidu neupitnih štaka o koje se čovjek oslanja u svom (povijesnom) hodu. Takvom se štakom čini, druga je poanta filma, upravo logocentrično-tehnificirajuća usmjerenost dijela europskog kulturnog kruga, čiji stativ predstavlja zatvaranje čovjekova (z)bivanja u sveobuhvatni nabačaj uma unutar kojeg se sapinje bilo kakav oblik drugotnosti. No, kada se taj nabačaj dovede do svojih granica, što je u filmu alegorijski prikazano u vidu histeričnog ludila koje zahvaća nju kao analizanda izvrnutog psihoanalitičkom postupku, tada se razotkrivaju i dublji korijeni (z)bivanja ljudske egzistencije koji ne-sapati logocentrirajućim učincima uma naznačuju i mogućnost drukčijeg oblikovanja čovjekova socio-simboličkog mandata. U tom kontekstu elementni postav bića koji se očituje u nepostojanoj osjetilnosti kao njihovu temeljnom sloju odakle se uzdižu i drugi, svakoj vrsti ponaosob svojstveni oblici 'nad-elementosti', od kojih je tada jedan i onaj logocentrirajuće umstvenosti, predstavlja u biti sve-poravnavajuće i sve-izjednačujuće načelo nečeg takvog kao što je totalitet života/prirode, a s obzirom na koje bi se čovjek – u čemu leži i treća poanta filma – trebao probuditi iz svog logocentrirajućeg drijemeža i postaviti pitanje o autentičnom načinu opravdanja svoje egzistencije.

Pritom silan antiracionalistički impetus filma, kako s pravom uočava Seeßlen, podrezuje mogućnost bilo kakva utemeljenja ljudske egzistencije jer racionalnom uređenju svijeta u biti ni nema alternative:⁷⁹ svijet bi, naime, bez racionalnog utemeljenja utočio u kaos divljanja očitovanja elementnog postava svog (z)bivanja. No, silni napad na suvremeno uređenje svijeta, kako je on uprizoren u filmu, predstavlja poziv na prevrednovanje onih tekovina europskog kulturnog kruga koje se temelje na logocentrirajućem ovladavanju svijetom s one strane njegova elementnog postava, a ne i na radikalno ništenje bilo kakvog racionalnog odnosa spram (z)bivanja ljudske egzistencije. Takav se zaključak naročito nameće, uzme li se u obzir i širi kulturno-povijesni kontekst u koji se radnja filma alegorijskim performativima smještava – u onaj sukoba apolinijskih i dionizijskih silnica kao ishodišnog postava europskog kulturnog kruga. S obzirom na ustroj tog ishodišnog postava zasigurno postoji ne samo mogućnost zaustavljanja recikliranja aktualnog stanja već i njegova prevladavanja. Stoga se čini da cilj alegorijskih performativa upletenih u film leži prije svega u tome da radikalnošću svog prikaza poput one u scenama sakaćenja tijela gledatelju na način *skandalona* uputi apel da se izmakne iz pozicije logocentriranog subjekta kako bi se mogao suočiti s temeljnim izazovom suvremene ljudske egzistencije – potrebom njena biotičkog utemeljenja.

Ta potreba na drastičan način izbija na vidjelo u završnoj sceni ubojstva ženskog lika. Riječ je o alegorizaciji uništenja onog života/prirode koji se nije dao sapeti postupcima logocentrirajućeg discipliniranja kao jedino ispravnim sredstvom iscjeljenja *boli*, *žalovanja* i *očajanja* nad *traumom* vlastite egzistencije i stoga jedino ispravnom paradigmom ovladavanja elementnim postavom bivanja. Upravo se na toj podlozi potrebe deziluzioniranja, odnosno, dekonstrukcije logocentrirajuće fiksacije života/prirode stvarstveni svijet u filmu skicira kao *Antikristov*, kao svijet izvrnutih vrijednosti kojima je popločeno dosadašnje čovjekovo (z)bivanje na putu izbavljenja iz njegove uronjenosti u elementni postav bivanja. Na tom putu međutim svako biće posjeduje i trenutak u kojemu uvijek iznova mora moći biti i odgovorno za način svog (z)bivanja. Tek kada preuzme tu odgovornost, biću je moguće zauzeti i stav ne puke solidarnosti, već štoviše *sve-simpatije* kao socio-simboličkog performativa svih bića naspram i vlastita i tuđeg (z)bivanja iz kojeg se tada možda može poroditi nešto takvo kao što je i *biofilično uređenje svijeta* s one strane kapitalizacije logocentrično-tehnificirajućeg nabačaja svijeta. Zaključak je to koji proizlazi iz posvemašnje uronjenosti u Trierovu slikopisnu alegorizaciju stvarstvenog svijeta, u *bol*, *očajanje* i *žalovanje* nad takvim ustrojem svijeta u kojemu zdvojni poziv drugoga (»Kako se usuđuješ ostaviti me?«)⁸⁰ ne nailazi na odgovarajući odziv.

76

L. von Trier, *Antichrist*.

77

Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb 2002., str. 158.

78

Isto.

79

Georg Seeßlen, »Heftige Bilder, falsche Fahrten«, http://www.epd-film.de/themen_67443.php. Pristup: 18. siječnja 2010.

80

L. von Trier, *Antichrist*.

Literatura

- Borcholte, Andreas, »Wenn zwei sich häuten«, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,625455,00.html>. Pristup: 15. siječnja 2010.
- Brückner, Jutta, »Welt-Erschauern. Der katholische Konvertit Lars von Trier und sein fundamental-christlicher Antichrist«, http://www.epd-film.de/33192_67443.php. Pristup: 18. siječnja 2010.
- Derrida, Jacques, *Drugi smjer*, Institut društvenih znanosti »Ivo Pilar«, Zagreb 1999.
- Graves, Robert, *Grčki mitovi*, CID-NOVA, Zagreb 2003.
- Jelinek, Elfriede, »Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt«, *Cargo* 3 (2009), str. 10–15.
- Košćević, Remza, »Razmatranja o temi posebne vrste arheoloških materijala«, *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu* 21 (2004), str. 55–63.
- Levinas, Emmanuel, *Totalitet i beskonačno*, Veselin Masleša, Sarajevo 1976.
- Martig, Charles, »'Antichrist'. Lars von Trier auf gnostischen Abwegen«, http://www.meditation.ch/kritik/bibliothek/k09_MartigCharles_02.html. Pristup: 22. siječnja 2010.
- Marx, Werner, *Fenomenologija Edmunda Husserla*, Breza, Zagreb 2005.
- Nietzsche, Friedrich, *Rođenje tragedije*, GZH, Zagreb 1983.
- Nirmalarajah, Asokan, »Antichrist. Ein Film von Lars von Trier«, <http://www.mannbeisid-film.de/autor/Asokan-Nirmalarajah/23/1.html>. Pristup: 18. siječnja 2010.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, sv. II, Diogenes, Zürich 1977.
- Seeblen, Georg, »Heftige Bilder, falsche Fährten«, http://www.epd-film.de/themen_67443.php. Pristup: 18. siječnja 2010.
- Steinberg, Thomas, »Antichrist«, <http://kiez-ev.de/film/antichrist>. Pristup: 20. listopada 2010.
- Vilensky, Daniel, »Antichrist: Chronicles of a Psychosis Foretold«, *Senses of Cinema* 53 (2009), <http://www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/antichrist-chronicles-of-a-psychosis-foretold/>. Pristup: 12. listopada 2010.
- Trier, Lars von, *Antichrist*, redatelj i scenarist: Lars von Trier, glumci: Willem Dafoe, Charlotte Gainsbourg i Storm Acheche Sahlstrøm, Nordrhein-Westfalen, Zentropa Entertainments 23 ApS i dr., 2009.
- Žižek, Slavoj, *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb 2002.

Tihomir Engler

Lars von Triers *Antichrist* als Allegorik menschlicher Desurrektion

Zusammenfassung

Im Beitrag werden im Rahmen der Deutung von allegorischen Performativen, die Lars von Trier in seinen Film Antichrist verwendet, die Grundlagen der zeitgenössischen menschlichen Existenz hinterfragt, nachdem ihr der Schleier abgenommen und somit das elementare Gestell des Lebens bzw. der Natur entblößt wurde. Dabei wird festgestellt, dass es bei der Verfilmung von Schopenhauers und Nietzsches Philosophemen vor allem darum geht, den Menschen aus der Höhle des logozentrischen Verhältnisses zum Leben bzw. zur Natur herauszulocken, um ihn so mit der Frage nach der bioethischen Begründung seiner Existenz zu konfrontieren.

Schlüsselwörter

Allegorischer Performativ, Antichrist, das Dionysische, Leben, Levinas, Logozentriertheit, Natur, Technifizierung