Motiv seksa u filmovima Lars Von Triera

Zdunić, Nikica

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:283177

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-26**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

STUDIJ FILMSKE I TELEVIZIJSKE REŽIJE

USMJERENJE: IGRANI FILM

DIPLOMSKI RAD

MOTIV SEKSA U FILMOVIMA LARS VON TRIERA

Mentor: dr. sc. Bruno Kragić

Studentica: Nikica Zdunić

Zagreb, lipanj 2020.

Sažetak

Analiza motiva seksa u filmovima Lars Von Triera obuhvaća prve filmove iz tri trilogije, *Element zločina* (iz trilogije "Europa"), *Lomeći valove* (iz trilogije "Zlatno srce") i *Antikrist* (iz trilogije "Depresija"). Motiv seksa se analizira kroz režijsku tehniku, dramaturšku funkciju u scenariju i kao interpretativno oruđe za cjelinu filma, a posljedično kao zajednički element koji pridonosi kvalitetnijem razumijevanju Trierova opusa.

Ključne riječi: Antikrist, Element zločina, Lars Von Trier, Lomeći valove, seks

Summary

The analysis of sex motives in Lars Von Trier's films includes the first films from three trilogies, *Element of Crime* (from the "Europe" trilogy), *Breaking the Waves* (from the "Golden Heart" trilogy) and *Antichrist* (from the "Depression" trilogy). Analyses of sex motives is constructed through directing technique, dramaturgical function in the script and as an interpretive tool for the whole film, as well as a common element that enhances quality of understanding Trier's films.

Keywords: Antichrist, Breaking the waves, Element of crime, Lars Von Trier, sex

Uvod 3

ELEMENT ZLOČINA **5**

Užitak i bol 6

Prostitucija i ljubav, konzumerizam i nacizam 10

Vjera u užitak 11

Seks i film 16

LOMEĆI VALOVE **19**

Bess se udaje 20

Bessina sumnja 23

Bessina žrtva 27

Bess i interpretacija filma 30

ANTIKRIST **33**

Prolog 33

Tuga 36

Ulazak u nesvjesno 39

Zaključak Antikrista 45

ZAKLJUČAK **49**

Literatura 51

Izvori s mrežnih stranica 52

Uvod

U uvodu bih se prvo osvrnula na nekoliko pitanja koja sam prvenstveno postavila sebi, a za koja ujedno vjerujem da će pomoći čitatelju jasnije dokučiti i razumjeti temu ovog rada. Nakon dugo promišljanja i biranja teme sasvim intuitivno me zainteresirala tema motiva seksa u filmu. Da bih objasnila potrebu za bavljenjem tim motivom, trebam se vratiti na početak (filmske) umjetnosti. Slikarstvo, kiparstvo, glazba, književnost i ostale umjetničke forme često se smatraju skladištem kolektivne društvene memorije. Kultura je ono što povjesničarima omogućava da steknu uvid o načinu života, opis i svrhu rituala, o društvenoj hijerarhiji, ali i formama ljubavnih i seksualnih odnosa civilizacije određenog doba. Budući da se film radi u određeno vrijeme, na određenom mjestu, on govori ne samo o autorskim stavovima i pogledima na svijet, već i o društvu u kojem nastaje i time je nužna refleksija svoga vremena, svoje stvarnosti. Seksualnost kao izraz najintimnijeg iskustva i njezin prikaz govori o društvu u kojem se nalazimo, ne samo kroz način na koji je prikazana u samom djelu, već i kroz gledateljsku i kritičarsku percepciju.

Ono što je kroz povijest filma variralo nije samo percepcija onoga što je „nedopustivo“ i „amoralno“, već i definicija erotske umjetnosti koja je uvijek subjektivna i ovisi o kontekstu, jer se uvijek mijenja shvaćanje onog što je erotsko i što je umjetnost. Percepcija seksa u filmu nije išla uvijek u smjeru liberalizacije, ona se ponekad vraćala na konzervativnije norme. Ta fluktuacija u svijesti društva ovisi o mnoštvu faktora, primjerice poput korelacije između pada ekonomske snage i jačanja religije. No posebno zanimljivo je filmsko korištenje motiva seksa. Budući da taj motiv pridonosi dramaturgiji, pitanje je je li on samo dodatak na osnovnu fabulu ili je seks pokretač radnje, drama i sukob ili razrješenje? Kako utječe na opis likova i njihova ambijenta, te kako forma filma diktira metodu pri režiranju scena unutar tog filma, pa tako i seksa? Koliko forma može biti sama po sebi provokativna ili pak intimna i nježna, a koliko je sadržaj ono što nameće dileme i kontroverze? Ne zaboravljajući da je film kao i svaka umjetnost istodobno i komunikacija koja omogućava različitim kulturama i različitim vremenima dijalog, film nas uči o drugima, o našoj prošlosti, da bismo naučili nešto o sebi i svojoj okolini. Odabrala sam za analizu filmove danskog redatelja i scenarista Larsa Von Triera koji se svojim filmskim opusom posljednjih više od četrdeset godina smatra jednim od najvažnijih filmskih umjetnika

današnjice. Njegov je rad poznat po žanrovskim i tehničkim inovacijama; preispitivanju egzistencijalnih, društvenih i političkih pitanja; i tematiziranju milosrđa, žrtvovanja i mentalnog zdravlja. U gotovo svakom njegovu filmu pojavljuje se motiv seksa, no njegov prikaz, dramaturška kvaliteta i u konačnici percepcija u potpunosti je drugačija iz filma u film. Trierova pritnost na najvažnijim svjetskim festivalima nerijetko je popraćena nagradama, ali koliko god da je priznat, toliko je i kritiziran i osporavan. Njegovi filmovi uvijek ostavljaju prostora da ga se proziva i da se njegove filmove diskreditira nazivajući ih amoralnim, uvredljivim, eksploatatorskim, mizoginim, pa čak i pornografskim, oduzimajući im svaku umjetničku vrijednost. Trierovo djelovanje je od početka bilo internacionalno. Njegov debitantski film je bio na engleskom jeziku čime je jasno stupio u svijet filma odmičući se od lokalne, danske filmske tradicije, želeći se izgrađivati kao autor nevezano uz ono što se do tad smatralo danskim. U karijeri je radio filmove s naturščicima i s hollywoodskim glumcima i danas, koliko god je on europski redatelj, bez diskusije ga se smatra „svjetskim“. Činjenica da se radi o redatelju čiji filmovi ne poznaju geografske granice i gotovo uvijek potiče diskusiju, govori o njegovoj umjetničkoj i sociološkoj relevantnosti, a više od svega govori nam ne samo o autoru i njegovom pogledu na svijet, već i o svijetu u kojem živimo.

Odabrani filmovi u kojima se analizira motiv seksa u ovom radu prvi su filmovi iz tri različite trilogije. Na taj će se način obuhvatiti veći vremenski raspon Trierova djelovanja i pronaći suštinska sličnost koja čini kontinuitet kvalitete njegovih filmova. *Element zločina* iz 1984. Trierov je debitantski, detektivski film na engleskom jeziku koji pripada trilogiji „Europa”. *Lomeći valove* iz 1994. melodrama je s nadrealnim završetkom iz trilogije „Zlatno srce”. I napokon, *Antikrist* iz 2009. je horor-drama iz trilogije „Depresija”. Analiza svakog filma nužno podliježe dramaturgiji, stilu izlaganja i stručnoj kritičkoj literaturi koja se njima bavila.

ELEMENT ZLOČINA

Film *Element zločina* u cijelosti se odvija unutar hipnoze u koju se Fisher (Michael Elphick) upušta da bi se pokušao riješiti nevjerojatnih glavobolja. Pod hipnozom Fisher „odlazi nazad u Europu“ i vraća se na početak istrage u potrazi za serijskim ubojicom djevojčica, poznatog kao „loto-ubojica”. Glavni inspektor Kramer (Jerold Wells) pozvao je detektiva Fishera iz Kaira, nakon 13 godina progonstva, da bi riješio slučaj uslijed neuspjeha njegova mentora Osborna (Esmond Knight). Fisher otkriva da je Osborne sumnjičio čovjeka po imenu Harry Grey, koji je navodno poginuo u prometnoj nesreći, te ponovno započinje *svoje putovanje* koristeći izvještaj o praćenju i Osborneovu kontroverznu metodu koja je poznata kao „Element zločina" (opasna psihološka tehnika za ulazak u karakter ubojice). Fisher nastavlja tamo gdje je Osborne stao. Tijekom istrage, Fisher se udružuje s azijskom prostitutkom Kim (Me Me Lai) i neumoljivo se približava istini i ludilu, podjednako kao njegov mentor. Nakon što je utvrdio da mjesta zločina tvore slovo H, Fisher postavlja zamku Harryu na sedmu i zadnju točku koja bi dovršila obrazac ubojstava. Dok čeka s djevojčicom odabranom kao mamac, Fisher slučajno baca svojevrsnu posjetnicu ubojice (malu skulpturu kakve su nađene na svakom mjestu zločina). Djevojka se uspaniči i vrišti, a Fisher je guši dok je pokušava ušutjeti. Nešto kasnije, Kramer otkriva da je Osborne odgovoran za šesto ubojstvo, a pogrešno mu pripisuje i posljednje (Fisherovo). Otkriva se da je Kim bivša supruga Harrya Greya, a kratko i Osborneova supruga. Fisher je ostao slobodan, ali nesposoban da se probudi iz sesije hipnoze. On je, poput Osbornea, postao neuhvatljivi ubojica kojeg je želio uhvatiti, a sada ostaje zarobljen u vlastitoj mračnoj prošlosti.

Element zločina je, kao što je moguće očekivati od filma koji nas uvodi i u potpunosti zadržava u stanju hipnoze, kriptičan, prepuna simbola, aluzija, nejasnoća i kontradikcija. Monokromatska slika u narančastom tonu (prilično intenzivnijem od sepije) s povremenim zelenim ili plavim naglascima, sniman isključivo noću, s puno kiše, grmljavine, vatre i vjetra čini film krajnje stiliziranim, pritom odvajajući publiku od svake emocionalne povezanosti s likovima. Postapokaliptični seting uznemirujuće je zagušen, napuštene betonske građevine, metalne rešetke, građevinski kranovi, tamna voda, kanalizacije, tuneli, vlažni zidovi ispunjavaju ambijent. U kadrovima plutaju mrtvi, umirući konji i slomljeni artefakati

propadajuće poslijeratne Europe. Ovo je film koji zahtjeva apsolutnu pažnju gledatelja, zaplet i stil ne prihvaćaju pasivnost i traže naknadnu analizu viđenog. Trier kao da odbija gledateljima dati predaha i kaže, svaki kadar ima vrijednost priče[1], svaki prelazak iz jedne scene u drugu minuciozno je promišljen i integriran u ostatak filma, tako da je teško uopće govoriti o pojedinim scenama, uspijevajući kontinuirano održati osjećaj snolikosti i pretapanja jedne misli u drugu. Upravo tim stilom, Trier limitira analizu filma za vrijeme njegova gledanja, što je nevjerojatan izazov s obzirom na količinu simbola i pitanja koja postavlja, ne dajući im jednoznačan odgovor ili taj odgovor ponekad u potpunosti izostavljajući odgovor. U *Elementu zločina*, čovječanstvo živi u savršenim uvjetima za zločin, u bolesnom svijetu u kojem su ljudi svedeni na svoje primitivne nagone. Čovjek postaje puko meso. Trierova kamera ima fetišistički interes za znojnu kožu i obrijane glave. Unutar zastrašujućeg ludila civilizacije koja je otišla u pakao, čovječanstvo i emocije nemaju kamo rasti, od humanosti ne ostaje ništa, postoji samo nagon za agresijom i seksom.

Užitak i bol

Motiv seksa se prvi put pojavljuje na početku drugog čina filma[2]. Fisher, prateći putanju kretanja Harrya Greya, dolazi u bordel i tamo zapazi prostitutku Kim koja je u kavezu sa svojim djetetom i recitira pjesmu „Ovo je kuća koju je Jack sagradio”[3]. Pjesma je korištena u raznim političkim i satiričkim tekstovima kroz povijest, primjerice u Američkom građanskom ratu [4] da bi se ukazalo na povezanost svih faktora koje čine „kuću” odnosno priču i kontekst. Upravo tom pjesmom prostitutka Kim privuče Fisherovu pažnju, nakon čega se upuštaju u seksualni odnos koji će se razvijati do kraja filma. Zanimljivo je da je baš ta pjesma inicirala seksualni čin. Čini se da je Trier koristeći tu pjesmu, upravo na tom mjestu, nagovijestio važnost susreta s Kim, pokazujući nam odmah i da ima dijete i vrlo ju je simbolički stavio u kavez.

[1] Jan Lumholdt, Lars von Trier (2003). „Lars Von Trier: Intervjui”, str. 75

[2] Trottier, David (1998). “The Screenwriter's Bible”, str. 57. Drugi čin, koji se također naziva "rastućom radnjom", prema Trottieru Davidu tipično opisuje pokušaj glavnog junaka da riješi problem iniciran prvom prekretnicom, samo da se nađe u sve gorim situacijama.

[3] Eng. naziv “This is the house that Jack built" popularna je britanska vrtićka pjesma i kumulativna priča

[4] Boston, David Claypool Johnston (1863). US Civil War editorial cartoon – Wikimedia Commons; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:House_That_Jeff_Built.png – pristupljeno 9. 4. 2020.

Kadar iz filma Element zločina

Scena seksa počinje totalom prostorije koji je u usporedbi s ostatkom filma neuobičajeno čist, ništa u kadru ne smeta i ambijent djeluje topao. Ta toplina primarno proizlazi iz scenografije, možda bolje rečeno, izostavljanja poznatih elemenata scenografije, ali i pozicije kamere. Do tad su scene obilježene pogledom kroz rešetke, kaveze, kosih kutova, konstantno stvarajući osjećaj zagušenosti i tjeskobe. Kim je u prvom planu, u srednjem izrezu, krevet u drugom planu i Fisher u trećem, centralno komponiran te leđima okrenut. Govor njihovih tijela ne odaje nikakvu prisnost, što je i logično jer se radi o prvom susretu u bordelu. Ona se sama skida do gola dok se Fisher lažno predstavlja kao Harry. Usprkos tome što gledamo iznimno lijepo golo žensko tijelo i nježnu prozirnu zavjesu nad krevetom, Kim nas, u prvom planu mekanim glasom, podsjeća na sav onaj mrak i horor izvana, govoreći da se rublje nikad ne uspijeva osušiti. Njena golotinja doslovna i izravna, naglašavajući tako ulogu prostitutke. Kad ode leći, njeno tijelo se nazire ispod prozirne tkanine, dok je u rubu kadra sad opet prljavština, kao da je samo ona čista i kao da poziva ne samo Fishera iz čije perspektive je kadar, nego i gledatelje da se sakriju od svijeta koji smo do sad gledali. Iza te prozirne zavjese, Kim leži u fetusnom položaju i melankolično komentira koliko ne voli grad Halberstad u kojem se nalazi i kako su ljudi u gradu zli. Gola i sklupčana djeluje više kao dijete koje moli da ga se odvede odavde, nego kao žena u bordelu. Fisherov odgovor na njezinu izjavu neočekivano je vulgaran: „Izjebat ću te nazad u kameno doba.“ Ta nas rečenica naglo vraća u mjesto radnje, bordel. No ona prije svega progovara o Fisherovu moralnom komentaru zla o kojem Kim priča. Dodatno svjetlo na

tu rečenicu baca činjenica koji dobro primjećuje Jan Simmons, da je rečenica parafraza one koju Robert Duvall izgovara u filmu „Apokalipsa sada" (r. Francis Ford Coppola, 1979), „Bombardirat ćemo ih u kameno doba".[5] Ako se uzme u obzir da je Kim Azijatkinja, a u filmu „Apokalipsa sada" Robert Duvall ratuje protiv Vijetnamaca ova referenca postaje još doslovnija. Fisherova replika postaje ne samo vulgarni iskaz animalističkog nagona za zadovoljenjem, već i politička izjava obilježena snažnom agresijom. Moglo bi se reći da Fisher vodi rat protiv Kim. Ako ne vodi rat, barem onaj emocionalni, jasno je da seks i sam seksualni nagon direktno veže uz agresiju, napad, rat i posljedično bol. Dodatni dokaz za ovu tezu je u kasnijoj sceni u kojoj Kim veže Fisheru konopac oko glave, Fisher je moli da steže sve jače, ne može se nikako riješiti glavobolje, glasno zapomažući da vjeruje u užitak. Jasno je da se glavobolje ne može riješiti nanoseći si još veću bol. Je li njemu onda sama bol pričinja užitak? Ako je tako, onda je njegov nagon za užitkom sigurno vezan za nasilje i agresiju.

Trier kaže da *Element zločina* govori, uz druga dva filma iz trilogije Europa, o sukobu ljudske prirode i kulture[6], a to nemalo podsjeća na Sigmunda Freuda koji je objašnjavao da je prijelaz iz prirode u kulturu zahtijevao određene žrtve, odnosno odricanje od prirodnih nagonskih sklonosti, zamjenu načela ugode koji uključuje i bol s načelom realnosti, a sve u svrhu postizanja sigurnosti koju mu priroda nije mogla pružiti.[7] Upravo tako Trierov protagonist progovara nagonski u potrazi za zadovoljenjem, za ostvarenjem nagona za užitkom, bez ikakve žrtve i uljepšavanja, bez ograničenja koja kultura nameće. Doima se čak i kao svojevrsna provokacija puritanskom izbjegavanju vulgarnosti „starih" redatelja koji zatiru ljudski nagon pripisujući ga nekulturnom, životinjskom. Pritom Trier, koji je u vrijeme premijere filma napisao prvi javni manifest 3. svibnja 1984., uspoređuje odnos redatelja i filma s uzburkanom ljubavnom vezom koja je postala ustaljeni brak.[8] U manifestu navodi:

> *Kako su se tako burni ljubavni odnosi filmske povijesti pretvorili u ustaljene brakove? Što se dogodilo s tim starcima? Što je pokvarilo stare majstore seksualnosti? Odgovor je jednostavan. Pogrešno shvaćena spremnost na ugodu,*

[5] Simons, Jan (2007). "Playing the Waves: Lars Von Trier's Game Cinema" Amsterdam University Press, str. 87
[6] Ros Jenningsu (2002). "Fifty Contemporary Filmmakers", Ur. Yvonne Tasker, str. 361
[7] Sigmund Freud (1988). "Nelagodnost u kulturi" Beograd, Rad
[8] Bjorkman, Stig. (1999). "Trier on von Trier" London, Faber Limited, str. 274

veliki strah od samootkrivanja… natjerali su ih da iskrive ono što je nekada davalo čak i njihovoj vezi bliskost.[9]

Trier je spreman razotkriti sebe i svoje nagone, bez straha od samootkrivanja, kroz protagonista i definirati seks kao čisti nagon za ugodom, puten i agresivan kakav je, bez kulturnog prilagođavanja, bez ikakve žrtve prilagođavanja onom što se smatra kulturnim.

Posljednji kadar ove scene, čin seksa, snimljen je iz ekstremno donjeg rakursa, Kim vidimo kroz rešetku kao da je opet u kavezu, uzdiše, stenje. Taj njen zvuk teško je opisati i vrlo je teško sa sigurnošću tvrditi radi li se o stenjanju iz užitka ili tihom plakanju. Pažljivo slušajući jasno je da se radi o oba zvuka istodobno, ali zvuk plakanja ipak je dominantniji. Ovdje ponovno, ali sad zvučnom slikom, Trier spaja bol i užitak. Njena bol ne djeluje kao posljedica fizičke reakcije, već emotivna bol koju vezujemo uz dramaturšku slojevitost i povezanost likova. Fishera u ovom kadru nema kao da njena bol i užitak nisu vezani za njega, već uz nekoga drugog, nekog usko povezanog uz taj svijet koji je stavlja u kavez. Ova interpretacija postaje još uvjerljivija u retroaktivnom tumačenju, imajući na umu informaciju koju tek kasnije otkrivamo, a to je da je Kim ne samo poznavala Harrya i prepoznala Harrya u Fisheru, nego da je i s Harryem imala dijete. Time njene suze tijekom seksa s Fisherom u kojem prepoznaje oca svog djeteta, kojeg više nema, imaju i narativno objašnjenje. No s obzirom na neklasičnost naracije u filmu, pitanje je li Fisher zapravo Harry, odnosno je li Harry uopće postojao, ostaje neodgovoreno. Ako se odlučimo za interpretaciju u kojoj Harry nikad nije postojao, i Fisher je od početka Harry, njene suze direktno su vezane za njega s kojim je u seksualnom odnosu, a on je izostavljen iz kadra, upravo zato što je nije svjestan da je on zapravo Harry. No, kako bi neki kritičari rekli, pokušavati odgovoriti na pitanje je li Harry postojao je poput lemurova buljenja u crninu iz zadnjeg kadra filma. Prema Janu Simmonsu: „Što vidite ovisi o tome što ste spremni vidjeti, a ako tražite logično, uzročno objašnjenje za događaje u ovom filmu, gledate u mrak”[10]. Ipak, dvije jasne i filmski relevantne dimenzije paralelnih kontradiktornosti očituju se u motivu seksa. Prva je povezivanje nagona za užitkom s boli, a drugo je narativna nerješiva dilema identiteta protagonista.

[9] Stevenson, Jack (2002). “Lars von Trier” London: BFI Publishing, str. 281
[10] Simons, Jan (2007). “Playing the Waves: Lars Von Trier's Game Cinema” Amsterdam University Press, str. 91

Prostitucija i ljubav, konzumerizam i nacizam

U idućoj sceni seksa koju od prve dijeli samo jedna scena Fisherova odlaska iz bordela, Kim ga dočekuje na kiši. Scena je u jednom kadru, kroz prednje staklo auta. U usporedbi s ostalim scenama ona se doima objektivna. Kadar je uokviren rubovima auta, kiša pljušti, u gotovo ravnom rakursu stoje jedno nasuprot drugom. Držanje cijele scene u jednom kadru objektivizira viđeno, ne pripisujući kadar perspektivi protagonista. Ipak, kadar počinje s Fisherom u autu i sve do Fisherova izlaska iz auta kadar ima funkciju njegove perspektive. Možda je ipak suvišno govoriti o perspektivi, s obzirom na to da je cijeli film uranjanje u hipnotičko stanje Fishera, pa se može slobodno zaključiti i da su objektivni kadrovi samo subjektivno viđenje protagonista.

Kim mu kaže da mu se želi pridružiti, ići tamo gdje on ide, on je figura autoriteta, sigurnosti, metodologije i pravde, on je policajac. Nagovarajući ga legne na prednji dio auta, on na nekoliko trenutaka odvraća pogled i nevoljko pristaje. Sugerirajući da je seksualni nagon takav, ne ostavlja izbor. I usprkos vrlo jasnom emotivnom odmaku Fishera od Kim, dok se u pozadini čuje *jazz* na saksofonu, koji uz šumor kiše i njen baloner podsjeća na konvencije melodrame, sugerirajući zapravo, iako ništa drugo nije dalo to naslutiti, da se radi o ljubavnoj sceni. Ovo Trierovo sugeriranje ljubavnog odnosa kasnije će se pokazati iznimno relevantnim u interpretaciji cjeline filma? Pritom se ne smije smetnuti s uma da je Kim prostitutka. Prostitucija pretpostavlja moralnu amputaciju seksualnosti od ličnosti. „Prostitutka je dresirana da ne voli onoga s kojim ima seksualni odnos za novac."[11] Njeno nuđenje sebe djeluje kao razumna trampa za izbavljanje iz pakla, a njegovo uzimanje nje kao nešto na što pristaje prvenstveno iz užitka samog čina, dok mu se cijena čini prihvatljiva. Ono što odskače je Fisherov komentar hipnotičaru, može li vjerovati da je u Europi i da jebe Volkswagen 1200? Sasvim je jasno da nema seks s automobilom, ali što nam time želi reći? Kim je simbol potrošnog objekta. Odnos prema prostitutki, odnos prema njezinu tijelu je kao prema stvari, ustvari je to vlasnički odnos, dok je Volkswagen, za to vrijeme, jasan simbol konzumerističkog društva. „Volkswagen" na njemačkom znači „osobni automobil" čiji koncept i funkcionalne ciljeve je formulirao vođa nacističke Njemačke, Adolf Hitler. On je želio jeftin, jednostavan automobil masovne proizvodnje za novu cestovnu mrežu njegove zemlje (Reichsautobahn). Jedno je sigurno, ova referenca nije slučajna, Trier besramno povezuje produkt koji je konzumeristično društvo

[11] Milan Ranković (1982). "Seksualnost na filmu i pornografija" Institut za film Beograd, str. 21

zadržalo od nacizma. Njegovo preispitivanje poslijeratne Europe, u kojem naglašava strane nacizma koje je Europa uzela i zadržala, ukazuje na činjenicu da se politički sustavi međusobno ne isključuju i da je svaki sustav nužno nastavak onog prije. Ova neisključivost političkih sustava i nužni utjecaj jednog na drugi nedvojbeno se veže uz pjesmu koju Kim pjevuši pri prvom susretu s Fisherom „Ovo je kuća koju je Jack sagradio", pjesma kojom se ukazuje na povezanost društvenih, socijalnih, političkih i ostalih faktora koji čine određeni kontekst. Spajanje suprotnosti čini osnovnu premisu i u motivu seksa, ljubav s prostitutkom, konzumerizam s nacizmom.

Vjera u užitak

Kim je sad uz Fishera u potrazi, ali i Fisher ulazi u novo stanje. On nakon seksa s Kim kao da doslovnije shvaća metodologiju „Elementa zločina" kojom se služi, i sada se ne samo predstavlja imenom osumnjičenog Harry, već počinje i dobivati glavobolje kao on. Fisher govori Kim da vjeruje u užitak[12], ponavlja to tražeći potvrdu da mu se vjeruje. Zatim ga Kim vodi negdje, hipnotičar dodaje: uvlači te u odvod, niz tunel ljubavi. Hipnotičar tu postaje komentator emotivnog stanja, pridonoseći razvoju Fishera, kojeg ni sam Fisher nije svjestan, uvlačeći ideju ljubavnog odnosa u odnos koji je za njega primarno konzumeristički.

Ovaj put prikaz seksa je skriven iza niza različitih slojeva filmskog pripovijedanja. Kadrovi su dvostruko eksponirani, odnosno jedan kadar je pretopljen preko drugog. Preko kadra Fishera i njegove glavobolje je kadar Kim koja ga oralno zadovoljava, bez eksplicitnog prikaza. Zatim se taj kadar pretapa s kadrom Fisherove ruke koja dotiče strop i ljušti komadiće niskog podvodnog tunela. Ruka izdvojena, blago usporena, djeluje uzvišeno, ali ruka koja ljušti strop u podvodnom tunelu sugerira više od ičega drugog nemogućnost bijega i zarobljenost. Pretapanja kadrova sugeriraju neodvojivost likova i njihovih emocija, doslovno pretapanje njihovih stanja i misli. Spajanje u jedno, spajanje Fishera s Kim.

[12] Eng. joy: prevodi se kao radost, sreća ili užitak; prema Oxfordovu *online*-rječniku, https://www.oxfordlearnersdictionaries.com – pristupljeno 10. 4. 2020.

Kadar iz filma Element zločina

Kim ga je uvukla u taj odnos, ne kao uslugu koju će mu naplatit, niti kao zamjenu za uslugu da je povede sa sobom, već kroz emotivno otvaranje i preispitivanje Fisherovih emocija u kojima on suzdržano, bez posebne empatije prema Kim, priznaje da nije prebolio svoju ženu koju je ostavio u Kairu. Fisherov hipnotičar ga navodi da to nije priča koja je relevantna, da se treba pokušati vratiti na uzroke Harryeve glavobolje da bi riješio svoje. Sada nam postaje sve jasnije da je mjesto gdje ga Kim vodi, njihov seks, taj „tunel ljubavi", upravo ono što je Fishera nepovratno uvuklo u pakao. Istodobno upućujući gledatelja, suprotno vođenju hipnotičara, da je to relevantna narativna linija za interpretaciju filma. Scena završava ponovnim spajanjem boli s užitkom, s Fisherovim stenjanjem – od boli glavobolje isprepleteno sa stenjanjem od užitka, baš kao ono što je bilo Kimino u prvom seksualnom odnosu.

Vratimo se na početak scene u kojem Fisher govori i traži potvrdu da mu se vjeruje, kad kaže da vjeruje u užitak. Da bismo objasnili što Trier smatra „užitkom", trebamo definirati „element" iz naslova filma. Fisherov mentor definira „element" zločina kroz svoju metodologiju istrage kao: pogodno tlo koje omogućava „širenje zaraze" kriminala, gdje kriminal poput bakterije može rasti i prenositi se na određenoj temperaturi u određenom elementu, primjerice vlazi; on je poput prirodne sile koja se nameće i korumpira ljudski moral.[13] Pri tome ostaje pitanje kakva je to prirodna sila koja korumpira ljudski moral? S obzirom na to da Fisher u odnosu s Kim

[13] Badley, Linda (2010). "Lars Von Trier" University of Illinois Press, str. 23

prvo izjavljuje da vjeruje u užitak, da bi se na to kasnije pozivao, udaljavajući se od moralnog policajca sve do zaluđenog ubojice, da se zaključiti da prirodna sila koja korumpira ljudski moral ima veze s onim što protagonist ponavlja, a to je vjera u užitak. No važno je naglasiti da Fisher upražnjava ideju užitka, odnosno seks, ali da usprkos tome ili bolje rečeno tim više moli za užitkom. Time nam je jasno da je užitak kakav on traži i ima nepotpun, a posljedično i tvori silu koja korumpira njegov moral. Ako je moral korumpiran zbog nepotpunog ostvarenja prirodnog nagona za užitkom, usprkos vjeri u užitak, čini se da Trier prije svega preispituje vjeru. Vjeru kao dogmu koja nameće uzance nepropitivanja i prihvaćanja. Njegov protagonist vjeruje u užitak, no ipak dolazi do moralne degradacije. Protagonistu nije strano vezati užitak uz agresiju, ali preispitivati što je sve užitak je sasvim izuzeto. Jednako tako Fisher ne preispituje dogmu policijskog rada. On radu pristupa jednako kao vjeri u užitak, ne preispitujući je.

Kao reakcija na taj zaključak Kim u idućoj sceni s motivom seksa postavlja vrlo općenito pitanje: vjeruje li u dobro i zlo, može li se od zla napraviti dobro? Potpuno odjevena Kim poziva ga da seksom dovede Boga u nju. Nadovezujući se na pjesmu koju je Kim pjevušila pri njihovom prvom susretu „Ovo je kuća koju je Jack sagradio“ koja sugerira neodvojivost utjecaja na „kuću“ i izjavu Kim da su ljudi u gradu zli, Trier podcrtava neodvojivost lika od sredine, izjednačavajući svo zlo civilizacije s pojedinačnom korumpiranošću morala. Ona je nerazdvojni dio svoje okoline, a okolina je zla, ona zaziva Boga za spasenje i to seksom. No sad je pitanje što je „Bog” i kako ga se povezuje sa seksom. Trier ovo pitanje u filmu postavlja usput, iz usta prostitutke, uz naknadno banaliziranje od strane hipnotičara. Trier koliko god je hrabro govorio o besramnom razotkrivanju sebe kroz film[14], svog „Boga” vješto skriva. Čini se da bi „Bog” mogao biti nešto u krajnjoj suprotnosti s nagonskim, nešto što je izostavljeno iz filma, za čime protagonisti mogu samo zapomagati. Ono što je nedvojbeno izostavljeno u filmu je ljubav. Koliko god ovo tumačenje može djelovati površno i pojednostavljeno, u trenutku analize važnih filozofskih pitanja o dobroti, zlu ili Bogu, uzimamo si za pravo zaključiti da ljubavi u filmu nema. Nema emotivne prisnosti, nježnosti i razumijevanja, a važnije od svega nema samostalnog niti njihova međusobnog preispitivanja. Nema ljubavi prema poslu, Fisherova predanost postaje gotovo opsesija, a nema ni ljubavi između prostitutke Kim i Fishera. Iako se Kim veže uz Fishera, ne znamo do koje mjere i niti u jednom trenu se ne vidi

[14] Stevenson, Jack (2002). “Lars von Trier” London: BFI Publishing, str. 281

da se radi o ljubavi. Djevojčice koje su ubijene samo su žrtve, njih se ne romantizira, one su samo motiv poput konja što plutaju u tamnoj vodi. U Boga se vjeruje kao što Fisher vjeruje u užitak, propitujući. Ljubav, koliko god bila vezana uz nagonski poriv koji zahtjeva vjeru, ona je prije svega propitivanje nagona i želja. Ne postoji ljubav bez preispitivanja i temelj svake ljubavi je preispitivanje sebe, svojih nagona, želja, strahova i poriva. Takve ljubavi u filmu nema. Ako je „Bog" nešto što se treba dovesti, da bi Kim izbavilo iz zla, možda je ljubav ono što ona traži. Fisher legne na nju odjeven, govori da će dovesti Boga u nju što brže može, odgovara joj prožet seksualnom žudnjom, ne osvrćući se na njena pitanja o dobroti i zlu. Odgovara joj nagonski, bez ljubavi, s vjerom u užitak.

Kadar iz filma Element zločina

U idućoj i posljednjoj sceni s motivom seksa rađa se plod takve prirodne sile, takvoga osakaćenoga dogmatskog nagona. Kulminacija tjeskobe, mraka, nepoznatih i sumnjivih lica u ruševnim zgradama, prljavštine i izgubljenosti. Rađanje zla koje će tek imati svoje posljedice. Nije ni čudo da je najavu ove scene, koja se u interpretaciji pokazuje kao kulminacija, odglumio sam Trier pojavljujući se u ulozi recepcionara u hotelu koji Fisher i Kim posjećuju. Scena započinje s vrlo mračnim osvjetljenjem, skrivajući da spavaju goli i zagrljeni, ukidajući svaku insinuaciju topline njihova odnosa. Fisher otkriva golu Kim na krevetu u lokvi menstrualne

krvi. Trier ih je u ulozi recepcionara upozorio da ne rade takav nered kao zadnji put aludirajući na zadnji posjet Harrya, s obzirom na to da se Fisher predstavio kao Harry. Fisher zaključuje da je Kim na isti način upražnjavala seks s Harryem, a gledateljima je razlikovanje lika Fishera i lika Harrya sve teže. Ona mu pokazuje tetovažu na grudima koju je napravila nalik onoj kakvu ima njegova žena, pokazujući mu koliko joj je stalo do njega, koliko želi biti njegova. Fisher je naziva kurvom, udara je i prijeti joj. Kad mu Kim kaže da ima dijete s Harryem, on u potpunosti gubi interes za njom. Bijes koji Fisher proživljava u sceni, nalikuje na sliku pomahnitalog ljubavnika koji tek kroz bijes priznaje da odbacuje ljubav. On ne želi ljubav, on to nikad nije želio, on samo vjeruje u užitak. „Iako je ljubav bez seksualnog zadovoljstva nepotpuna, seksualno zadovoljstvo bez ljubavi ne garantira imunitet od seksualne neuroze. Seksualna potreba čovjeka ne iscrpljuje se u seksualnom činu, nego ovisi od emotivne kvalitete tog čina, koji se nalazi u neposrednoj funkciji ukupne ljudske ličnosti i odnosa između partnera kao ličnosti, a ne samo kao onoga koji sudjeluje u razmjeni fizioloških instrumenata za postizanje seksualnog zadovoljstva.” [15] Zadovoljavanje seksualnog nagona, izuzimajući emotivnu komponentu, ne dovodi do njegova ispunjenja, odnosno do zadovoljenja užitka. Ranije dozivanje Boga kroz seksualni čin, zatim vezanje menstrualne krvi uz seksualni čin, asocira na ideju rađanja. Fisher je doveo „Boga“ u Kim, učinio je to bez nježnosti, bez ljubavi i ono što se rađa je ubojica.

U kadru odlaska od Kim, Fisher u agoniji glavobolje vozi auto, slika je pretopljena s gradom. Fisher odbacuje ljubav i odlazeći ne pomiče se nigdje. Kadar sugerira vožnju, ali nepomični total grada i treskanje Fishera u autu govori nam da Fisher ne može otići, on je sad *spojen* s gradom. Što znači to *spajanje* s gradom i koji je to grad? Jedini zemljopisni markeri u filmu su njemački gradovi poput Halberstadta, Friedingena, Oberdorfa, Innenstadta i Hallea. Fisher crtajući „geografiju zločina“ označava mjesta ubojstva redoslijedom kojim se događaju. Otkriva slovo „H“, pretpostavljajući da se radi o potpisu Harrya Greya. Tu rutu Fisher generalizira kao „Europa”. Ako je Harry *geografska* Europa, a Harry Grey je kao što Björkman zaključuje, „proizvod iz snova svog pripovjedača”[16] Fishera, sasvim je logično zaključiti da je sam protagonist Europa. Taj logički niz pokazan nam je upravo u tom Fisherovu odlasku, a zaključak da Trier izjednačava pojedinca sa sredinom, dobiva još jednu potvrdu. Protagonist

[15] Milan Ranković (1982). “Seksualnost na filmu i pornografija” Institut za film Beograd, str. 14

[16] Schepelern, Peter, and Stig Bj.rkman (2005). “Commentary. The Idiots (Idioterne)” Dogme Kollektion 1–4. Disc 2. DVD

postaje dio te postapokaliptične, zle civilizacije nakon odbacivanja svoje ljubavnice, čime se dodatno potvrđuje teza da sama vjera u užitak, vjera u metodologiju rada, izuzevši ljubav, vodi do korupcije morala i zla.

Upravo tako Fisher nakon odbacivanja Kim, odbacivanja ljubavi, ubije djevojčicu u sceni koja nalikuje na nasilnu scenu s Kim. Djevojčica, baš poput Kim, u usporenom vrisku razbija prozor, no za razliku od nasilja i prijetnji, Fischer djevojčicu guši. Jasna sugestija izjednačavanja odnosa prema djevojčici s onim koji je imao s Kim, vjera u užitak, odnosno vjera u metodologiju pretvorila se u suprotnost onomu u što vjeruje i dovela je Fishera do potpunog razumijevanja agresora, da bi postao agresorom i ubojicom.

Seks i film

Suprotno J. Andersonu koji u kritici *Elementa zločina* kaže da je žena tu samo da skine odjeću nekoliko puta, a da je Fisherov i njezin dijalog poput fragmenata pjesme, rijetko ima veze s onim što se događa[17], percipirati ulogu žene kao objektiviziranu i površnu, a motiv seksa kao tipičan s jasno zadanim ulogama, ne bi bilo samo krivo, nego i nepravedno prema filmskom jeziku koji Trier nudi. Motivi Lars Von Triera oduvijek su, i vjerojatno će biti, sumnjivi. Mnogi su kritičari odbacili *Element zločina* kao čisti larpurlartizam. I kako Bjorkman navodi: „Iako se Trier ne trudi da opovrgne, pa čak ima tendenciju da uživa u toj ideji, optužba je previše laka i previše lijena. Izgovor za izbjegavanje razmišljanja o filmu ili pažljivog proučavanja."[18] U interpretaciji i tumačenju motiva ili cjeline ovog filma, ne smijemo zaboraviti činjenicu da je film u potpunosti dio hipnotičkog transa protagonista. Fabula nije prikaz ni povijesti ni memorije, siže je daleko od linearnog i sve što gledamo je kao što Badley kaže, „dio Fisherova nesvjesnog, izrazito subjektivnog i dio 'zaražene' vizije stvarnosti"[19]. Zašto nas Trier vodi kroz noćnu moru vizije Europe izgubljene unutar vlastite fizičke i duhovne apokalipse?

Trier nas dvojbom identiteta protagonista koji unutarnjom logikom filma izjednačava s Europom, dovodi do preispitivanja naše civilizacije, gurajući čovječanstvo unatrag do stanja

[17] Jeffrey M. Anderson, Future Tense https://www.combustiblecelluloid.com/element.shtml pristupljeno 12. 4. 2020.
[18] Bjorkman, Stig. (1999). "Trier on von Trier" London: Faber Limited, str. 274
[19] Badley, Linda (2010). "Lars Von Trier" University of Illinois Press, str. 23

prije prvog bljeska samosvijesti, a time i modernog morala. Motiv seksa igra iznimno važnu ulogu u ovom filmu, posebice ako se „čita" kao podsvjesna sfera duše, djelovanje nagona preko podsvijesti na svijest. Trier koristi motiv seksa kao paralelnu radnju, s time da je ta paralelna radnja nešto s čime se mnogi mogu poistovjetit. Seksualni odnos, koji nema pretenziju pretvoriti se u ljubav, pretvara se u bijes. Motiv seksa je postavljen kao pomoćni alat za interpretaciju filma, a ne kao usputna nit vodilja glavne narativne linije, odnosno istrage. Seks je lišen prisnosti, likovi ostaju distancirani između sebe, ali i od gledatelja. Time je seks intelektualni element, a ne emotivni. Seks je oblik konzumerizma kao što je osobni automobil ideja nacizma i kao takav, seks je dogma za upražnjavanje užitka. Pitanje je kamo ide ova civilizacija i hoće li zadržati takvu dogmu u budućnosti ili će je odbaciti kao što je Europa uglavnom odbacila većinu ideja nacizma? Pritom, jedini način za odbacivanje dogmi njihovo je preispitivanje. Fisher koji vjeruje u užitak, nesvjestan mogućnosti ispunjenja užitka bez preispitivanja što mu sam užitak predstavlja, prljav od menstrualne krvi svoje ljubavnice kao da je ponovno rođen, postaje ubojica. Fisher ubija dijete ubijajući budućnost Europe, a Trier stavlja znak upitnika nad dogme koje dovode do smrti naše civilizacije. Evolucija stanja lika i njegova progresija u sve dublji ponor pakla prikazana je upravo kroz motiv seksa i možemo reći, progovara najglasnije o temi filma, preispitivanju vjere. Iako Trier preispituje vjeru, njegov protagonist to ne čini i baš zato biva kažnjen.

Iz ovog debitantskog filma jasno je da je Trier odlučio svojim filmom postavljati pitanja. A pitanja se nerijetko doživljavaju kao provokacija u sredini koja odbija izaći izvan okvira dogme. Danas je već općepoznato prihvaćen epitet provokatora koji se vezuje uz Triera. Tehnika i filmsko izražavanje koje Trier koristi namjerno se protive onome što se konvencionalno može percipirati kao užitak gledanja, time Trier ne samo sadržajno, već i formalno provocira publiku. Dogma koju Trier preispituje je ne samo metodologija rada, nego i dogma užitka. Dogma užitka nije vezana samo za užitak seksa, već i užitak gledanja i rada na filmu. Film za njega nije konzumerizam, film nije seks s prostitutkom, film je ljubav koja nameće preispitivanja i odstupanja od napamet naučenog, odstupanja od zadane metodologije rada. Trier svojim filmom direktno govori svojim kolegama filmskim redateljima, potičući ih da se probude iz hipnoze i filmu vrate strast koju su izgubili.

Svoj debitantski film Trier radi iznimno vješto kombinirajući motive njegovih suvremenika i prethodnika. Uspoređuju ga s nizom postapokaliptičnih filmova[20] koji su prikazani nedugo prije. P. Cowey[21] ga je usporedio s Murnauom, Langom i Pabstom, a Vincent Canby[22] s klasicima film *noira*[23]. U vrijeme izlaska filma sam Trier izjavio je da je izbjegavanje filmskih referenca i inzistiranje na onome što se naziva originalnost dovelo, sasvim suprotno, do unificiranosti skandinavske kinematografije[24]. Isprva je film dobio različito intonirane kritike i prodano je samo 37 000 karata, a neki su ga prozvali pretencioznim i pompoznim, film s estetikom i moralnim stavovima daleko ispod jeftinih filmskih produkcija[25]. Oznake koje su ga limitirale na gledatelje određene dobne skupine, s obzirom na golotinju, varirale su u intervalu od 13 do 18 godina, ovisno o pojedinim propisima zemlje u kojoj se prikazivao[26]. Iako je ovaj film podijelio publiku i kritiku, dovoljno je reći da je Danska, čiji su filmovi u to vrijeme bili pretežno socrealistički, donijela zakon o filmu iz 1989. godine kojim je proširila definiciju danskog filma na sve filmove koji su financirani danskim sredstvima, bez obzira na kojem su jeziku[27]. Taj nevjerojatni utjecaj koji je Trier napravio svojim krajnje neklasičnim i teško gledljivim debitantskim filmom upravo na lokalnu kinematografiju, govori o njegovoj relevantnosti, možda više od svih međunarodnih nagrada[28].

[20] npr. Mad Max (1979; r. G. Miller), Bijeg iz New yorka (1981; r. J. Carpenter), Stalker (1979; r. A. Tarkovsky) i Blade Runner (1982; r. R. Scott)
[21] On film/ essays (2000) https://www.criterion.com/current/posts/83-the-element-of-crime – pristupljeno 9. 4. 2020.
[22] Canby Vincent (1987). https://www.nytimes.com/1987/05/01/movies/the-film-element-of-crime.html – pristupljeno 9. 4. 2020.
[23] Treći čovjek (1949; r. Sir Carol Reed) i Dodir zla (1958; r. Orson Welles)
[24] Stevenson, Jack (2002). "Lars von Trier" London: BFI Publishing, str. 74
[25] Mette Hjort, Ib Bondebjerg (2003) "The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema"
[26] https://www.imdb.com/title/tt0087280/parentalguide?ref_=tt_stry_pg#certification – pristupljeno 16. 4. 2020.
[27] Hjort, Mette (2005). "Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema" University of Minnesota Press
[28] Neke od nagrada koje je osvojio su: Prix technique na Cannesu, kao i Bodil nagrada za najbolji danski film 1984.

LOMEĆI VALOVE

Početkom 1970-ih u zabačenoj zajednici na sjeverozapadu Škotske, Bess (Emily Watson), mlada žena odgojena unutar strogog kalvinizma Slobodne prezbiterijanske crkve, udaje se za Jana (Stellan Skarsgård), radnika naftnih postrojenja i stranca zajednice. Nakon što su zajedno proveli dane nakon vjenčanja, Jan se vraća na naftnu platformu, gdje ga nesreća ostavlja paraliziranim. Jan nagovara Bess na seks s drugim muškarcima i vjerujući da će ga to spasiti, ona to konačno prihvaća. Nasilno napadnuta od dva muškarca na brodu na sidrištu u luci, Bess umire u bolnici u kojoj se brine o Janu i njeguje ga, a njegovo se stanje smatra beznadnim. Nakon Bessine smrti Jan se čudesno oporavio, a starosjedioci odlučuju da njezin ukop mora slijediti protokol u kojem su grešnici predani u pakao. S prijateljima, Jan ukrade Bessino tijelo i baci ga u more. Zvona zvone na nebu.

U opisu filma vidljiva je „začudna mješavina religije, erotike i posjedovanja". „Mješavina" bi mogla biti zamijenjena konfuzijom, ali potom i fuzijom, jer film pokreće ove različite elemente zajedno te počiva na njihovoj različitosti i istodobno teži viziji koja će u konačnici donijeti koherentni osjećaj neobičnosti. Postoje dvije očite interpretacije filma: s jedne strane može ga se promatrati s pozicije realizma, koja uključuje neprihvaćanje bilo kakvog čuda, već nudi bolan i tragičan prikaz zajednice i okrutnosti njezine religije kroz priču o nedužnoj mladoj ženi, opsjednutoj strašću, uništenoj unutarnjim i vanjskim posljedicama vjere u kojoj je živjela. S druge strane s pozicije nadrealnog, s gotovo magičnim Janovim oporavkom omogućavajući nam vrlo snažno da utvrdimo snagu ljubavi, da priznamo trijumf žrtve, koja je nužna u ljubavi i koja je istodobno dokaz njene snage. Naravno, ove dvije interpretacije idu zajedno, film ih spaja i klizi između njih u očaju i euforiji koji proizlaze iz nevolje njihova odnosa, čak i onda kad nastoji staviti težište na stranu izvornoga ljubavnog naslova *Amor Omnie*[29] *(Ljubav je sve).* Ljubav je supstanca Trierova filma, ne samo u smislu da je doista ljubavna priča, već je, što je još važnije, ljubav kao neodvojivi element religije, erotike i posjedovanja.

[29] Naslov filma prvobitno je bio *Amor Omnie*, referenca na djelo najvećeg danskog redatelja Carla Theodora Dreyera, junakinja Gertrud (1964) želi upravo te riječi kao epitaf njezina nadgrobnog spomenika, a u vezi su sa životom u kojem njezina želja za apsolutnom ljubavlju – njezino samopropovjedno 'evanđelje ljubavi' – nije ispunjeno.

Bess se udaje

Film je snimljen tehnikom „iz ruke“, stvarajući gotovo neprekidno kretanje naglašeno naglim, eliptičnim prijelazima u radnji. Unutar tih pukotina, film je u stvarnom vremenu, a priča je podijeljena u sedam poglavlja i epilog. Podjele poglavlja obilježene su panoramskim fotografijama, na kojima se može primijetiti lagano kretanje, živih boja i ljepote suprotne zrnatoj rezoluciji i ispranim bojama ostatka filma. Svaka slika popraćena je *rock*-pjesmama iz 1970-ih[30]. Trier je objasnio ove slike kao „Božji pogled nad pejzažom u kojem se odvija priča”[31]. Svako poglavlje naslovom gotovo banalno najavljuje ono što će se dogoditi. Dok slike u tim vinjetama prizivaju univerzalnu ljepotu, a glazba je ne samo, kako to Bess naziva, vrijednost što su stranci donijeli u malu zatvorenu zajednicu, već i motiv poistovjećivanja šire publike.

Kadar iz filma Lomeći valove

Film uvelike ovisi o Bess, ustvari o Emily Watson, koja glumi Bess, jer je veći dio njezine emocije na licu, u njezinim gestama, pokretima i čistoj prisutnosti na zaslonu. Ona je ne samo glavni lik kroz čiju perspektivu pratimo razvoj filma, nego je Bess utjelovljenje Trierove

[30] Kadrovi poglavlja se mogu pogledati na internet stranici: https://www.youtube.com/watch?v=d6xEinLh4eA
[31] Badley, Linda (2010). “Lars von Trier” Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, str. 69

osnovne premise filma, filma o dobroti[32], a ta čista dobrota može se dovesti u korelaciju s nizom odnosa od ljubavničkog u braku, preljubničkog s nepoznatim muškarcima, do odnosa prema zajednici ali i religiji. U prologu i prvom poglavlju filma upoznajemo sve elemente koji će se tijekom filma zastrašujuće i magično ispreplitati, dajući publici prostora za oprečne zaključke. Bess pred starješinama u crkvi ugovara svadbu, s tim da to više nalikuje na pregovore u kojima crkveni službenici i lokalne starješine preispituju Bessinu želju za udajom za stranca, ali i njezinu svijest o tome što je uopće brak. Bess već u prologu pogleda u kameru, *razbijajući četvrti zid,* omogućavajući njezinu liku direktnu komunikaciju s publikom, ali i autonomiju i kontrolu koja biva vječno preispitivana od njezine okoline. U nizu ljubavnih scena, film detaljno opisuje razvoj ideje od gubitka djevičanstva do orgazma. Gubljenje nevinosti ili bolje rečeno djevičanstva, s obzirom na to da se Bessina nevinost proteže daleko od prvog seksa, a pojam djevice postaje religiozno konotiran i temelj interpretacije, inicira sama Bess i to u toaletu za vrijeme svadbene zabave. Crveni zidovi toaleta kao da nagovještavaju krv koja će poteći ne samo iz Bessina prvog seksa, već i iz cjelokupnosti seksualnih odnosa kojima će prvi seks tek otvoriti put. Jan suzdržan, biva oprezan nad njenom željom da je „uzme". Prikaz seksa poput ostatka filma inzistira na blizini, ograničavajući nas unutar Bessina emotivnog prostora. Uronivši nas u nezaštićenu emocionalnost, film prisiljava publiku da iskusi teškoću i domet Bessinih želja, zadovoljstva i patnje, a u sceni prvog seksa njezinu dječju uzbuđenost i zaljubljenu volju prepuštanju Janu. Bess ne skida pogled s Jana, široko otvorenih očiju, uzbuđena što se upušta u svoj prvi seks. Kroz Bessin izraz lica kao da doslovno možemo pratiti Janove ruke zavučene ispod njene vjenčanice. Jedini put kad joj pogled skrene s Jana, odnosno plafona dok joj je Jan pripijen uz tijelo, je kad pogleda u kameru. Seks ne traje dugo i eliptično završava kad je već sve gotovo i Jan upozorava Bess na krv koju je prvi seks ostavio na njenoj haljini. Bess se odmah pohvali svojoj prijateljici, udovici njezina brata, a neverbalni odgovor koji joj Dodo (Katrin Cartlidge) daje samo je još jedan pokazatelj već uspostavljene strepnje nad Bessinom stabilnošću i nesigurnosti nad onim što stranac može donijeti.

Život s Janom uveden je s pjesmom Python Lee Jacksona – In a Broken Dream (1972)[33] koja prema nekim tumačenjima opisuje život bez ispunjenja snova, zarobljen u ideji konvencije. Ono što gledamo u tom dijelu, a odskače od konvencije jest seksualna strast i to između bračnih

[32] Faber, Alyda(2003). "Redeeming sexual violence? A feminist reading of *Breaking the waves* Literature and Theology 17, no. 1: 59-75. www.jstor.org/stable/23925778 – pristupljeno 23. 5. 2020.
[33] https://www.youtube.com/watch?v=dcLlq_DXpY8

partnera. Podsjećajući nas da se radi o iznimno religioznoj sredini, nagovještava duboki prezir i potpuno odbacivanje zajednice uslijed prenaglašenih, odnosno poremećenih seksualnih odnosa bračnih partnera.

Kadar iz filma Lomeći valove

Prikaz njihova odnosa u tom prvom razdoblju svodi se na seksualne odnose i samo nekolicine kratkih scena kojima se opisuje ostatak života. Suočena u bračnoj noći sa svojim prvim viđenjem golog muškarca, Bess sjaji od zaljubljenosti i nevinom nesigurnošću. Mizanscenska igra između Jana i Bess, njegova sigurnost u vlastito golo tijelo i njena sramežljivost sukobljavaju se i nježno spajaju isključujući svaki dojam vulgarnosti, odlazeći u sferu romantike daleko od klišeja. Glumci su u potpunosti stopljeni s likovima koje igraju i na njima ništa ne odaje dojam fikcije. Ova vrsta uvjerljivosti uslijed duboke i precizne izvedbe glumaca, u scenama koje naglašavaju fizičko i emotivno ogoljivanje odiše realizmom koji samo montaža izbacuje iz kolosijeka poentirajući da se radi o filmu. Kao što sam Trier kaže „jedna važna karakteristika filma je njegova sposobnost i mogućnost stvaranja erotskih ljudi.“[34], a ovim se filmom to dosljedno potvrđuje. Kad je Jan pita s kim je razgovarala, tako usamljena uzevši u obzir da je sad prvi put s muškarcem, Trier daje izravan odgovor s idućim kadrom u novoj sceni gdje Bess razgovara s Bogom. Kao što Badely opisuje „Bess McNeill uspostavila je izravnu

[34] Björkman, Stig. "Trier on Von Trier." *New England Review (1990-)* 26, no. 1 (2005): 69-92. www.jstor.org/stable/40244681 – pristupljeno 28. 5. 2020.

liniju komunikacije s Bogom, s kojim vodi strastvene dijaloge, igrajući oba dijela – jedan dubokim patrijarhalnim glasom, a drugi žalosno pokorni."[35] Klečeći u crkvi zahvaljuje se na najvećem daru koji je dobila – daru ljubavi, na Janu. Bess je do Jana svu svoju ljubav usmjeravala ka Bogu i u molitvama je pronalazila sugovornika s kojim nikad nije sama ili usamljena. U idućoj sceni, ujedno idućem seksualnom činu, Bess opet zahvaljuje Bogu, a kad je Jan pita da ponovi, ona ponovi adresirajući ovaj put njega. Ova vrlo jasna i podcrtana supstitucija Boga s Janom kasnije će potvrditi religijsko ali i mizogino tumačenje. Janov odnos prema Bess kroz seksualne odnose ukazuje na razumijevanje, strpljenje, nježnost, strast i ništa u tom odnosu ne odaje dojam perverznog ili izopačenog.

Posljednja scena bračnog seksa, scena Bessina orgazma je eliptična, skačući s jedne seksualne radnje na drugu, poentirajući silinu njihove strasti. Bess više nije nesigurna, niti sramežljiva, a nalaze se u nekakvoj alatnoj ostavi kao da su tamo završili ne birajući previše. Lomeći valove iz naslova, u sceni prvog orgazma, pronalazi jedno od relevantnijih značenja hvatajući se za konvencionalni opis ženskog orgazma kroz valove. Scena koja prethodi Bessinu orgazmu je igra uz obalu, uz koju nemilice udaraju snažni valovi. Tijekom samog seksualnog čina šum lomljenja valova ispripliće se s Bessinim seksualnim klimaksom.

Bessina sumnja

Na Janov odlazak na naftno postrojenje, Bess se obraća Bogu koji joj govori da je to zaslužila sebičnošću. Kasnije ona moli Boga da pošalje Jana kući i to je trenutak onoga što će Bess naknadno smatrati svojom „krivicom", ono što će rezultirati time da bude stavljena na Božji test: Jan se vraća kući, ali paraliziran. Test se ne predlaže u konvencionalnom smislu boli i frustracije, brige za teško ozlijeđenu voljenu osobu jer Bess se nikada ne žali niti zamjera Janovoj bespomoćnosti, njezina radost što je živ nikad ne prestaje, njena ljubav kreće se u drugačijem, mnogo radikalnijem obliku i usmjerena je Janovim inzistiranjem da nađe ljubavnika. Kad ga odbije, njegovo se stanje pogorša. A kad ponovno moli Boga da ne dozvoli Janovu smrt, Bog joj nalaže da dokaže svoju ljubav da bi molitve bile uslišene.

[35] Badley, Linda (2010). "Lars von Trier" Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, str. 72

Obala uz koju se lome valovi prisutna je ponovno u prvom prikazanom seksualnom činu s neznancem. Uzevši orgazam kao točku apsolutnog prepuštanja, scena prvog seksa s neznancem koja dijeli lokaciju s onom orgazma, predstavlja Bessino konačno prepuštanje. Tome prethode situacije u kojima Bess ili pokušava inicirati seks ili manualno zadovoljava nepoznatog muškarca. Prikaz Bessinih pokušaja da se prepusti izvanbračnim seksualnim radnjama vuče paralele s prikazom bračnog seksa, čime se ukazuje na jednaku gradiranost u Bessinoj emotivnoj ili bolje rečeno duhovnoj involviranosti. Prva izvanbračna seksualna radnja je potpuna suprotnost prvog bračnog seksa u toaletu na svadbenoj zabavi. Ovdje je Bess potpuno gola, ali na jednako nevin način poziva doktora Richardsona (Adrian Rawlins) da vode ljubav. Njen očaj uslijed njegova odbijanja jednak je njenoj nemogućnosti prepuštanja.

Kadar iz filma Lomeći valove

fizičkom užitku tijekom prvoga seksualnog čina. Suzdržanost koju Bess ima, sasvim opravdano tijekom svog prvog seksualnog čina u kojem tek otkriva Janove dodire, jednaka je duhovnoj suzdržanosti prema seksu s doktorom Robertsonom. Njena vjera je na kušnji, kao što sam naslov poglavlja kaže: Sumnja, i to sumnja u vjeru da ljubav prema Janu treba i može dokazati apsolutnom duhovnom predajom zanemarujući svoje tjelesno. Kadriranje u sceni posebno naglašava njeno golo tijelo, supstituirajući njen duhovni doživljaj seksa s Janom u kojem ona u potpunosti odjevena u krupnom kadru „doživljava“ Jana, ovdje se jasno radi o iniciranju seksa temeljenom na tjelesnom. „Radikalno odvajanje tjelesnog i duhovnog čini temeljni odnos

prema zadovoljstvu još od srednjovjekovnog kršćanstva, a najbolji put dosezanja moralnog očišćenja ličnosti je patnja i odricanje."[36] Uzmemo li doslovno čitanje ovako kršćanski shvaćenog puta do moralnog očišćenja, Bess se odriče vlastitog tijela, ona ga žrtvuje, ona žrtvuje svoje zadovoljstvo, trpeći seks s neznancima. Slušajući ne samo Riječ Božju, već i vlastitu majku koja ju je već upozorila da sve žene moraju moći izdržati, trpjeti.

Bess u krupnom kadru Janu opisuje susret s doktorom Richardsonom, ali Jan zna da je nadopunila i izmislila ostatak susreta svojim nevještim pokušajem laganja. Stanje mu se opet pogoršava, da bi u deliriju narkotika pozivao Bess da mu priđe na dnu autobusa. Iako su se Janove želje isprva činile dobronamjernima, ovdje postaje jasno koliko je Jan nesvjestan realnosti i normalnog razumijevanja situacije uslijed niza operacija i teških narkotika. Bess ponovno preuzimajući krivicu odlazi iz bolnice, u autobus, točno tamo gdje ju je Jan u bunilu pozvao, u dno autobusa, u kojem manualno zadovolji neznanca. Scena podjednako tretira Bess i neznanca kojeg zadovoljava, oboje svjesni prisutnosti vlastitih tijela i tijela ostalih putnika u autobusu. Bessina je duhovna snaga da svoju ruku stavi na nepoznato međunožje, vidno koncentrirana, ne dopuštajući si emotivni krah, odvajajući vlastitu emociju od tjelesnog čina. Nepoznati muškarac svjestan prisutnosti drugih putnika, prekriženih ruku ne pomjerajući ni tren svoju poziciju, dopušta da mu Bess pruži tjelesni užitak. Njihovi pogledi se nikad ne sretnu, oni su u stvarnom smislu bili i ostali potpuni neznanci, samo su njihova tijela dijelila trenutak. Bessino je tijelo nakon tog čina povraćalo kao da se samo tijelo opire njenoj žrtvi, ukazujući na osnovni sukob, otpor radikalnoj diobi tijela i duha. Kada joj na moralnu upitnost Bog odgovara i daje oprost, „Marija Magdalena je griješila, a ona je među mojim voljenima", pridržava se tumačenja prema kojem žena zauzima stereotipni prostor „grešnice kojoj je oprošteno"[37]. Janu se nakon tog popravlja stanje, ali Jan, sad sposobniji da govori, kaže da to nije pronalazak muškarca, već loša šala.

Vrlo je lako Triera i hipotetskog muškog gledatelja učitati u lik Jana kao neuravnoteženog muškarca koji manipulira Bess da bi „nahranio svoje bolesne maštarije", kako to Dodo kaže, govoreći za feministice u publici.[38] No, ako gledamo Bessino davanje svog tijela kao odricanje

[36] Milan Ranković (1982). "Seksualnost na filmu i pornografija" Institut za film- Beograd, str. 51
[37] Badley, Linda (2010). "Lars von Trier" Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, str. 83
[38] Isto, str. 78

od vlastitog tijela i prihvaćanje muke kako to crkva čini time što je „sreću pojedinca prognala u posmrtnu sferu, u fikciju raja zasluženog ovozemaljskom patnjom“[39], Bess se ne žrtvuje za Jana, i prijašnja supstitucija Jana s Bogom sad je zamijenjena usporedbom Bessina života s Mukom Kristovom. Bess se žrtvuje Bogu da bi uslišio njene molitve za Jana. Odričući se svega tjelesnog na putu do moralnog očišćenja, Bess radi svoju žrtvu ne za prihvaćanje u zajednici, niti isključivo za Jana, već za zagrobni život. Ovo tumačenje jasno proizlazi i iz same analize pjesme što najavljuje poglavlje Sumnja, poglavlje u kojem se Bess upušta u izvanbračne seksualne odnose, a to je bezvremensko djelo Leonarda Cohena „Suzanne” koje prije svega govori o duhovnom davanju, temeljenom na platonskoj vezi autora i Suzanne. Suzanne je opisana kao poluluda, baš kao što Bess opisuju drugi likovi „osjetljiva“, „pomaknuta“, sklona „histeriji“. Pjesma se razvija tako da usporedbu želje da prati i vjeruje Suzzane, vezuje uz želju da prati i vjeruje Isusu. Heath zaključuje: “Ovdje se Bess poistovjećuje s Isusom u religioznoj imaginaciji filma: ne da ona figurira-kao Isus, kao što je rečeno, njezina je referenca Marija Magdalena, već je pretpostavka filma da se njezina priča referira (utjelovljuje) na nešto Isusovo, jer ona također umire da bi dala život, da bi stvorila čudo.”[40]

U posljednjem seksualnom činu u poglavlju Sumnja Bess u potpunosti prihvaća svoju novu ulogu, i da bi što nedvosmislenije „žrtvovala svoje tijelo“ oblači se kao prostitutka. Ili kao što Badley zaključuje, „nudeći svoje tijelo kao medij, ona doslovno 'stvara ljubav' iz seksa, izvodeći ulogu svete prostitutke iz poganskog rituala”[41]. Ovaj seks je ne samo referenca na prvi orgazam lokacijom, već je paralelno montiran s Janovom operacijom u kojoj Jana oživljavaju na bolničkom krevetu. Blizina Bessina lica, njezini pogledi u kameru sada su postali cijeli montažni sklopovi koji nam sugeriraju povezanost nepovezivog. Poput paralelne montaže bračnog seksa sa scenama vezanim uz crkvu i Boga, tako se sad pokazuje izvanbračni seks i oživljavanje Jana. Bessina ideja o duhovnoj snazi i tjelesnoj žrtvi koju podnosi za spasenje Jana prikazano je kao objektivna istina. To je Bessina istina, to je ono u što ona vjeruje. I koliko god se gledatelji opirali takvoj logici, Trier nas odvodi dalje u krvavu pasiju i najgrublju žrtvu, sve do čuda.

[39] Milan Ranković (1982). “Seksualnost na filmu i pornografija” Institut za film- Beograd, str. 51
[40] Heath, Stephen (1998). “GOD, FAITH AND FILM: "BREAKING THE WAVES".” Literature and Theology 12, no. 1: 93-107. www.jstor.org/stable/23926925. – pristupljeno 29. 5. 2020.
[41] Badley, Linda (2010). “Lars von Trier” Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, str. 84

Bessina žrtva

Posljednji seks u poglavlju Sumnja, seks prezentira niz seksualnih odnosa koje nakon tog Bess ima, ali gledatelji su uskraćeni za njihov prizor, upravo zato što joj nakon tog seksa, tjelesno viđenje samog seksualnog čina s neznancem ne predstavlja ništa. Do te mjere Bess „ima talent vjere“ da svoja iskustva čak ne mora dijeliti s Janom, oni su povezani duhovno. Odnosno, Bess kao što sam naslov poglavlja upućuje (Vjera) vjeruje da Bog vidi njezinu žrtvu. A kad Bess izgubi vezu s Bogom, nakon što joj se zaprijeti izbacivanjem iz zajednice i to one religiozne, od majke i one društvene, mentalno zdravih ljudi, od doktora Richardsona, Bessina žrtva poprima najgori oblik.

Po Frommu, „čovjek je nadaren razumom, ima svijest o sebi, o svome bližnjemu, o svojoj prošlosti i o mogućnostima svoje budućnosti”[42], svijest o sebi kao odvojenu biću, o činjenici da je bez vlastite volje rođen i da će protiv vlastite volje umrijeti, da će umrijeti prije onih koje voli, ili oni prije njega, svijest o osamljenosti i odvojenosti, o bespomoćnosti prema silama prirode i društva — sve to čini njegovu odvojenu, otuđenu egzistenciju nepodnošljivim zatvorom. On bi poludio kad se ne bi mogao osloboditi tog zatvora, izaći iz njega i združiti se na ovaj ili onaj način s ljudima, s vanjskim svijetom. Biti odvojen znači biti *odrezan*, nimalo sposoban da se koriste vlastite snage. Svijest o ljudskoj odvojenosti, bez sjedinjenja, posredstvom ljubavi izvor je stida. Ona je u isto vrijeme izvor krivnje i tjeskobe. Najdublja je, dakle, čovjekova potreba da prevlada svoju odvojenost, da napusti zatvor svoje osamljenosti. „Apsolutni neuspjeh da se dostigne taj cilj dovodi do ludila, jer se panika od potpune odvojenosti može prevladati jedino pomoću takva odlučna povlačenja iz vanjskog svijeta da osjećaj odvojenosti iščezne — jer je vanjski svijet, od kojega je čovjek odvojen, iščezao.”[43] Bess ima slobodu da ne posluša, za nju Jan nije stranac kojeg tek treba naučiti voljeti, oni su duhovno povezani u Bogu. Njihova ljubav je dostizanje najvišeg cilja, koji prevladava svaku odvojenost od društva. Sa stajališta zajednice Gospodnje, ali i iz društvene perspektive (Dodo i dr. Richardson), što je i perspektiva naturalističke verzije filma, degradacija implicira Bess koja degradira samu sebe, iz bilo kojih bolesnih razloga. Dok iz Bessine i magične, ili možda

[42] From Erich (2002). “Umijeće ljubavi”, izdavač: V.B.Z. d.o.o, str. 21
[43] From Erich (2002). “Umijeće ljubavi” Izdavač: V.B.Z. d.o.o, str. 21

bolje rečeno fiktivne verzije filma, degradacija koja je otkupljena ljubavlju, u stvari nije degradacija, već žrtvovanje, postupak akcije koji uključuje ono što Kierkegaard naziva „teološkom suspenzijom etičkog“: priznanje višeg autoriteta ili svrhe u odnosu na koje etički život normi zajednice, univerzalni javni zakon, postaje tek relativan.

Kadar iz filma Lomeći valove

Kao što Abraham, pripremajući se za izvršenje zapovijedi za žrtvu Izaka, nadilazi i daje etičko shvaćanje u svom prihvaćanju apsolutno Božje svrhe ili telosa, tako je i Bess istinski vjernik („Mogu vjerovati“ - ovo je, prema Bess, njezin poseban talent), koji se izdvaja iz zajedničkih religijskih ili društvenih vrijednosti u ime vjere, ljubavi. Ona se, poput Abrahama, transuniverzalno, postavlja skandalozno „kao pojedinac u apsolutnom odnosu prema apsolutnom“. Kao što je Abraham potvrdio svojom suspenzijom etičkog, njegova vjera je bila upravo prihvaćanje Božje zapovijedi, u potpunom vjerovanju, tako će Bess u filmu potvrditi i svoje vjerovanje, čak i ako u bilo kojem doslovnom smislu u fabuli filma ona to ne može znati. Jedan od oblika žrtve otvorene za Bess je nesebična, brižna pobožnost ranije prikazana u filmu: ona njeguje Jana, hrani ga, pokušava ga razveseliti. Međutim, „za žrtvu koju ona zapravo poduzima, ne može biti pohvale, ona je neshvatljiva u bilo kojem drugom izrazu osim vjere ili bolesti, kad se uopće ne smatra žrtvom, već patologijom.”[44]

[44] Heath, Stephen (1998). “GOD, FAITH AND FILM: "BREAKING THE WAVES”.” Literature and Theology 12, no. 1 93-107. www.jstor.org/stable/23926925. (str. 99) – pristupljeno 29. 5. 2020.

„Od početka je Bessina senzualnost povezana s prirodom i autsajderima, transgresivna, ali ovdje postaje zaista opasna."[45] Bessina žrtva je prikazana kroz dvije scene, jedna koja vidno opisuje lokaciju, muškarce, način na koji će u konačnici biti ubijena i druga sam odlazak u smrt uz ponovno Bessino uspostavljanje komunikacije s Bogom. Prva od te dvije prikazuje Bessin odlazak tamo gdje ni prostitutke ne žele ići, na brod s agresivnim, perverznim i opasnim mornarima. Bess odjevena u prostitutku, poput prostitutke pita ih što žele da bi jedan ležerni sadistički mornar (Udo Krier) tražio svjedočenje seksa nje i drugog mornara. Scena je prljava u svom ambijentu, ali i izvedbi. Kadrovi su većinom neoštri i kratki, histerično opisujući opasna lica muškaraca, pištolj na stolu i malu sobicu na brodu u kojoj se nalaze. Kad mornar nasrne na Bess, ona zapomaže da prestane, da bi joj drugi mornar zario nož u leđa. Ona se uspije oduprijeti nogom udarivši mornara i hvatajući pištolj. Pri odlasku Krier viče za njom, „Nitko neće vjerovati kurvi!". Bess ne bježi nigdje drugdje nego u crkvu, tamo gdje žene nemaju pravo govoriti i biva fizički uklonjena i sad službeno ekskomunicirana iz zajednice. „Bess vapi protiv crkvene ideje o savršenstvu koja se stječe kroz bezuvjetnu ljubav za Riječ", suprotstavljajući je ljubavi prema drugom čovjeku – „to je savršenstvo."[46]

U međuvremenu, Jan se odriče Bess potpisujući u ime bračnog partnera da se Bess zatvori u mentalnu instituciju na nagovor doktora Richardsona. Njena posljednja žrtva, ona koja završava njenom smrću prikazana je samo kroz njen ponovni odlazak tim istim sadističkim, opasnim mornarima i konačno njena smrt u bolnici u kojoj sumnja da je žrtva bila uzaludna. Ipak, u odlasku ona ponovno stupa u komunikaciju s Bogom, vjerujući da su je svi napustili pa i Bog, ali Bog joj se javlja i zvona broda što je odvode u smrt čine Bessinu patnju sakralnijom i religiozno obilježenom do samog kraja. Bess umire nesigurna jesu li njezini postupci spasili Jana ili ne, ali na pokopu, dok joj starješine odbiju tradicionalni sprovod, saznajemo da je Jan živ i zdrav, čak i hoda, uz pomoć štake. Po onome što je možda Trierova najnevjerojatnija redateljska odluka u ovom filmu, barem s teološkog stajališta, Trier završava film božanskim prikazom zvona što zvone na nebesima iznad postrojenja gdje su Jan i njegovi prijatelji potajno i s ljubavlju odložili Bessino tijelo, nakon što su ga kriomice odnijeli iz crkve.

[45] Badley, Linda (2010). "Lars von Trier " Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, str. 84
[46] Heath, Stephen (1998). "GOD, FAITH AND FILM: "BREAKING THE WAVES"." Literature and Theology 12, no. 1: 93-107. www.jstor.org/stable/23926925. (str. 99) – pristupljeno 29. 5. 2020.

Bess i interpretacija filma

U nizu eseja o filmu *Lomeći valove* razvija se čitanje Bess kao utjelovljenje subverzivne seksualnosti, pri čemu postoje dvije osnovne struje, čitanje Bess u usporedbi s Isusom, i ono naizgled nevezano uz religiju, ali kroz religiju. Prema Heathu, Bess je radikalni svetac koji zakon svoje zajednice, njezinu ljubav prema Riječi Božjoj, pretvara u tjelesnu ljudsku ljubav u seks – „ovaj dar ljubavi s Janom krši crkvene konvencije, nadjačava Božju Riječ"[47]. Bessina seksualna želja, prema Heathu prelazi zakon njezine ćudljivosti, ona je utjelovljenje ljubavi koja riskira poput traga apsolutnog, prikazano u Bessinim seksualnim iskustvima gorljive radosti i odvratnog užasa i konačno u njezinoj smrti. Kyle Keefer i Tod Linafelt tvrde da Bess oponaša nečasni Eros koji veže nepomirljive suprotnosti koje su stvorili patrijarhalni društveni redovi: ljudski/božanski, tijelo/duh, život/smrt. „Kao krajnji Eros, Bess prkosi granicama patrijarhalnih društvenih svjetova kroz koje se kreće: njezinu kalvinističku zajednicu, medicinsku ustanovu, svijet Jana i njegove sugrađane"[48]. Keefer i Linafelt tvrde da Bessino utjelovljenje erotske sile premašuje i na taj način osuđuje homosocijalna carstva u kojima se muški subjektivitet zamišlja kao najvažniji i autonomni. A budući da je kršenje granica „svojstveno spolnosti", nasilje koje vodi do Bessine smrti, iako Keefer i Linafelt ne odobravaju kao žrtvu, vodi Eros u njegov krajnji kraj ili krajnju točku.

Nasuprot tome stoji oštra feministička kritika koja prvenstveno zagovara da „Trier ostavlja razlike u spolovima kao da ih je nemoguće poništit."[49] Mandolfo dalje ističe problem „strašne mizoginije ove analogije: muškarac otvara tijelo ženske žrtve… prikazivanje ženskog subjektiviteta u okviru „hermeneutike žrtvovanja" rezultira uznemirujućim posvećenjem ženske patnje."[50] Hermeneutika pod sumnjom feminističkih i ženskih teologa ukazuje na načine na koje takvo tumačenje križa može dovesti do ugnjetavanja marginaliziranih grupa, zahtijevajući da daju prednost volji drugih nad vlastitom, čak i do krajnje patnje, pri čemu film

[47] Heath, Stephen (1998). "GOD, FAITH AND FILM: "BREAKING THE WAVES"." Literature and Theology 12, no. 1: 93-107. www.jstor.org/stable/23926925. (str. 99) – pristupljeno 29. 5. 2020.
[48] K.Keefer, T. Linafelt (1999). "The End of Desire: Theologies of Eros in The Song of Songs and Breaking the Waves" in S. Brent Plate and D. Jasper (eds), Imag(in)ing Otherness: Filmic Visions of Living Together (Atlanta: Scholars Press, str. 59
[49] Mandolfo, Carleen (2010). "WOMEN, SUFFERING AND REDEMPTION IN THREE FILMS OF LARS VON TRIER." *Literature and Theology* 24, no. 3: 285-300. www.jstor.org/stable/23927241. (str. 286) – pristupljeno 1. 6. 2020.
[50] Isto, str. 286

nije samo muška mazohistička maštarija, već dio ustrajnog muškog tvorenja ženske društvene stvarnosti, ponavljajući još jednom čudo kulturnog prihvaćanja muške moći nad ženskom nemoći. Faber tako zaključuje, „Bess mijenja objekt svoje predanosti iz Riječi u tijelo, ali uvjeti njezine pobožnosti i financiranje muške moći uopće se ne mijenjaju."[51] Prema tim tumačenjima priča u kojoj falus pobjeđuje na štetu odvratne žene nije ništa novo u vjerskim i svjetovnim mitovima o patrijarhatu. Trier je jednostavno doveo suvremenu, i doista uzvišenu, vjersku strast i opravdanje u vječnu nepravdu.

Ako raščlanimo sve motive koji se vežu za Bessinu seksualnost uvijek nepovratno dolazimo do grijeha, žrtve ili kazne, ovisno o tome uzimamo li kršćansku ili patrijarhalnu dogmu kao temelj interpretacije. Sasvim je jasno da je kršćanstvo na specifičan, indirektan i negativan način bilo i ostalo opsjednuto upravo tjelesnim, u kojem se seksualnost smatra stalnim izvorom grijeha[52]. Uz to je i monogamija od svojih začetaka uspostavljena kao potlačivanje jednog spola od strane drugog, pri čemu stalni odnosi muškaraca s neudanim ženama tijekom čitave povijesti civilizacije egzistiraju istodobno s monogamijom, postepeno konstituirajući prostituciju kao gotovo legalni oblik kršenja monogamije. Komentatori filma uglavnom su podijeljeni između onih koji Bess čitaju kao „dobro" što sugerira neupitnu subjektivnost i onih koji njezinu „dobrotu" gledaju kao zatamnjujući zaslon patrijarhalne strukture koja podriva njezinu patnju. Problem feminističkog tumačenja je upravo u tome što u svojoj srži govori da je Bessina volja da bude „dobra" prema vlastitim uvjetima, njena seksualna sloboda, koliko god joj mučna bila, isključivo produkt patrijarhata pri čemu se odbija priznati Bessinu samovolju, njezinu istinsku snagu i presumira manjak voluntarizma ako pridonosi, i fizičkoj, koristi drugoga, posebno muškarca. Je li Bess žrtva patrijarhata ili je heroina zbog izbora da živi i umire prema vlastitim uvjetima, svodi se na pitanje koliko su oni koji interpretiraju film žrtve dogme po kojoj odabiru gledati film. Pokušamo li se izdignuti iznad dogmi religije, patrijarhata, pa i medicine i koncentriramo li se na ono što je ostalo nakon Bess i u tome pokušavamo pronaći interpretaciju, dolazimo uistinu do Trierove premise filma o dobroti i razumijevanju dobrote izvan dogmi u kojima živimo. Jan koji nije religiozan na kraju filma dočekan je sa zvonima na nebu, a ta zvona ukazuju na promjenu koju su Bessina duhovna snaga i seksualnost omogućile Janu. Njegovo

[51] Faber, Alyda (2003). "REDEEMING SEXUAL VIOLENCE? A FEMINIST READING OF "BREAKING THE WAVES"." *Literature and Theology* 17, no. 1: 59-75. www.jstor.org/stable/23925778. – pristupljeno 1. 6. 2020.

[52] Milan Ranković (1982). "Seksualnost na filmu i pornografija" Institut za film- Beograd, str. 52-53

ozdravljenje nije isključivo fizičko, Jan na kraju filma vjeruje da ga je Bessina ljubav, njihova duhovna povezanost spasila. Ovu vrstu transformacije doživljavaju svi pripadnici različitih dogmi. Tako Dodo dolazi na Bessin sprovod iako su ženama prisustva na sprovodima zabranjena i verbalno, direktno se suprotstavlja starješinama kršeći zabranu govora koji žene imaju, postavljajući pitanje na koje nema odgovora: od kud im pravo odlučivati hoće li pokojnik ići u pakao ili raj? I posljednji, a prvi u filmskom scenoslijedu je doktor Richardson koji pred komisijom liječnika zahtjeva da se njegov stručni unos o Bessinoj dijagnozi izmjeni iz „histerična"/"psihotična", u jednostavno „dobra", izlazeći u potpunosti iz sfere medicinske znanosti. Bessin život koji možemo gledati kao naturalistički, nadrealan, religiozan, promiskuitetan istodobno, prije svega uči sve one oko sebe, uključujući i gledatelja na potrebu promišljanja izvan dogmi u kojima živimo. Potrebu preispitivanja pojma dobrote, davanja, ljubavi, i ništa manje važno, ženske seksualnosti. Činjenica da su se tumačenja filma toliko okomila na Bessinu žensku seksualnost govori u koliko duboko iskompleksiranom društvu živimo, u kojem se rigidno osuđuje, kanonizira, čak i pokušaj izlaska iz tih dogmi. Naslov „Lomeći valove" možda u konačnici ipak najviše odgovara stručnoj definiciji lomljenja valova: „U dinamici fluida, val razbijanja ili prekidač je val čija amplituda doseže kritičnu razinu na kojoj se može iznenada početi neki proces zbog čega se velike količine valne energije pretvaraju u turbulentnu kinetičku energiju. U ovom trenutku, jednostavni fizički modeli koji opisuju valnu dinamiku često postaju nevaljani, posebno oni koji pretpostavljaju linearno ponašanje."[53] Trierov film ima tu energiju, *Lomeći valove* isprva se učinio kao melodrama koja koketira s pornografijom, oslanjajući se na religiju i popularnu kulturu, da bi se pretvorio u filozofski i estetski eksperiment u kojem su ženska seksualnost i neograničeni osjećaji izvan svih poznatih dogmi.

[53] https://en.wikipedia.org/wiki/Breaking_wave – pristupljeno 2. 6. 2020.

ANTIKRIST

Film počinje prikazom tragične smrti malog djeteta dok njegovi roditelji vode ljubav. Ono što slijedi je priča o majčinoj dubokoj depresiji i naporima supruga, profesionalnog terapeuta, da je liječi. U procesu terapije, na njegovu inicijativu odlaze u svoju izoliranu, opkoljenu dubokom i moćnom šumom, planinsku kolibu. Na kraju terapija ustupi mjesto mučnoj, krvavoj borbi, oživljavajući antičku alegoriju. Ona (Charlotte Gainsbourg) gotovo ubije njega (Willem Dafoe), da bi na kraju on ubio nju zanemarujući sve principe terapije pod pretpostavkom njezina ludila.

Film je podijeljen na poglavlja: (1) Prolog, (2) Tuga: koju predstavlja srna koja nosi nerođeno ili mrtvo mladunče; (3) Bol (kaos vlada), predstavljen lisicom koja jede svoje unutarnje organe; (4) Očaj (ginocid) predstavljen gavranom koji ne želi umrijeti i (5) Epilog (tri prosjaka) u kojem se spajaju sva tri životinjska totema. Dok se Tuga može povezati s različitim fazama psihoanalitičke terapije, ulazak u Bol, a posljedično i cijeli ostatak filma podložni su mnogobrojnim interpretacijama.

Prolog

Uvodna sekvenca filma, odnosno prolog, prikazuje roditelje u intimnom seksualnom činu i paralelno njihovo dijete koje pada s prozora u smrt.

Iznimno upečatljiva scena, snimljena tehnikom od 1000 sličica u sekundi, crno-bijele kvalitete, koja postavlja uzrok, ili bolje rečeno izvor svih mračnih krakova koji obuzimaju protagoniste, ali i gledatelje u pokušaju za interpretacijom cjeline. Lirična konstrukcija Prologa sugerira nešto od onoga što filozof Gilles Deleuze naziva „kristalnom slikom“ – fuzionirajući prošlost snimljenog događaja s prisutnošću njegova gledanja. Mogućnost filmskog medija da mijenja percepciju i tok vremena u potpunosti tvori temelj ove scene. Nešto što se dogodilo u prošlosti gledamo kao prvu scenu, pritom je to trenutna sadašnjost gledanja. Gledatelji ne mogu sa sigurnošću tvrditi da se radi o prošlosti, ali tehnika izvođenja sugerira da se radi ako ne o prošlosti, barem o posebno važnom trenutku. Kažem trenutak, upravo zato što je temporalnost

izmještena. Realno trajanje događaja prikazanog u sceni možemo samo pretpostaviti, ali važnost produživanja odnosno usporavanja vremena i posljedično produljivanja trenutka, vjerojatno najveće traume protagonista, sasvim je jasna. Ono što Gilles Deleuze i Félix Guattari (Deleuze & Guattari 1988) nazivaju haptičnim, pri čemu je poanta da bliskovidno promatranje može sadržavati specifičan osjećaj kao da se može dodirnuti ono što se zapravo gleda. Haptičnost se nerijetko može postići gledanjem tapiserija, tkanina ili mozaika, ali i u vizualnim tragovima na filmskim, odnosno video i digitalnim slikama, gdje se može prepoznati haptički prikaz. Prema danskom profesoru humanistike Thomsenu: „Ovo se gledište, ili ovaj način kompozicije, razlikuje od optike koja se više povezuje s dubinskom vizualnom organizacijom prostora, poput one u središnjoj perspektivi renesanse. Dominantni crno-bijeli niz slika u uvodu *Antikrista*, koji sadrži traumatičnu točku polaska i prekretnicu filma, razvija se na najljepši način kako haptička vizualna organizacija koja obitava s modulacijama na površini slike."[54] Pritom, to nije slika koja „pripada" niti jednom od likova, to nije slika koju neki od likova „osjećaju".

Kadar iz filma Antikrist

Scena sugerira da je to objektivna stvarnost iako je prikaz potpuno udaljen od svakog realizma. On okreće slavinu i voda počinje teći. Krupni kadar njega, pa nje pod tušem dok joj se tisuće

[54] Bodil Marie, Stavning Thomsen (2009). "Antichrist—Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film", Journal of Aesthetics & Culture, 1:1, DOI: 10.3402/jac.v1i0.3668 – pristupljeno 2. 5. 2020.

kapljica slijeva niz lice. Sekvenca je tvorena većinom bližim i krupnim planovima, a gotovo na samom početku je krupni kadar eksplicitne ne simulirane penetracije.

Trier je bio prvi filmaš izvan *hardcore* pornožanra koji je pokazao eksplicitni penetrativni seks[55] (u filmu *Idioti* iz 1998.), a u *Antikristu* to čini opet, ovaj put u usporenom krupnom planu, tijekom poetskog prikaza seksa bračnog para. Sušilica u kojoj se suši bijelo rublje i pokraj koje se nastavlja seks, naslućuje svakodnevicu, iako je ideja svakodnevice iznimno daleko u ovom hiperstiliziranom prikazu. Potom su u sekvencu uvedeni motivi djeteta, kroz igračke i *baby phone* na kojem se očitava pojačanje zvuka, što služi kao prelazak u dječju sobu, gdje dijete izlazi iz dječjeg krevetića. Kadrovi se nižu preko djeteta, na figurice „tri prosjaka“, Tuge, Boli i Očaja, nazad na očevu nogu koja ruši bocu s vodom. Scena tako niže ispreplitanje motiva vođenja ljubavi, alegoričnih figurica i djeteta sve do klimaksa seksa, protagonističinog orgazmičnog grča i djetetova pada kroz prozor, da bi se završilo s djetetovom lutkicom koja pada nakon djeteta na pločnik, njenim zadovoljnim pogledom prema gore i krajem centrifuge sušilice. Kroz cijelu scenu svira Handelova uzvišena arija „Lascia ch'io pianga“ („Pusti me da plačem nad svojom okrutnom sudbinom, / i uzdišem za izgubljenom slobodom“ iz njegove opere Rinaldo) čime se pojačava stiliziranost scene i ukazuje na stanje melankolije, tuge, straha, ali i paranoje. Uz to, suprotno očekivanom, arija pridonosi uvjerljivosti scene. Sasvim je teško pretpostaviti da je moguća čak i slučajna smrt djeteta u istoj prostoriji u kojoj su prisutni roditelji, makar oni bili zaokupljeni seksom. Upravo zato, ta tragična arija, čini seksualni čin uzvišenim, a tragičnu smrt uvjerljivom bez i jednog prizornog zvuka, izostavljajući sve zvukove kao što su zvuk sušilice, tijela koja se ritmički spajaju, otvaranje prozora, prolijevanje vode, djetetovo skakanje i penjanje, padanje figurica na pod, događaj kao da pluta u moćnoj ali tužnoj skladbi. Cjelokupnost filmskih elemenata čine motiv seksa gotovo sakralnim, kao da su protagonisti vođenja ljubavi dio vlastitog svijeta, u potpunosti nesvjesni stvarnosti. A sam kadar eksplicitne penetracije je toliko usklađen s ostatkom scene da ga je teško nazvati provokativnim ili vulgarnim, on samo jest. Njegovo postojanje naglašava nešto što se inače izbjegava prikazati, kao da vrišti za pažnjom gledatelja, a opet u cjelini scene se utapa i gotovo zaboravlja.

[55] Sean O'Hagan, Interview: Lars von Trier https://www.theguardian.com/film/2009/jul/12/lars-von-trier-interview – pristupljeno 23. 4. 2020.

Koliko god je scena tragična, može se zaključiti da ona glorificira vođenje ljubavi, da bi na kraju kaznila one koji su dio te „procesije“ poput izopačenog sakramenta. Iz takvog viđenja proizlazi misao da se radi seksualnom činu koji nije samo izvor zadovoljstva i asocijacija na stvaranje novog života, nego i izvor smrti. S druge strane, važno je reći da koliko god je gledateljima primamljivije gledati eksplicitnu penetraciju od sušilice rublja, te u interpretaciji pridavati važnost jednom ili drugom, svi elementi scene – muškarac, žena, dijete, sušilica, boca koja se ruši, snijeg i ostali elementi, međusobno su zamjenjivi. Odnosno, svi ti elementi i njihov međuodnos tretiraju se s jednakom važnošću i glorifikacijom kroz cijelu scenu i ništa se ne individualizira do točke iz koje se može zaključiti konvencionalna kauzalnost. Time dolazimo do drugačijeg zaključka od onog što se isprva učinilo adekvatnim, te se ipak ne može reći da je motiv seksa u Prologu u suprotnosti s tragedijom, niti da je tragedija „kazna“ za seksualni užitak. Ovo je jedan od trenutaka kada Trier odjednom dobije sve što želi simultano. Par i dijete učinkovito postaju Čovječanstvo, realno je potopljeno u mitsko. Tragično, seksualno, nasilno, stvarno i fantastično, sve odjednom. Graciozna, ali ekstatična ljepota smrti – doslovna i simbolična („la petite mort”)[56]. Misaoni tok analize motiva seksa u ovoj sceni, od njegove glorifikacije i stavljanja u suprotnost sa smrću, sukobljavajući motiv žrtvovanog djeteta sa seksualnim užitkom, sve do sjedinjenja kompleksnih i višeznačnih motiva u neodvojivo jedinstvo, čine i sami protagonisti. Kasnije se kroz iduća poglavlja, teza o suprotstavljenosti ljepote i smrti, počinje mijenjati i u očima gledatelja, ali i protagonista, da bi se u potpunosti promijenila ostavljajući prostor za interpretaciju jedinstva motiva ljepote i smrti, užitka i tragedije, dobra i zla.

Tuga

Na sahrani djeteta On plače, a Ona bezizražajnog lica pada u nesvijest. Preplavljena tugom, zatvorena je u bolnicu. On, smatrajući da joj u bolnici daju previše lijekova, preuzima nju kao pacijenta i odvodeći je kući postaje njen psihoterapeut. Kad mu Ona napokon da odgovor na pitanje čega se plaši, Eden – šuma u kojoj imaju vikendicu, oni odlaze tamo da bi je konfrontirao i ukazao joj da je dovoljno snažna nositi se s vlastitim strahom.

[56] Franc. izraz je koji znači "kratki gubitak ili slabljenje svijesti", a u modernoj se upotrebi posebno odnosi na "osjećaj post orgazma sličnog smrti; (Third ed). Oxford University Press. http://www.oed.com/view/Entry/260928?redirectedFrom=la+petite+mort& – pristupljeno 28. 4. 2020.

Scene u poglavlju Tuga napravljene su tako da se gubi osjećaj protoka vremena između njih, jedna scena prelazi u drugu ponekad u gotovo neprimjetnim elipsama. Ona sama naglašava nesvijest o protoku vremena i opire se tome da je on liječi. Dovedena je kući isključivo na njegovu inicijativu, baca tablete za koje On smatra da su suvišne i bez energije za ikakav otpor postaje subjekt njegove terapije. Motiv seksa i seks pojavljuju se nekoliko puta i nedvosmisleno su u funkciji njene želje za bliskošću, okrivljujući ga za distancu koju drži naspram nje pokušavajući joj biti terapeut. „Seksualno zadovoljstvo, u većoj mjeri i na složeniji način nego ostala zadovoljstva, udružuje racionalne i iracionalne sadržaje, čulne, fiziološke impulse i sferu imaginacije."[57] Seks sam po sebi je skup zadovoljstava i sama ideja da par izgubi dijete za vrijeme seksualnog čina potiče na misao da će im seks i seksualna bliskost biti problem, no zaključiti kako će netko od likova reagirati na traumu teško je i naivno za pretpostaviti. Postoji određeni, široko prihvaćeni stereotip da su žene emotivnije od muškaraca[58], točnije vjeruje se da žene doživljavaju i izražavaju diskretne emocije poput sreće, straha, gađenja i tuge više od muškaraca. Iako Trier tvrdi da je muški lik u filmu pretjerano racionalan i u svojoj srži dosadan, a ženski lik temeljen na njemu samome[59], suprotno od očekivanog, upada u onaj pretpostavljeni stereotip u kojem je Ona emotivnija, a On racionalan. Ipak, ono što Trier čini, i to se već jasno naslućuje u ovom poglavlju, jest da odvlači ženski lik do krajnosti. Prema mnogim istraživanjima stres, umor, tjeskoba, trauma mogu utjecati na libido[60], i iako su žene češće žrtve hipotrofiranosti seksualne žudnje uslijed traumatskog iskustva[61], Trierova Ona vapi za seksualnim odnosom, dok je muškarac taj koji bježi od toga pod krinkom profesionalizma. Ono što prethodi njezinu prvom iniciranju seksa njihov je dijalog u kojem ona ima glavnu riječ i kontinuirano ga okrivljuje za hladnoću i distanciranost. Okrivljuje ga da je takav oduvijek, zaključuje da ga po prvi put zanima tek sad kad je njegov pacijent. Unutar tog dijaloga teško je reći koliko ima istine u njezinu stavu, a koliko je to produkt njene hipersenzibilnosti i tuge. Njihov poljubac se pretapa s kadrom hladno osvjetljene zloslutne šume, uz duboki, jezivi šum vjetra. Iz tog se prelazi u krupne kadrove njenih uznemirenih očiju, ruke koja se trese, znojnih

[57] Milan Ranković (1982). "Seksualnost na filmu i pornografija" Institut za film – Beograd, str. 41

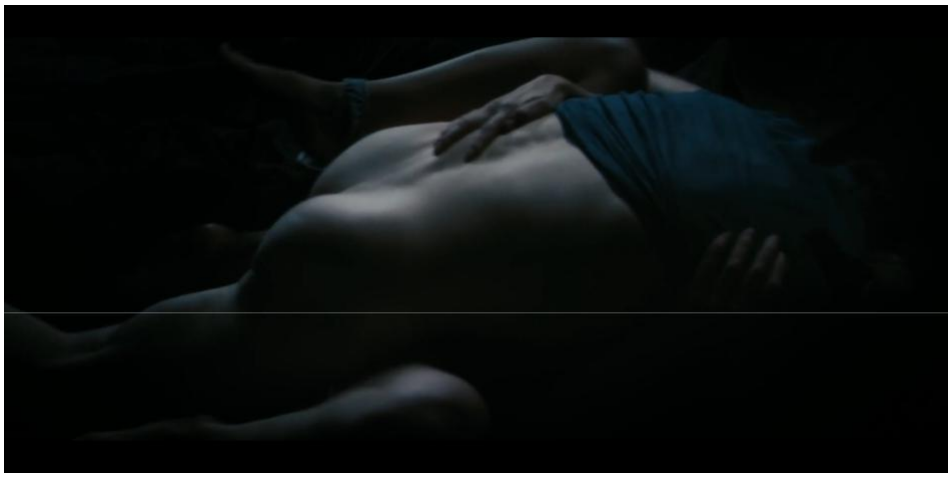
[58] Kring, A. M.; Gordon, A. H. (1998). "Sex differences in emotion: expression, experience, and physiology" *Journal of Personality and Social Psychology*. 74 (3): 686–703

[59] Rex Butler, David Denny (2016). "Lars von Trier's Women"; Bloomsbury Publishing USA (Magdalena Zolkos autorica poglavlja)

[60] Yalom, I.D. (1989). Love's Executioner and Other Tales of Psychotherapy. New York: Basic Books

[61] R. L. Phillips, J. R. Slaughter, M.D. (2000). "Depression and Sexual Desire"; University of Missouri–Columbia School of Medicine, Columbia, Missouri; https://www.aafp.org/afp/2000/0815/p782.html – pristupljeno 30. 4. 2020.

golih prsa i potiljka, nakon čega se ona budi. U ovom trenu ne možemo reći je li se dogodio seksualni čin, a kadrovi koji su uslijedili su njena noćna mora ili pak nešto što ona proživljava. Tek nakon što joj on objasni da se radi o tjeskobi (vrtoglavica, suha usta, otežan sluh, drhtanje…), a ti isti krupni kadrovi nje se ponove, nedvosmisleno je jasno da je ono što smo vidjeli svojevrsna halucinatorna vizualizacija istoga. Nakon što joj objasni da se radi o tjeskobi, elipsom se nalazimo opet u njihovom krevetu, ona se opet budi i ponovno inicira seks.



Kadar iz filma Antikrist

On je odbija i da bi je smirio nogom pridržava njen goli trbuh. Iznimno intimna i fizički prisna scena u kojoj On njoj potpuno „racionalno“ govori nešto neočekivano iracionalno, da nije pametno imati seks s terapeutom koliko god bi i on sam uživao u tome. Ona ga moli da joj pomogne, ako je voli, On joj kaže da to i radi. On odbija seks s njom i sad se ponovno pojavljuje zloslutni kadar šume. Na drugo pojavljivanje motiva šume u mraku, osvjetljene hladnim svjetlom, čini se jasnim da se taj motiv pojavljuje u trenu njegova obijanja seksa, sugerirajući da je mračna, hladna i jeziva šuma vizualizacija njezina osjećaja nedostatka bliskosti s njim. S obzirom na to da se radi o arhetipskim „Ona“ i „On“, koji istodobno predstavljaju supružnike, roditelje, muški i ženski aspekt jastva, ne radi se dakle samo o nedostatku bliskosti između njih dvoje, nego između bilo kojih živih bića koja u ovom slučaju predstavljaju cijelo čovječanstvo. Šuma koja tjera jezu u kosti vizualizacija je tog nedostatka.

Nakon toga ona je leđima okrenuta dok se tuširа, a kamera imitira njegov suzdržani pogled koji poželi otkriti njeno golo tijelo, ali oklijeva i odustaje. On se kontinuirano suzdržava erotizirati svoju ženu, a sve u službi „terapije”. Do seksa napokon dolazi nakon što si Ona krene razbijati

glavu o zahodsku školjku. Sam seks djeluje kao produžetak njene histerične borbe s tjeskobom i njegova pokušaja da je smiri. Njegova gola stražnjica između njenih nogu je jedino što vidimo tijekom seksa. Lica im se ne vide, i sam čin je kratak ali intenzivan, gotovo kao njena histerija i kao njegov raniji otpor njoj. Seks ne djeluje kao izraz intime, nježnosti, zbližavanja, djeluje kao nužno upražnjavanje nagona ili pak kao čista napeta srast za kojom žude neostvareni ljubavnici, proždiranje same penetracije. Nedostatak osjećaja temporalnosti, obuzetost tugom s jasno suprotstavljenim mogućnostima i željama za nošenje s tragedijom, dovodi do mazohističke agresije u kojoj seks ima jasnu ulogu razgraničenja diversificiranih pristupa tragediji, pri čemu je seks za nju utjeha, a njemu prekršaj strukovnog koda i moralno propadanje. Njeno zadovoljstvo nakon seksualnog čina razmjerno je njegovoj osudi samog sebe i rezultira još strožim ultimatumom da se bave terapijom bez seksualnog odnosa. Ona mu, kao za nagradu ili pokoru nakon seksa, priznaje koji je njen strah. To priznanje se veže uz zloslutne kadrove šume koji su se pojavili nakon njihova poljupca, odnosno nakon njegova opetovanog odbijanja seksa. Njen strah je šuma i to specifična šuma zvana Eden. Ta rajska šuma je njen horor. Ako je početna pretpostavka da je šuma vizualizacija nedostatka bliskosti točna, njen najveći strah nije šuma, već njegova hladnoća i njegovo odbijanje intime, izostanak bliskosti.
Kad ona ponovno inicira seks, valjaju se po krevetu, u jedinoj sceni u cijelom filmu u kojem se oboje smiju i doimaju se sretno. On kao da joj popušta i sudjeluje u tjelesnoj nježnosti i igri zato što je uspio doći do odgovora koji je njen srah. Ta sreća je grubo i naglo prekinuta njenim ugrizom njega za bradavicu. Je li to napravila u naletu strasti, ne osjećajući kakvu bol bi to njemu moglo prouzročiti ili mu je namjerno htjela nanijeti bol, opsjednuta svojom idejom da on ne pati dovoljno za gubitkom njihova djeteta, teško je reći. Ipak, nakon tog među njima više nema seksa. Kroz motiv seksa jasno se uspostavlja antikristovska bitka koja se vodi između „muškog“ razuma i „ženske“ prirode, motiv koji će se kasnije u filmu samo produbiti, potencirajući ideju prirode u kojoj se živa bića razmnožavaju i pate, ubijaju i umiru. Sve do zadnje trećine filma kad se ponovno pojavljuje motiv seksa, ali sada kao najstrašniji oblik prezira i samoprezira, te bijesnog i krajnje izopačenog ludila.

Ulazak u nevjesno

On pokušavajući slijediti psihoterapijsku dogmu prisiljava je da se suoči sa strahovima od „prirode“ vraćajući se u njihovu šumsku kolibu, gdje je Ona prethodnog ljeta pisala tezu o

genocidnom lovu na vještice. Između stvarnosti i nesvjesnog propadanja, oni se razdvajaju. Ovo nekadašnje mjesto povlačenja sada je postalo zatočeno, okruženo prijetećom šumom u kojoj su životinje poput srne, lisice i vrane postale uznemirujuće ljudske, ili bolje rečeno demonske. On u šumi vidi totemske životinje (srna, lisica, vrana) u svojevrsnim vizijama koje utječu na njegovo tumačenje stvarnosti. Ona usprkos njegovoj ustrajnosti ne uspijeva se prikloniti razumu i raciju, te vlastite emocije veže uz ono što je kroz svoje studije ranije upoznala: vještičje rituale, čarobnjaštvo i toteme, iskonsko porijeklo i bitak prirode, a time i zla. Njena bol i njegov razum kulminiraju tamo gdje se njen bijes razvija do njezina pokušaja ubojstva njega, a posljedično do njegova paljenja nje na lomači poput kakvog lova na vještice.

Prelazak iz poglavlja Tuge u Bol obilježen je njihovim „odlaskom“ u šumu. Odlaskom s navodnim znacima, upravo zato što je odlazak napravljen kao ulazak u nesvjesno. Film definitivno ulazi u novu fazu, On se napokon kristalizira kao protagonist, a ona kao agent promjene. Nakon što Ona njega ugrize u seksualnom zanosu i prekine njihov jedini smijeh u filmu, šuma se pojavljuje kao realističniji kadar, ali u pokretu – iz vlaka. Scena sugerira da se oni nalaze u vlaku, na putu prema šumi. Tu je On hipnotizira i Ona „odlazi“ u mračnu, hladnu, jezivu šumu i usporeno se krećući kao u snu u kojem nema snage potrčati. Nakon scene u vlaku, automobil u totalu ulazi u šumu, dan je i šuma nalikuje na onu koju smo vidjeli iz jurećeg vlaka, ali ova šuma se nadrealno izvija. A na kraju dolaska u šumu on ugleda srnu, vrijeme se uspori, kao u njenim vizualizacijama, iz srne visi do pola tijela mrtvo mladunče. Ovaj niz postupaka, šuma iz jurećeg vlaka, hipnoza, šuma koja se izvija, usporeni kadrovi srne s mrtvim mladunčetom, dovode do zaključka da se radi o „pomaknutoj stvarnosti“, te sugerira da On prelazi u njezinu vizualizaciju straha, odnosno srž njene depresije, tuge, boli i očajanja. On koristi njen motiv straha šumu i u toj istoj šumi vidi vlastite strahove kroz motive s kojima ga je ona upoznala. Pritom, ne smije se smetnuti s uma da je šuma već ranije uspostavljena kao vizualizacija nedostatka bliskosti. Ulazeći u njezinu tugu, njega nagriza priroda, izjeda ga nemogućnost intime kao da se njen strah polagano uvlači u njega preko šumskih motiva, poput pune šake krpelja, životinja koja rađaju mrtvu mladunčad, jedu vlastitu djecu i viču „kaos vlada“.

“Trenutak bez povratka” u filmu nastaje kada mu Ona prizna da je baveći se svojom tezom zaključila: ako je priroda svih ljudskih bića, ona vrsta prirode koja je natjerala ljude da protjeruju i ubijaju žene-vještice zla, da je i sama žena dio te prirode te je jednako zla. Žena ne

kontrolira svoje tijelo, to priroda čini. Motiv seksa se pojavljuje tek kad On zaključi da ne može više raditi, nakon njezina poistovjećivanja sebe sa (zlom) prirodom, s tim zastrašujućim izvorom njene tjeskobe. Ona ga u seksualnom činu moli da je udari. Ne može podnijeti, kaže. Ne znamo što ne može podnijeti, želi li uskratu užitka namećući si bol? Moguće je i da tragediju neminovno veže uz seks i da na neki način želi vezati seks uz direktnu fizičku bol. No nije nepoznato, da fiziološki gledano, bol i zadovoljstvo imaju više zajedničkog nego što bi se moglo pomisliti. „Užitak i bol povezani su s interaktivnim dopaminskim i opioidnim sustavima u mozgu, koji reguliraju neurotransmitere povezane uz nagrađeno ili motivirano ponašanje… doživljaji koje ljudi imaju tijekom bolne seksualno uzbuđujuće senzacije sličan je onome koji imaju sportaši dok tjeraju svoje tijelo do krajnjih granica."[62] Zato je možda sasvim suvišno odvajati užitak od boli i njen zahtjev se može uzeti kao molba za pružanjem druge vrste zadovoljstva. Prema Thomsenu: „Ona želi osjetiti nasilje, tijelo, bol da bi osjetila granice svoga tijela – ili možda obrnuto, sjediniti se s kolektivnim, dionizijskim tijelom"[63]. Dionizijsko tijelo ili Anti-krist dolazi iz interpretacije u kojoj se naslov *Antikrist* odnosi na Nietzscheov polemički pamflet protiv kršćanstva, *Antikrist* (1888), koji je Trier, prema vlastitim izjavama[64], imao na svom krevetu od 12. godine. Nietzsche je uzeo slobodu da Dioniza učini suprotnim kršćanskom moralu i na taj način dao Antikristu ime Dioniz. On dalje pripisuje Antikristu netaknute prirodne dionizijske sile koje su činile mračnu stranu apolonskog reda. Tamo gdje je Apolon, bog skulpture, predstavljao strukturu, označene granice, plastične forme, slike, savjest, misli i koncepte, dok je Dioniz, bog vina, predstavljao nevezan, bezvremenski, nedostatak slike i refleksije, glazbe, opijenosti, ali i volje. No pored ove opozicije postoji još jedna opozicija, i to muška i ženska, jer je dionizijski motiv u Nietzscheu konvencionalno primarno pripisan ženskom. Unutar te interpretacije jasno se suprotstavlja On koji predstavlja razum, istodobno kršćanstvo, red, (psihoterapijsku) dogmu i Ona koja predstavlja prirodu, vještice, Antikrista. Njene želje za boli u seksu izjednačene su s užitkom, ona je iskaz opijenosti i volje, a on je prikovan za svoj racijo, u otporu Antikristu odbija.

Scena je snimljena s plitkom dubinskom oštrinom u kojoj likovi ulaze i izlaze iz neoštrine kao da im je um pomućen i kao da ne mogu čistog razuma pristupiti situaciji. Kad je On odbija

[62] Maria Cohut, Ph.D. (2019). https://www.medicalnewstoday.com/articles/325419 – pristupljeno 4. 5. 2020.
[63] Bodil Marie Stavning Thomsen (2009). "Antichrist—Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film" Journal of Aesthetics & Culture, 1:1, DOI: 10.3402/jac.v1i0.3668 – pristupljeno 2. 5. 2020.
[64] Badley, Linda (2010). "Lars von Trier" Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, str. 176

udariti, Ona zaključuje da je ne voli. Gola odlazi sama u šumu, u prekrasnom totalu ispred kuće, doima se kao neodvojivi dio prirode. Napušta zajednički krevet da bi masturbirala vani, u prirodi, u podnožju ogromnog stabla s divovskim korijenjem. Njen strah od prirode je potpuno nestao, ona se stapa s prirodom, baš kao što je tvrdila, ona jest priroda. Kamera joj se približava kao nečija subjektivna vizura, a taj kadar pripisujemo njemu koji joj se priključuje. Za vrijeme snošaja u šumi, „on se pojavljuje i djeluje kao vrag iako je nemoguće reći tko je koga inicirao u vraga"[65]. Tijekom masturbacije, a poslije i snošaja, šuma je prožeta nadrealnim zvukovima koji djeluju životinjski, ali se teško mogu pripisati nekoj specifičnoj životinji. Zvuk ima atmosferu mračne, vlažne kanalizacije u kojoj titraju demonska bića.

Slika nje koja masturbira i njega koji sudjeluje intonirana je demonskim gunđanjem, ali zanimljivo je da Trier usred orgazmičkog čina natjera Nju da se referira na *Malleus Maleficarum*. *Malleus Maleficarum* je najpoznatiji tekst o vješticama koji je napisao katolički svećenik Heinrich Kramer, prvi put objavljen 1486. Tekst podržava istrebljenje vještica i u tu svrhu razvija detaljnu pravnu i teološku teoriju[66]. Ona citirajući *Malleus Maleficarum* za vrijeme snošaja kaže: „Sestre iz Ratisbona mogle bi započeti tuču". Nakon njezina citata, usred seksualnog čina prikaže se crtež dviju žena, Agnes i Anne iz Ratisbona, osuđenih za čarobnjaštvo. U *Malleusu Malleficarumu*, koji usput koristi izraz Antikrist sinonimno s vragom, fenomen tuče tumači kao inicijaciju za odnos s vragom. Vrag se materijalizira, posebno, vodom i zrakom i njihovim miješanjem, na primjer, izmaglice ili tuče. Prema Thomsenu, „priča o dvije osuđene vještice loše je prikrivena referenca na masturbaciju i na odnos koji proizlazi iz ženine požude". No prije svega to je potvrda onog što je Ona sama već rekla, da je ona priroda, sotona, zla kao ubijane vještice. Nakon toga se iz korijenja drveta polako pojavljuju brojne ženske ruke poput svojevrsne vještičje magije. Ovaj prizor snažno sugerira razne vrste fantazija o orgijama, koje Maffesoli vidi kao izvedenicu iz bakanalija dionizijskog kulta[67].

[65] Bodil Marie,Stavning Thomsen (2009). "Antichrist—Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film" Journal of Aesthetics & Culture, 1:1, DOI: 10.3402/jac.v1i0.3668 – pristupljeno 2. 5. 2020.

[66] Broedel, Hans Peter (2003). "The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft: Theology and Popular Belief" Manchester University Press. str. 175

[67] Michel Maffesoli (1993). "The Shadow of Dionysus. A Contribution to the Sociology of the Orgy" Original French ed. 1985. New York: State University of New York Press.

Kadar iz filma Antikrist

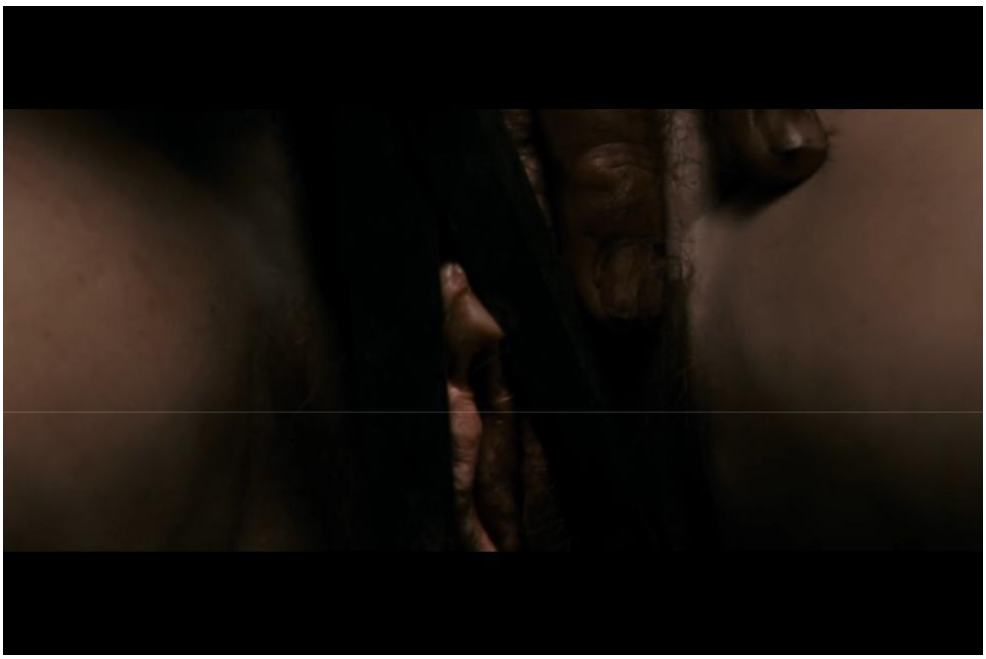
Preko njenih zahtjeva za boli u seksu i jasnog prikaza požude kroz masturbaciju, napokon se spajaju dva svijeta. On je udara i istodobno s njom vodi ljubav. Nakon dugog otpora Njoj, kroz cijelo poglavlje Boli, u Očaju joj popušta. A sam čin seksa je nadrealan, iz njegova potiljka se kadar udaljava i otkriva prizor u kojem iz korijenja drveta pod kojim vode ljubav izviru ruke. Seks omeđen vještičjom simbolikom uzima mjesto koje je do tad imala psihoterapija. Njihovo spajanje njegov je konačni pad, gubitak racija i razuma, On postaje dio Nje i njene vizije tuge, boli i očaja.

Iako se njihov „vještičji“ seks doimao kao konačno spajanje On se u zadnjem trzaju racionalnosti bori dokazati da dobro i zlo nemaju nikakve veze s terapijom i da je oblik prirodnog zla koji Ona zamišlja, tek zanos ili opsesija koja se ne može ostvariti u stvarnosti. Iako se doima kao da se sve vraća na staro i da se psihoterapija nastavlja, Ona otkriva njegovu manipulaciju informacijama vezanim uz autopsiju djeteta i otkriva upravo ono čemu se On opire, njegovo zlo. Nakon tog On u svoju psihološku analizu u obliku nacrtanog trokuta na listu papira, gdje je ranije bilježio moguće uzroke njene tjeskobe, na vrh piramide stavlja „ja“, pritom izgovara „ona sama“. Vrh piramide, njen osnovni uzrok tjeskobe, njen konačni izvor strahova, nije šuma, nije sotona, već ona sama. Izjednačava Nju s prirodom, prirodu sa sotonom, ali ta priroda napokon postaje izjednačena i s njim samim koji je zapisao „ja“ na taj vrh. Ako se to poveže sa zamršenim načinima na koje Malleus Maleficarum temeljio svoje prosudbe, to znači

da je "nemoguće odvojiti objekt želje ili tjeskobe od želje ili tjeskobe"[68]. Svaka moguća obnova ljubavnog odnosa Nje i Njega eliminira se između „mene" i „sebe", zbog odgovora na pitanja tko je objekt želje ili tjeskobe i tko na taj način nosi krivnju. Upravo je krivnja svaki uzrok tjeskoba, ono što se kroz cijeli proces psihoterapije pokušava savladati i racionalizirati. Krivnja roditelja koji nije uspio zaštiti svoje dijete, krivnja samog sebe i krivnja partnera. „Od ovog trenutka nadalje, borba između dobra i zla odvija se u režimu nasilja i patnje, koji je zamijenio ekstazu i ludost dionizijskog kulta"[69].

Posljednja scena s motivom seksa je istodobno ona najviše zastrašujuća. Kulminacija se događa u spoju najintimnijih seksualnih dijelova tijela s krvoločnom strašću u potrazi za jedinstvom. Ona ga napada i udara cjepanicom, počinju se tući, da bi Ona otkopčala njegove hlače i sjela na njega. Seks djeluje kao bijesno silovanje u kojem Ona viče da će je On ostaviti, a On joj napokon govori ono što je dugo čekala, da je voli. Ali prekasno je za izjave ljubavi, ona mu više ne vjeruje. Ona vjeruje da je on zao, da je On okrivljuje za sve, da će je ostaviti. Silazi s njega i uzima cjepanicu kojom ga udara po genitalijama od čega se On onesvijesti. Nakon toga masturbira njegove udarene genitalije iz kojih umjesto sperme ejakulira krv, ranjava mu nogu utegom, pokušavajući ga zadržati. Sadomazohistički odnos postaje sasvim očit: ona ga mrzi i voli, želi ga ubiti i čezne za njim. Ona ga zove i traži njegovu pomoć da bi ga mogla ubiti. On bježi i skriva se od nje, da bi se opet našao s njom. Ona skida hlače i stavlja njegovu ruku na svoje genitalije. Tijekom tog čina prisjeća se tragedije, ali prizor je izmijenjen naspram onog što smo vidjeli u Prologu. Ona se tragedije prisjeća drugačije, kao da je vidjela dijete koje se penje prema prozoru, ali je odabrala seksualni užitak. I sad kažnjava sebe kao što je kaznila njega, škarama si reže genitalije. U krupnom, eksplicitnom kadru, škare izrezuju njen klitoris. Nakon ovog nadrealni momenti sve se više nižu jedan za drugim, totemske životinje se okupljaju, on nju uguši, a zatim zapali kao što su palili vještice na lomači. U zadnjem kadru filma oko njega u šumi niču nepoznate žene bez lica.

[68] Bodil Marie Stavning Thomsen (2009). "Antichrist—Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film" Journal of Aesthetics & Culture, 1:1, DOI: 10.3402/jac.v1i0.3668 – pristupljeno 2. 5. 2020.
[69] Isto



Kadar iz filma Antikrist

Zaključak Antikrista

Mnoštvo izvora koji se navode na kraju filma detaljno bilježe istraživanja provedena na temu mizoginije, mitologije i zla, tjeskobe, žanra horora, teologije i terapije. Trier nas tjera na toliko različitih tema i interpretacija – od terapije, feminizma, skrbi o djeci do *iscjeljujuće* moći prirode. Film je na Cannesu dobio antinagradu od Ekumenskog žirija za „najmizoginističkiji film samoproglašenog najvećeg redatelja na svijetu“[70], u pokušaju da se film cenzurira, odnosno da mu se limitira distribucija. Budući da je Trier svoj film proglasio oblikom terapije, kritičari i blogeri su raspravljali trebali se film smatrati zabavom, umjetnošću, prvobitnim vriskom ili štosom, uz nekoliko zaključaka, a kada je nekoliko najglasnijih kritičara odbilo prikazivanje, recenzija filma našla se pod budnom pažnjom i raspravom. Sasvim je jasno da je film *Antikrist* iznimno teško analizirati, s mnoštvom teksta i podteksta koji film, a posljedično i kritičari nude. Analizirati ga čistog duha i percipirati ga intuitivno i neopterećeno gotovo je nemoguće. Film je napravljen s uputama za tumačenje i gledanje filma, a suprotno tome film se uporno opire bilo kakvom tumačenju. U svojoj srži nema priču, događaj iz Prologa poetski je napravljen kao svjesno odmicanje od realizma i od uspostavljanja kauzalnosti. Usprkos

[70] https://www.france24.com/en/20090524-lars-von-trier-antichrist-misogynist-movie-prize-cannes-film-festival-ecumenical-jury – pristupljeno 8. 5. 2020.

simbolima, metaforama i interpretacijama jedno je sigurno *Antikrist* „je vizualno uzvišeno, emocionalno razorno putovanje u najmračnije kutke opsjednutog ljudskog uma… uznemirujuća bitka spolova koja se bori protiv racionalne psihologije… i duboko učinkovit horor-film."[71]

Ako ćemo ipak pokušati pojednostaviti simbole interpretacije na svakodnevicu para koji se nosi s tragedijom, dolazimo do rješenja koja se protive zaključcima u kojima se Triera proziva mrziteljem žena. Nisu za odbacivanje mnogi komentari kritičara kojima se pridaje velika važnost i slojevitost analize Njenog lika naspram simplificiranog Njega. „Ona je tjeskobna i iracionalna; opasnost za sebe i one oko nje. Pa ipak, uz sve to Ona se pokazuje vitalnijom, snažnijom i neobično karizmatičnijom od lika „On", arogantnog zagovornika reda i razuma."[72] Ona je ta koja ima toliko duboke, mračne i zastrašujuće strahove, čija nam se bol čini nemoguća za percipirati. Ona je prisutna, teška i uplakana kao da je Ona jedina izgubila dijete. Neumoljiva u svojoj tuzi, ljuta u potrazi za pažnjom i seksualno nezasitna. On nam se doima konstantan, a Ona ta koja je u stalnoj mijeni. Ipak, Ona nije glavni lik, režija filma ukazuje nebrojeno puta na njegovu perspektivu, scene nerijetko započinju s njim, njega se kontinuirano prati, On je taj koji nju vodi kroz proces psihoterapije i On je taj koji doživljava transformaciju. Slobodni smo pretpostaviti da je On izgubio poriv za seksualnim odnosom nakon tragedije i da je u pokušaju izbjegavanja očitovanja vlastitih slabosti i inferiornosti, odlučio „sakriti" se iza metodologije psihoterapije koju nameće Njoj. Njegovo odbijanje seksa u takvoj interpretaciji nije više izraz racionalnosti, već upravo suprotno, izraz potisnute emotivnosti. Njeno inzistiranje na seksu izjednačeno je njegovom izbjegavanju priznavanja ikakve boli ili tuge. On nikad ne govori o tome kako se osjeća, nikad ne komentira nedostaje li mu dijete, njegov kirurški hladan pristup do te je mjere odbojan, da je povremeno teško uvjerljiv. Ali ako gledamo film kroz prizmu njegove svijesti, u strahu od vlastitih slabosti, sasvim je suprotno. Pri tome je jasno da je motiv seksa puno više od bliskosti, seks je cjelokupnost intime koju čovjek može posjedovati i dijeliti. Seks je mjesto otkrivanja vlastitih slabosti ne samo pred partnerom, nego i samim sobom. Njegova nemogućnost da joj pruži seks za kakvim Ona uporno vapi rezultira njegovim potpunim gubitkom seksualne želje prikazane njenom agresijom prema njegovim genitalijama.

[71] Neil Kellerhouse – https://www.theguardian.com/film/2009/jul/16/antichrist-lars-von-trier-feminism – pristupljeno 3. 5. 2020.
[72] Joanna Bourke Professor of History, Birkbeck College https://www.theguardian.com/film/2009/jul/16/antichrist-lars-von-trier-feminism – pristupljeno 3. 5. 2020.

On nju krivi za gubitak vlastite seksualnosti, uporno ignorirajući temelje vlastite seksualne hipotrofiranosti, nakon čega i Ona sama potpuno gubi seksualni interes. Ali Ona to čini sama sebi, tako On koji nju krivi to vidi, kriveći je za oduzimanje vlastite želje za seksom prikazom njezina sakaćenja vlastitih genitalija. Njihov odnos postaje do te mjere toksičan, da se njena kontinuirana želja za bliskošću interpretira kao ludilo u kojem se On boji za vlastiti život. Život u smislu racionalne i hladne svijesti neokaljane hiperemotivnošću. On je u stanju braniti taj svoj „život" do mjere u kojoj joj poželi oduzeti njen. Njena bol i tuga ga do te mjere obuzimaju, da se njegovi principi nošenja s time gube. Njena tuga postaje njegova. U toj želji da je ubije, On napokon otkriva vlastito zlo, vlastitu slabost, bol i vlastitu krivnju. On nju ne ubije zaista, On je poželi spaliti na lomači kao što su palili vještice. On, nesretni predstavnik „naših vrijednosti" na kraju napušta te civilizirane vrijednosti i osvještava da je isti kao najgora vrsta čovjeka, ona koja je proganjala druge ne znajući ništa o mentalnim bolestima. Sličnu premisu ima filmski citat koji Trier koristi u *Antikristu*. Radi se o filmu *Häxan* (1922, r. Benjamin Christensen) djelomično utemeljenom na Christensenovoj studiji *Malleus Maleficaruma*, njemačkog vodiča za inkvizitore iz 15. stoljeća. „*Häxan* je istraživanje o tome kako praznovjerje i nerazumijevanje bolesti ili mentalnih bolesti mogu dovesti do histerije u lovu na vještice."[73] Na samom kraju je On prikazan kao dio te demonske prirode u kojoj jede plodove šume. Iskonski grijeh više nije na ženi. On je napokon prihvatio svoju bol i time je postao jednak njoj koja je svoju bol od početka prihvaćala. On postaje Ona. Sva metodologija psihoterapije je odbačena u korist čiste, prirodne, intuitivne emocije. U zadnjem kadru filma On je u šumi okružen ženama bez lica, svim ženama koje su morale biti žrtvovane da bi muškarci povijesno prihvatili svoju „krivnju". Pri tom je „krivnja" samo priznavanje slabosti, inferiornosti i nemogućnosti da bude ono što se stereotipno očekuje od muškarca: glava obitelji, razum i stabilnost. Prihvaćanje da i muškarci mogu mentalno oboljeti, a ne samo žene koje se spaljivalo na lomači. Prihvaćanje da je njen otpor metodologiji, njen svijet u kojem je čovjekovo nasilje isključivo bezobzirnost racionalnosti. Svijet u kojem je seksualna nježnost nezamjenjivi iskaz ljubavi, bez kojeg se u tuzi, boli i očaju umire.

Na pokoran, ali moćan način, *Antikrist* je odgovor na krizu budućnosti Trierove umjetnosti kao umjetnika, zabrinutost zbog ekonomske i kulturne održivosti ozbiljne filmske karijere kojom u tom trenu dominira komercijalna snaga holivudske žanrovske kinematografije. *Antikrist* izlazi

[73] Pilkington, Mark (2007) "Haxan : Witchcraft Through the Ages Fortean Times" Dennis Publishing Ltd.

u vrijeme krize umjetničkih filmova općenito, koji su imali svoj vanjski simbol u smrti Antonionija, a posebno osobno za Skandinavca, Bergmana. „Ne možete razmišljati o tome da Bergman umre bez razmišljanja o kraju umjetničkog filma kakav smo mi poznavali."[74] Nasilje u pornografiji i horor-filmovima uvijek je zasjenilo umjetničko kino i rijetki su umjetnički filmovi koji imaju moć prikazati najekstremnije ljudsko ponašanje na koherentan, posredovan način, koji uključuje, ali prelazi sposobnost marginalnih senzacionalističkih žanrova. U vrijeme svjetske recesije, jednoznačna senzorna krajnost pornografije i užasa ima moć i održivost na koje redatelj umjetničkog filma gleda sa zavišću ali i s oprezom. Tjeskoba uzrokovana smrću jednog umjetničkog oca, ali i privatni razlozi zbog kojih je Trirer završio na liječenju depresije natjerali su ga da eksperimentira vežući se za jezik, slike i narativne kodekse pornografije i nasilja imanentnog horor žanru. *Antikrist* se opire uvriježenoj metodologiji psihoterapije, a sigurna i jasna poveznica Triera s Tarkovskim (kome je film *Antikrist* posvećen) kompulzivna je mržnja sekularnih struktura moći zbog njihove neumoljive licemjernosti i okrutnosti. Možda je nepotrebno naglasiti sasvim očitu potrebu da se ta borba vodi na polju seksualnosti, ne samo zbog neminovne snage provokativnosti, nego i zbog činjenice da je prikaz seksa i seksualnost u vječnoj opoziciji puritanskih normi koje, čini se vječno vladaju.

[74] By Larry Gross (2009) https://www.filmcomment.com/article/the-six-commandments-of-the-church-of-lars-von-triers-antichrist/ – pristupljeno 5. 5. 2020.

ZAKLJUČAK

Motiv seksa ili kako vratiti ljubav prema filmu

Element zločina koji pripada Trierovoj trilogoji „Europa", *Lomeći valove* iz trilogije „Zlatno srce" i *Antikrist* iz trilogije „Depresija" mogu podjednako činiti odvojenu trilogiju koja se može nazvati „Dogma". Analizom navedenih filmova i motiva seksa u njima dolazi se gotovo do istih pitanja i do nemogućnosti davanja jednoznačnog, nedvosmislenog odgovora. Prikaz seksa u filmovima drastično je drugačiji, upravo zato što svaki prikaz bilo na mizanscenskoj, glumačkoj, snimateljskoj razini, sveobuhvatno režijskoj razini u potpunosti odgovara cjelini filma u kojoj se nalazi. Trier vješto i uvjerljivo motiv seksa provlači kroz svaki film dajući mu odgovarajući omjer intenziteta s obzirom na kontekst. U *Elementu zločina* to je hladan konzumeristički odnos s prostitutkom koji protagonist vodi usprkos tome što voli svoju ženu. Bess, u *Lomeći valove* potpuno predaje svoje tijelo i duh užitku seksa koji dijeli sa svojim mužem, da bi tu istu seksualnost *odvojila* od vlastitog tijela u trenutku kad više ne može dijeliti užitka s njim, dajući tjelesni užitak drugima, da bi *osvijestila* snagu svog duha i ljubavi. I napokon u *Antikristu* u kojem bračni par zarobljen u zastrašujućem paklu depresije kojima je seksualna intima ratno polje u kojem se suprotstavljaju sve do *istrebljenja*. Seks predstavlja u svakom filmu ono što predstavlja filmska cjelina, a to je uvijek i nanovo u krajnje različitoj formi preispitivanje dogmi seksualnosti, seksa, seksualne intime koja može i ne mora biti emotivna komponenta (Elment zločina), seks koji je uvijek izraz ljubavi makar se tjelesno odvijao odvojeno od onih zaljubljenih (*Lomeći valove*) i seks čije različito viđenje i značenje može partnere udaljiti i dovesti do krajnje sodomije ili barem do mentalne propasti (*Antikrist*). Trier uporno postavlja pitanje što seks znači, poimanje seksa iz filma u film stavlja u drugačiji kontekst, a protagoniste zarobljava u dogmi koja nameće taj kontekst. Tako u *Elementu zločina* prostitucija čini uobičajenu paradigmu usprkos emotivnoj vezanosti za drugoga, i za Fishera koji nije u stanju izaći izvan okvira metodologije rada, nije u stanju izaći niti izvan okvira metodologije prostitucije i zaljubiti se u prostitutku. Bess se pak suprotstavlja religijskoj, medicinskoj i društvenoj dogmi, ali završava gotovo jednako tragično kao i Fisher koji ostaje zarobljen u stanju hipnoze. Trier ipak Bess *blagoslivlja* posmrtnom snagom poput kakvog sveca, ukazujući na nadu da bi *cjelodruštveni* otpor zadanim dogmama donio napredak u duhovnom smislu. Muškarac iz *Antikrista* kažnjava ženu i njezinu snagu i uvjerljivost u slobodi

percepcije seksa i prisiljen je odbaciti psihoterapijsku dogmu, žrtvujući nju da bi postao dio nje, da bi prihvatio seks kao neodvojivi, zastrašujuće emotivni element svog bivanja i svoje tuge. Trierovi protagonisti koji pružaju otpor uvriježenim uzancama seksa bivaju kažnjeni, ne da bi pokazali kako će svaki otpor biti kažnjen, već ukazuju na grozomornu moć dogmi koje vladaju u kontekstima u kojima se nalaze/nalazimo.

Korištenje seksualnosti u filmu i simbolika motiva seksa govori ponajviše o Trierovu odnosu naspram filma kao umjetnosti i njega filmskog autora. Metodologija rada svakog filma od scenarija do izvedbe ima samo nekoliko sličnosti, dok je ostatak u svojoj krajnjoj srži u potpunosti drugačiji. Sličnosti su one poput eliptičnosti i gubljenja temporalnosti, miješanja nespojivih motiva koji u konačnici daju istodobno kontrarne i neodvojive linije interpretacije, odlazak u nesvjesno, hipnoza u *Elementu zločina*, ali i hipnoza i nadrealni prikazi strahova i svijesti u *Antikristu*, te transcendentalno i magično u *Lomeći valove*. Ove sličnosti daju nam do znanja da je problematika koja se opisuje iznimno kompleksna i gotovo nikad ne daje jednoznačan ili nedvosmislen odgovor. Trier ne nudi odgovore, on uporno postavlja vrlo složena pitanja, pitanja na koja Trier sam nema odgovore, ali u njegovom kontinuiranom radu ukazuje na nužnost postavljanja kao da je sam smisao života, seksa, ljubavi i rada u samom propitivanju, a ne u pronalaženju simplificiranih odgovora. Trier na film gleda na način na koji gleda dogme i sve ono što one vežu uz sebe, na sam seks i ljubav, film se mora preispitivati u svojoj formi opirući se „pravilima“. Poznato je da je Trier 1995. sa svojim kolegom Thomasom Vinterbergom napisao manifest „Dogma 95” u kojem odbacuje sve tehnike filmskog pripovijedanja kojima se u to vrijeme služio filmski *mainstream*. Jedini film koji je napravio prema tim pravilima je film Idioti iz 1998., ali je čak i u tom filmu prekršio neka pravila koja si je sam zadao. Trierova nemogućnost praćenja pravila njegovo je osnovno pravilo i načelo kojim širu publiku poziva na preispitivanje vlastitih stavova i to onih najintimnijih, kojih nerijetko većina nije ni svjesna, dok svojim kolegama redateljima ukazuje na moć formalne transformacije medija koristeći i mijenjajući različite žanrovske paradigme, od detektivskog filma (*Element zločina*), melodrame (*Lomeći valove*) do horor-film (*Antikrist*). Za Treiera film je seks, najveći iskaz ljubavi, otkrivanje najdublje intime i predanosti, ulazak u nepoznato i zastrašujuće, ono u čemu ogoljava sebe i izaziva druge da se ogole, svjestan da je jedini način progresa razumijevanja sebe i medija kojim se bavi kroz neutaživo preispitivanje. Film živi dok ga preispituju filmski autori, publika i stručna kritika.

Literatura

Badley, Linda (2010). “Lars Von Trier” University of Illinois Press Bjorkman, Stig. (1999). “Trier on von Trier” London, Faber Limited

Björkman, Stig. (2005). ”Trier on Von Trier." *New England Review (1990–)* 26, no. 1: 69–92.

Bodil Marie, Stavning Thomsen (2009). “Antichrist—Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film”, Journal of Aesthetics & Culture

Broedel, Hans Peter (2003). “The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft: Theology and Popular Belief” Manchester University Press.

Faber, Alyda (2003). “Redeeming sexual violence? A feminist reading of “Breaking the waves” Literature and Theology 17, no. 1: 59–75.

From Erich (2002). “Umijeće ljubavi” Izdavač: V.B.Z. d.o.o.

Heath, Stephen (1998). “God, faith and film: Breaking the waves” Literature and Theology 12, no. 1: 93–107.

Hjort Mette, Ib Bondebjerg (2003). “The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema” Intellect Books

Hjort, Mette (2005). “Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema” University of Minnesota Press

Jan Lumholdt, Lars von Trier (2003). “Lars Von Trier: Intervjui”

K.Keefer, T. Linafelt (1999). “The End of Desire: Theologies of Eros in The Song of Songs and Breaking the Waves” in S. Brent Plate and D. Jasper (eds), Imag(in)ing Otherness: Filmic Visions of Living Together (Atlanta: Scholars Press)

Kring, A. M.; Gordon, A. H. (1998). “Sex differences in emotion: expression, experience, and physiology” Journal of Personality and Social Psychology. 74 (3): 686–703

Mandolfo, Carleen (2010). “Women, suffering and redemption in three films of Lars Von Trier” Literature and Theology 24, no. 3: 285–300.

Michel Maffesoli (1993). “The Shadow of Dionysus. A Contribution to the Sociology of the Orgy” Original French ed. 1985. New York: State University of New York Press.

Milan Ranković (1982). “Seksualnost na filmu i pornografija” Institut za film Beograd

Pilkington, Mark (2007) “Haxan : Witchcraft Through the Ages Fortean Times” Dennis Publishing Ltd.

R. L. Phillips, J. R. Slaughter, M.D. (2000). ”Depression and Sexual Desire”; University of Missouri–Columbia School of Medicine, Columbia, Missouri

Rex Butler, David Denny (2016). “Lars von Trier's Women”; Bloomsbury Publishing USA

Ros Jenningsu (2002). “Fifty Contemporary Filmmakers”, Ur. Yvonne Tasker; London, Routledge Schepelern, Peter, and Stig Bj.rkman (2005). “Commentary. The Idiots (Idioterne)” Dogme Kollektion 1–4. Disc 2. DVD.

Sigmund Freud(1988). “Nelagodnost u kulturi” Beograd, Rad

Simons, Jan (2007). “Playing the Waves: Lars Von Trier's Game Cinema” Amsterdam University Press

Stevenson, Jack (2002). “Lars von Trier” London: BFI Publishing

Trottier, David (1998). “The Screenwriter's Bible: A Complete Guide to Writing, Formatting, and Selling Your Script” Silman-James Press

Yalom, I.D. (1989). Love's Executioner and Other Tales of Psychotherapy. New York: Basic Books

Izvori s mrežnih stranica

https://www.bbc.com/future/article/20151001-why-pain-feels-good – pristupljeno 9. 10. 2020.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:House_That_Jeff_Built.png – pristupljeno 9. 4. 2020.

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com – pristupljeno 10. 4. 2020.

https://www.combustiblecelluloid.com/element.shtml – pristupljeno 12. 4. 2020.

https://www.criterion.com/current/posts/83-the-element-of-crime – pristupljeno 9. 4. 2020.

https://www.nytimes.com/1987/05/01/movies/the-film-element-of-crime.html – pristupljeno 9. 4. 2020.

https://www.imdb.com/title/tt0087280/parentalguide?ref_=tt_stry_pg#certification – pristupljeno 16. 4. 2020.

https://www.youtube.com/watch?v=d6xEinLh4eA – pristupljeno 20. 4. 2020.

https://www.youtube.com/watch?v=dcLlq_DXpY8 – pristupljeno 19. 5. 2020.

www.jstor.org/stable/40244681 – pristupljeno 28. 5. 2020.

www.jstor.org/stable/23926925. – pristupljeno 29. 5. 2020.

www.jstor.org/stable/23927241. (str. 286) – pristupljeno 1. 6. 2020.

https://en.wikipedia.org/wiki/Breaking_wave – pristupljeno 2. 6. 2020.

10.3402/jac.v1i0.3668 – pristupljeno 2. 5. 2020.

https://www.theguardian.com/film/2009/jul/12/lars-von-trier-interview – pristupljeno 23. 4. 2020.

https://www.aafp.org/afp/2000/0815/p782.html - – pristupljeno 30. 4. 2020.

https://www.medicalnewstoday.com/articles/325419 – pristupljeno 4. 5. 2020.

https://www.france24.com/en/20090524-lars-von-trier-antichrist-misogynist-movie-prize-cannes-film-festival-ecumenical-jury – pristupljeno 8. 5. 2020.

https://www.theguardian.com/film/2009/jul/16/antichrist-lars-von-trier-feminism - pristupljeno 3. 5. 2020.

https://www.theguardian.com/film/2009/jul/16/antichrist-lars-von-trier-feminism – pristupljeno 3. 5. 2020.

https://www.filmcomment.com/article/the-six-commandments-of-the-church-of-lars-von-triers- – pristupljeno 5. 5. 2020.