

Avguštin je mrtev, mar ne?

O Antikristu
Larsa von
Trierja

Gorazd Kocijančič, foto: Christian Geisnaes



Pri nas še precej neznana ameriška pisateljica Rebecca West v svojem zajetnem in izjemno zanimivem potopisnem delu *Črno jagnje in sivi sokol* (Black Lamb and Grey Falcon, 1941)¹, napisanem v času pred drugo svetovno vojno in posvečenem Balkanu kot ključu za razumevanje evropske zgodovine, pripoveduje o svojem obisku lokalnega muzeja v makedonski Strugi. Tu so ji pokazali nagačenega telička v steklenem zaboju. Imel je dve glavi: »Prva je bila ljubka, druga pa ogabna, kot prva v izkrivljenem zrcalu.« Živel je le dva dni. Na vprašanje, zakaj je umrl, ji je čuvaj pojasnil, da zaradi svoje narave: druga glava je preprosto izpljunila to, kar je prva použila. Kar tako. Iz čiste hudobije.

Če bi Lars von Trier izvedel za makedonskega telička, bi ta verjetno dobil kako stransko vlogo v njegovem novem filmu *Antikrist* (Antichrist, 2009). V tem kontroverznem delu sicer gledamo predvsem medsebojno mrcvarjenje moža in žene – psihično in fizično, saj je eksplicitna spolnost, združena z ubijanjem, mučenjem in pohabljanjem, verjetno poglavitni razlog kontroverznosti filma – vendar na posebnem ozadju, kamor navsezadnje sodijo tudi monstrozni mladiči. Zelenem. Po tragični smrti otroka se namreč brezimna zakonca, Ona in On (Charlotte Gainsbourg in Willem Dafoe), odpravita v hišico v naravi, kjer naj bi mož psihoterapevt pomagal ženi prebroditi depresijo ob izgubi. Ker je njena depresija netipična, se mu zdi kraj, kjer je žena preživela zadnje poletje s sinom in ob tem neuspešno skušala pisati disertacijo o ginocidu (se pravi pobijanju žensk, zlasti v čarovniških procesih), najbolj primerno okolje, da brez psihofarmaka premaga svoje strahove in tesnobe. A narava, ki se je Ona boji in jo On suvereno prezira, se končno izkaže za nekaj močnejšega od obeh. To zeleno ni mogoče ljubiti niti zeleno, ker je *zlo* – kaže se v epifanijah smrti in sprijenosti, ki prepredajo film: mrtve in umirajoče živali, srna, ki teče s splavljenim truplom, ki ji viši iz maternice, ptica, ki ubija lastnega mladiča, lisica, ki trga svoje lastno meso, pijavke, ki sesajo kri iz roke, nesmiselno razsipanje drevesnih plodov ...²

Toda von Trierja ne vodi interes za okrutno logiko narave v prirodoslovnem smislu. Ta spreobrnjenec v katolicizem svoje filme nasičuje s tradicionalno *religiozno* simboliko. Anonimni par je prav s svojo brezimnostjo *antitypon* Adama in Eve iz protološke zgodbe Prve Mojzeove knjige, kraj, kamor se začeteta, se imenuje Eden, Raj. Njuna zgodba je zgodba greha: njen greh je obup, njegov napuh. Narava je tako le manifestacija nečesa globljega, duhovnega. Ko mož skuša prodreti do skrivnosti ženinega strahu, nariše

1 Prva izd. 1941; delo je dostopno v izdaji Penguin Classics 1995 in v več srbskih prevodih, nazadnje Črno jagnje i sivi soko: putovanje kroz Jugoslaviju, prev. A. Selić, Beograd 2004.

2 Ob tem bi se lahko – ne samo zaradi njegove obletnice – spomnili Darwina, ki ga je – vsaj po njegovih besedah – od vere v Boga odvrnila ravno okrutnost narave, neusmiljeni in odvečni ciklusi ubijanja in trpinčenja. In morda spet ni naključje, da je po mnenju svojih biografov Darwin pravzaprav izgubil vero ob smrti svoje hčerke.

trikotnik in blizu njegovega vrha napiše Eden, na samem vrhu zariše vprašaj. Ko se mu razkrijejo njeni globoki občutki krivde, zapiše jaz (*me*) – a ga takoj prečrta. Ta duhovnost zla je nekaj pred subjektom in nad njim. Ne gre za to ali ono zlo, temveč za Zlo kot tako. Kakor na ključnem mestu v filmu pove protagonista: »Narava je Satanova cerkev«. Filmsko nam to skušajo približati prizori, v katerih se ljudje stapljajo z naravo v velikih povečavah oči ali las in kjer se vidna narava – npr. bambus v kozarcu – sama vizualno razgrajuje v svoj *Unheimlich*. In ljudje so v von Trierjevem *Antikristu* le del narave – z drugimi besedami, zli so do obisti. »Ona« je v svojih raziskavah politično nekorektno ugotovila, da so ženske res bile krive za vse demonske zločine, za katere so jih dolžili, in »On«, ki se od začetka stilizira v nadutega zagovornika razuma, postane na koncu morilec, ubijalec živali in ljudi. Feministične teme – nasilje nad ženskami – so očitno zgolj površinska manifestacija nasilja, ki je pred spoloma in le spregovarja skozi njun boj. Ljudje so tako kot narava sprevrženi – zlo se skriva tudi v na videz najbolj čistih čustvih in vzgibih, npr. v starševski ljubezni, za katero se skriva želja po smrti in trpinčenju. *Antikrist* v filmu je tako povsod, je mračno ozadje narave, ki v sebi zaobjema človeško naravo, a se v njej ne izčrpa. Tudi na koncu se zdi zmagovit: raztelesene ženske se dvigujejo v nekakšni parodiji vstajenja, a so brez obličij in zato še vedno razosebljene ter znova oblečene – tako kot sta se po padcu Adam in Eva oblekla v »oblačila iz kože«.

A s temi očitnostmi je povedano premalo, skoraj nič. V pričujočem razmisleku bi si zato rad zastavil dve po mojem mnenju odločilni vprašanji – prvo o temeljnem duhovnozgodovinskem mestu simboličnega rastra, v katerega se vpisuje von Trierjev *Antikrist*, in drugo, ki je s prvim povezano, kakšen je lahko umetniški domet filma, ki se na ta raster opira.

Gost krščanski simbolizem seveda kritike napeljuje, da v *Antikristu* vidijo posebno »vizualno teologijo«.³ A vprašanje o duhovnozgodovinskem mestu tega simbolizma se ne sme zadovoljiti s tako abstraktnim označevanjem. Za kakšno teologijo namreč gre? Von Trierjeve filme od začetka naprej nedvomno zaznamuje velika religiozna senzibilnost posebne vrste, ki jo je psiholog William James v svojem klasičnem delu *Raznolikosti religijske izkušnje* poimenoval – ne prav prijazno – senzibilnost »bolne duše« (*sick soul*), in bolj prijazno pristavil, da prav takšna dispozicija zaznamuje »najpopolnejše religije«. Takšen duševni ustroj namreč po Jamesu omogoča razbiranje resnic, ki jih ljudje z »zdravim« psihičnim življenjem ne morejo in nočejo videti. »Bolna duša« npr. dobro ve, kako zgrešen je mit o človekovi dobroti in njegovi racionalnosti, s katero svojo temeljno dobroto uresničuje v odnosih z drugimi ljudmi in v družbi nasploh.

3 Tina Beattie: *Antichrist: the visual theology of Lars von Trier*, v: <http://bit.ly/pqRo2>.



Tuj ji je vsak optimizem in ideja o napredku prevzgoje, izobraževanja, tehnologije, znanosti, politike in družbene reforme: »Tu, pri naših ognjiščih in na naših vrtovih, se peklenska mačka igra s sopihajočo miško ali drži toplo ptico v svojem žrelu. Krokodili, klopotače in pitoni so v tem trenutku posode življenja, ki so tako resnične kot mi sami ... in kadarkoli te ali druge divje zveri zgrabijo svoj živ plen, je smrtna groza, ki jo občuti vznemirjeni melanholik, dobesedno pravilna reakcija na situacijo ... Nore vizije groze so vse potegnjene iz materiala vsakodnevnih dejstev ... Naša civilizacija je utemeljena na ruševinah in vsaka posamezna eksistenca se izteče v samotni krč nemočne agonije. Če protestiraš, moj prijatelj, le počakaj, da ti prideš tudi sam ...«.⁴

Vendar pa »teologija bolne duše« lahko govori precej različne reči. O kakšni vizualizaciji ortodoksne krščanske teologije v *Antikristu* težko govorimo že zato, ker v filmu Boga – se pravi Stvarnika in Odrešenika – pravzaprav ni. Ni ga niti v predstavnem svetu protagonistov niti se ne skriva v podtekstu vizualne naracije.

Je ta teologija morda – kakor domnevajo nekateri – »gnostična«, v smislu bogoslovja zgodnjih krščanskih ločin, ki so učile o obstoju dveh božanstev, izmed katerih je stvarnik tega sveta zli demiurg, odgovoren za vse trpljenje, dobri Bog Nove zaveze pa je odrešenik, ki je na tem svetu popolni tujec in omogoča svojim vernikov izstop iz tega sveta? Znova malo verjetno, čeprav nekakšno gnostično hrepenenje po odrešenju intonira začetna in zaključna Händlova arija *Lascia Chi'o Pianga* arija iz njegovega *Rinalda* (»Naj objokujem svojo kruto usodo in to, da hrepenim po svobodi«).

Je film preprosto protikrščanski, kot domnevajo drugi?

Von Trierjev simbolizem je dosti bolj natančen in nam omogoča določitev jasne duhovne konstelacije filma, ki na neki način omogoča soobstoj vseh teh oznak, krščanski

in protikrščanski, gnostičen in ortodoksen. Otrok pade skozi okno v trenutku koitusa staršev. Upočasnjena, do paroksizma estetizirana, visoko kontrastna črno-bela slika uvodnega prizora nam očitno hoče sporočiti, da koincidenca spolnega akta in otrokove nesrečne smrti ni zgolj *shit happens*, ampak da se v tem sovpadu skriva nekaj globljega. S tem sovpadom se film začne. In s to sopostavitvijo želje, spolnosti in smrti se začne tudi izjemno vplivna misel, ki je določala stoletja evropske duhovne zgodovine – ter jo očitno določa še danes: avguštinizem, nauk, ki izhaja iz spisja sv. Avguština.

V Avguštinovi perspektivi je krščanska zgodba namreč predvsem zgodba o padcu in odrešenju. Greh prvega človeka – »peccatum originale« – se prav *prek spolnosti* seli na vse njegove potomce, ki so zato zavezani smrti in večni pogubi; *tudi narava sama z vsemi svojimi mračnimi vidiki je nasledek prvotne odtujitve človeka svojemu Stvarniku*. Edino odrešenje je lahko povsem nezaslužena Božja milost, ki se daje po veri v Kristusa in z včlenitvijo v njegovo mistično Telo prek zakramentov. Greh, ki je zunaj Kristusa temeljna determinanta celotne biti, tako stopi v središče imaginacije zahodnega krščanstva: spolna poželjivost in podivjana okrutnost narave sta bila dva aspekta, ki so ju pridigarji vedno znova poudarjali (in pri tem moramo tu pustiti ob strani vprašanje, koliko so njihovi poudarki sploh bili



povezani s samim jedrom novozaveznega razodetja – in koliko je od njega oddaljena teologija Avguština in njegovih učencev). A vendar je von Trierjev avguštinizem prav s svojo odstotnostjo eksplicitne teologije odrešenja nekaj posebnega.

Tu se lahko vrnemo k dami, ki smo jo srečali na začetku. Rebecca West svoje knjige o Balkanu namreč ni razumela le kot iskanje ključa za razumevanje tragike evropske zgodovine (kar na svoj način nedvomno poizkuša tudi von Trier), tragike, ki bo v naslednjih letih, kakor je slutila, doživela kulminacijo, ampak tudi kot razprtje uganke človeškega zla (o katerem se je na Balkanu seveda vedno mogoče marsikaj naučiti). *Belo jagne in sivi jastrebi* ni bila prva knjiga Westove; nekaj let prej, leta 1933 je napisala

⁴ William James: The varieties of religious experience: A Study in Human Nature, 1902.

biografijo – svetega Avguščina. S pisanjem te knjige je po svojih besedah hotela ugotoviti, zakaj »mi vsaka Avguščina fraza, ki jo preberem, zazveni v ušesih kot smrtna obsodba mene in moje dobe«. »Če je v nas rojena dispozicija, da smo hkrati Kristus in Juda, bi bilo dobro, da bi umrli. Čim prej tem bolje, kajti poraz je boleč po ljubki obljubi.« Westova ni bila kristjanka. Religija ji je bila bolj ali manj tuja. Po svojih razmislekih o gibalih ljudi v zgodovini je tako prišla do »ene izmed najhujših pozicij, ki jih lahko nekdo zavzame v svojem mišljenju o soljudeh: do avguščinske antropologije brez teologije, ki bi jo spremljala; do nauka o izvirnem grehu brez obnove splošne plavzibilnosti krščanske vere – vere,



v kateri je bil nauk o izvirnem grehu artikuliran in v katerem prejema svoj smisel.«⁵

Simbolični raster, kamor se vpisuje filmska naracija von Trierjevega *Antikrista*, je nedvomno prav takšna *avguščinska antropologija brez teologije* (to bi lahko zatrdili tudi o številnih drugih ključnih delih zahodne kulture v dvajsetem stoletju, a to ne zmanjšuje veljavnosti moje teze: pred leti se je v nemškem filozofskem časopisu razvnela polemika o tem, ali ni morda Heideggrov *Sein und Zeit* le vaja iz avguščinske antropologije, ki naj bi človeka *per negationem* vodila k »skoku vere«; tudi *hommage* Freudu, ki ga srečamo v von Trierjevemu filmu – ironične besede »*Sanje niso zanimive za moderno psihologijo*. Freud is dead, isn't he?«, ki jih izreče protagonistka – nas lahko v tem prepričanju le utrjuje).⁶

S tem pa pridemo do drugega temeljnega vprašanja. Kakšna je lahko umetniška pomenljivost filma, ki izhaja iz take pozicije? Pomembni avtorji v svojih delih upredmetijo kulturo, katere del so; veliki avtorji pa jo presežejo in v

njihovih delih zažari nekaj, kar se nam zdi transkulturni odblesek same resničnosti. Šele duhovnozgodovinska umestitev tragike, kakor se nam kaže v von Trierjevem filmu, nam omogoča vprašanje o njegovi umetniški relevanci. Tako vprašanje se mora seveda znebiti vsakega moraliziranja in naivne sodbe o tem, ali nam je film všeč ali ne. Kakor je dobro videl – po ogledu ekraniziranega romana Heinricha Manna »Profesor Nesnaga« – slovenski dramatik Ivan Mrak, »vse kategorije okusa in neokusa itd. spadajo v kategorijo esteticizma in nimajo bistveno nič skupnega oz. niso v nobenem oziru odločujoče z oz. na fenomen umetnosti. Prava in resnična umetnostna realiteta je izven teh kategorij. Prava tragika ni ne lepa ne grda, ne spada pod kladivo te ali one moralke – ampak je ali pa je ni. In ker je tragično izkustvo globoko religiozno, ga ne smemo podrežati nobenim manjvrednim estetskim (pa magari religiozno spakujočim se) kategorijam.«⁷

A problem se skriva ravno v pojmu tragike. Sekularizirani avguštinizem – »avguščinska antropologija brez teologije« – svet izpraznjuje dobrega, ko promovira univerzalnost zla, a v takem svetu tudi tragika v globokem, religioznem pomenu besede pravzaprav ni več mogoča. Dobro je lahko le negativna meja umetniškega dela, tisto, proti čemur naj bi se razprli ob zasičenosti z zlom, ki ga delo omogoča, vendar ni jasno, pri kolikšnem številu gledalcev in ali ta »negativna antropologija« (ki je seveda vse kaj drugega od tradicionalne apofatike in se opira na predpostavljeno zmožnost gnusa kot zadnji relikv naše bogopodobnosti) danes sploh še lahko deluje. Se tako koncipiranje tragičnega lahko zoperstavi sodobni izpraznjenosti, ki taji ravno tragičnost?

»Narava ni okrutna, le neusmiljeno indiferentna. To je ena od najtežjih lekcij, ki jih moramo ljudje osvojiti. Ne moremo priznati, da stvari ne morejo biti niti dobre niti slabe, niti krute niti prijazne, temveč preprosto brezčutne – indiferentne do vsega trpljenja, brez vsakega smisla.« Tako je zapisal drugi današnji razvpitež, Richard Dawkins v knjigi *River Out of Eden: A Darwinian View of Life* (1995). Se takemu ciničnemu pogledu res lahko upre inscenirana avguščinska antropologija, oropana upanja, vere in ljubezni? Vizija pokvarjenosti, v katero tudi vizualno ni pljusnila milost, zaradi katere je vse videti drugače? Ali pa na koncu od take vizije ostane bolj malo? Morda le še ena grozljivka?

Na Ekranovi spletni strani sta dostopna *Intervju z Larsom von Trierjem* (Nina Zagoričnik) iz Ekran julij-avgust 2009 ter esej *Lars von Trier in ženske* (Dušan Rebolj) iz Ekran november 2009. Z esejem Gorazda Kocijanciča zaključujemo obravnavo *Antikrista* v Ekranu.

5 Alan Jacobs: *Original Sin: A Cultural History*, New York: HarperOne 2008, str. 226. To pomembno delo me je opozorilo tudi na knjigo Rebecca West.

6 Za interpretacijo fenomena Freudove recepcije, ki se opira na podobno trditev – Freud je bil zanimiv v osnovi zgolj kot interpretament razbitin religijskega (beri avguščinskega) samodoživljanja zahodnega človeka – prim. E. Gellner: *The psychoanalytic movement: the cunning of unreason*, London: Routledge 2003 (1. izd., 1985).

7 Ivan Mrak: *Pismo Krištofu Zupetu iz leta 1965*, v: *Tragični paradoks bivanja*, Ljubljana 2009, str. 191.