

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

СЕРИЈА Ц: ТЕОРИЈСКА ИСТРАЖИВАЊА

Књига 21

Међународни уређивачки одбор

др Бојан Јовић, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Норберт Бахлјтнер, Универзитет у Бечу
др Невена Даковић, Факултет драмских уметности у Београду
др Драгана Грбић, Универзитет у Келну
др Александра Манчић, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Татјана Алексић, Универзитет у Мичигену
др Наташа Ковачевић, Источни Мичиген Универзитет
др Слободанка Владив-Гловер, Монаш Универзитет у Мелбурну
др Вук Вуковић, Факултет драмских умјетности Универзитета Црне Горе у
Цетињу
др Марија Грујић, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Кристијан Олах, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Владан Бајчета, Институт за књижевност и уметност у Београду

Рецензенти

проф. др Никица Гилић, Филозофски факултет Универзитета у Загребу
проф. др Александра Миловановић, Факултет драмских уметности у Београду
др Тијана Тропин, Институт за књижевност и уметност у Београду

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ЗБОРНИК РАДОВА

Уредници

др Марија Грујић
др Кристијан Олах

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
2025

САДРЖАЈ

УВОД	15
------	----

I

КАКО ПИСАТИ КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ

Бојан Ђорђевић ПЕКИЋ И ФИЛМ	23
Лука Ракојевић ДУШАН ВУКОТИЋ – МИСЛИЛАЦ И МАШТАР	39
Владан Бајчета КОНЦЕРТ ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ: СЦЕНАРИО ЗА ЧИТАЊЕ	53
Марија Шаровић МОДЕРНА ПРИРОДА ДЕРЕКА ЦАРМАНА Однос филмског и књижевног језика	73

II

КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ КАО СВЕДОЦИ ЖИВОТА У ВРЕМЕНУ

Соња Веселиновић БИОГРАФСКИ ФИЛМОВИ О ПИСЦИМА Од смрти аутора до живота-текста	87
Лариса Костић ПАНОРАМА СЕЃАЊА Културни живот Београда кроз писма и филмове Вукице Ђилас	103

Мерима Омерагић АУТОБИОГРАФСКО ПИСАЊЕ МИРЕ ФУРЛАН У ТЕСТИМОНИЈАЛНОЈ ИНТЕРСЕКЦИЈИ СА КИНЕМАТОГРАФСКОМ ТАЧКОМ ГЛЕДИШТА	121
Тијана Матијевић ЗБУЊУЈУЋИ ПОГЛЕД <i>FLÂNEUSE</i> : КРОЗ АВАНГАРДИСТИЧКЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ	139
Маријана Терзин Стојчић ДЕЦА У РАТУ, ИНСПИРАЦИЈА ЗА ФИЛМСКИ СЦЕНАРИО Снага ратне хуманости и одрастање деце у филмским сценаријима Арсена Диклића	151
III	
МОТИВИ И ПОЕТИКЕ НА ПУТУ КРОЗ МЕДИЈЕ И ЖАНРОВЕ	
Слободанка Владив-Гловер ЕКФРАЗА (СЛИКА РЕЧИМА) У НАРАТИВНОЈ ФИКЦИЈИ И ФИЛМСКА СЛИКА КАО МОНТАЖА	165
Јован Букумира ПРУСТ У <i>ОГЛЕДАЛУ</i> ТАРКОВСКОГ	173
Урош Бурковић ДЕЈВИД ЛИНЧ И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ Увод у разматрање могућих веза	189
Симка Ђурић ОТАЦ „ИСТЕРНА“ У ВРТЛОГУ АГИТПРОПА Жанровски тропи вестерна у причи „Дете“ и новели „Оклопни воз 14-69“ Всеволода Иванова	203
Драган М. Ђорђевић НАДМАРИОНЕТА Е. Г. КРЕГА У КЊИЖЕВНОСТИ И НА ФИЛМУ	225

Матеја Ђедовић НЕВОЉЕ ЈЕДНОГ КИНЕЗА НА ФИЛМУ Филмске варијације на роман Жила Верна	239
Јана М. Алексић ВОЖЊА У ОБА СМЕРА Тематско-мотивске и семантичке интерференције између Муракамијеве збирке прича <i>Мушкарци без жене</i> и Хамагучијевог филмског остварења <i>Повези ме</i>	255
Зоја Бојић FILM AND SOME PHILOSOPHY CONCEPTS OF THE EUROPEAN ANTIQUITY Dramatic culmination of sequential narrative and the visual arts of the European antiquity	271
Александра П. Тодоровић АФАЗИЈЕ Одсуство говора и сан о повратку у филму Андреја Тарковског <i>Огледало</i>	285
IV ДИСТОПИЈА И АТМОСФЕРИЧНОСТ У ОГЛЕДАЛУ ФИЛМА И КЊИЖЕВНОСТИ	
Бојан Јовић ПОСТУПЦИ (РЕ)СЕМАНТИЗОВАЊА У ЕКРАНИЗАЦИЈАМА РОМАНА ФИЛИПА К. ДИКА <i>ДА ЛИ АНДРОИДИ САЊАЈУ ЕЛЕКТРИЧНЕ ОВЦЕ?</i>	301
Часлав Николић АТМОСФЕРОЛОГИЈА <i>Твин Пикс</i> Дејвида Линча и Марка Фроста	325

- Снежана Савкић
 ФОН ТРИРОВА ТОПОГРАФИЈА ХАОСА
 Два облика антикреације у филмовима *Анџихрисџи*
 и *Кућа коју је саградио Цек* 339
- Жарко Миленковић
 СТООКИ СТРАХ
 Постапокалиптична егзистенција у роману *Пуџ* Кормака
 Макартија и његовој филмској адаптацији у режији Џона Хилкоута 357
- Зорана Симић
 THE DOES IN THE “ECO-TERRORIST” REVENGE
 Some remarks on the novel *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* by Olga Tokarczuk and the film *Spoor* by Agnieszka Holland 371
- Владимир Перић
 У ДУПЛОЈ ЕКСПОЗИЦИЈИ
Година зеца у преклопу филмског и књижевног 387
- Милена Владић Јованов
 ДИСТОПИЈА РЕЛИГИЈЕ, ЕТИКЕ И ПОЛИТИКЕ У
 НАРАТИВИМА ФИЛМСКЕ ФРАНШИЗЕ *КУЊИЦА ЗА ПТИЦЕ* 397
- V
 ЕКРАНИЗАЦИЈА И КРИТИЧКИ ДИЈАЛОГ
- Невена Даковић
 ЗОНА ИНТЕРЕСА: ПРОСТОР И ВРЕМЕ, ФИЛМ И РОМАН 413
- Јелена Милинковић
 МАЛЕ ЖЕНЕ ГРЕТЕ ГЕРВИГ 427
- Татјана Росић
 БЕЛА БАКСТЕР ЊОМ САМОМ
 О роману Аласдира Греја и филму
 Јоргоса Лантимоса *Јадна створења* 443

Дејан Дурић ПОДРУЧЈЕ БЕЗ СИГНАЛА И „КВАЛИТЕТНА ТЕЛЕВИЗИЈА“ У ХРВАТСКОЈ	459
Тијана Копривица FROM THE NOVEL TO THE FILM TO THE FILM WITHIN THE NOVEL Media Realizations of Jasminka Petrović's <i>Leto kada sam naučila da letim</i>	475
Наташа Дракулић Козић ХАДЕРСФИЛД НА СЦЕНИ И НА ЕКРАНУ	489
Марина Миливојевић Мађарев ОДНОС РЕДИТЕЉКЕ СОФИЈЕ СОЈЕ ЈОВАНОВИЋ ПРЕМА ЖЕНСКИМ ЛИКОВИМА У КОМЕДИЈАМА (<i>Пој Бира и пој Сџира, Далеко је Аустралија, Рањени орао и Извињавамо се, мноо се извињавамо...</i>)	503
Ана Дошен ПАТОЛОГИЈА УСАМЉЕНОСТИ Стратегије репрезентације у роману и филму <i>Аудиција</i>	517
Александра Жежељ WELTANSCHAUUNG IRREALIS АНДРЕА АСИМАНА И ЛУКЕ ГВАДАЊИНА <i>Зови ме својим именом</i> – роман и филм	529

VI
ФИЛМСКИ ЖИВОТ КЊИЖЕВНЕ
И МИТСКЕ ТРАДИЦИЈЕ

Лада Стевановић ОДИСЕЈ НА ФИЛМСКОМ ПЛАТНУ И ТЕЛЕВИЗИЈСКОМ ЕКРАНУ	547
--	-----

- Данијела Марот Киш, Саша Станић
ТЕМАТИКА ПОТОПА
У КЊИЖЕВНОСТИ И НА ФИЛМУ
Сувремене трансформације митске приче 563
- Бојана Аћамовић
ЖИВОТ И СМРТ ПЕСНИКА У ЦАРМУШОВИМ
ФИЛМОВИМА *МРТАВ ЧОВЕК*
И *САМО ЉУБАВНИЦИ ОПСТАЈУ* 579
- Милица Шпадијер
СЛАТКИ ЖИВОТ ПЕТРОНИЈА АРБИТРА
КАМЕРОМ ФЕДЕРИКА ФЕЛИНИЈА 597
- Марија Грујић
ИЗБОР ПЕСНИКА, ИЗБОР ЉУБАВНИКА
Мит о Еуридици у филму *Порџреџ game у ѿламену* 613

VII

ЈЕЗИК, ЗНАЧЕЊЕ, САЗНАВАЊЕ

- Марија Копривица Лелићанин
МОЋ ЈЕЗИКА У ЧИТАЊУ ФИЛМА:
ОД РАНИХ АНАЛОГИЈА ДО МУЛТИМОДАЛНОСТИ 629
- Владимир М. Вукомановић Растегорац
ПРЕДСТАВЕ СМРТИ У РОМАНИМА
ЗА МЛАДЕ И ЊИХОВИМ ФИЛМСКИМ ОБРАДАМА
Упоредна анализа и методички потенцијали 645
- Горан Чворовић
АНГЛИЦИЗАЦИЈА СРПСКОГ ЈЕЗИКА
У КОНТЕМПОРАЛНОЈ ФИЛМСКОЈ РАВНИ
И ЈЕЗИЧКИ ДОПРИНОС ФИЛМА КАО
ПОЈМА ШИРЕГ ЗНАЧЕЊА 661

Блаженка Лакетић Тривунчић ОД СЕМАНТИКЕ И ЕСТЕТИКЕ ФИЛМСКЕ НАРАЦИЈЕ КА КЊИЖЕВНИМ И КУЛТУРНО-ИСТОРИЈСКИМ САДРЖАЈИМА Проблем интерпретације и рецепције српског уметничког дела у трећој генерацији српско-француских билингвала у Паризу	669
Биљана Солеша ПОЕТИКА ПРОСТОРА У ТЕЛЕВИЗИЈСКИМ АДАПТАЦИЈАМА ПРИПОВЕДАКА ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА	683
Јована Јосиповић МИТ И НАРОДНА КЊИЖЕВНОСТ У СРПСКОМ ФИЛМУ	697
Слађана М. Миленковић ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ У ОБРАЗОВНОМ ДИСКУРСУ	711
Ана Далоре ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛИ ЕКРАНИЗАЦИЈЕ РОМАНА НА ФИЛМУ	727

VIII

ТЕХНОЛОГИЈЕ ЕКСПЕРИМЕНТА И НОВИ СУБЈЕКТИ НАРАЦИЈЕ

Сава Дамјанов А1 – КЊИЖЕВНОСТ – ФИЛМ	747
Олег Јекнић ФИЛМ У ДОБА ВЕШТАЧКЕ ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ Пристрасност према класичним причама	753
Јелена Кусовац ФИЛМ БАЈКА АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА Зачарани историјски круг и у њему – маса	767

- Марина Габелица
 (RE)INVENTING CRIME FICTION IN DIGITAL
 MEDIA – THE CASE OF *HER STORY* 775

IX
 НОВИ ЖИВОТ АУРЕ ЦРНОГ ТАЛАСА

- Михајло Витезовић
 БОШАК ТАМНОГ КАДРА
 Филмови црног таласа инспирисани фантастичком
 књижевношћу 795
- Магда Миликић
 „НЕОТПОРНИ НОЋНИ ЛЕПТИРИ“
 Сценарио *Фарови и деца* Миће Поповића
 и селинџеровски наративни модел 809
- Ивана Раловић
 КЊИЖЕВНОСТ НА ПУТУ ЗА ВЕЛИКИ ЕКРАН
Бења Краљ, нереализована адаптација
 из заоставштине редитеља Александра Саше Петровића 825

X
 ЧУВАЈУ ЛИ ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ ВАТРУ
 ХУМАНИСТИЧКИХ ЗНАЊА?

- Милица Мустур
 ХУМАНИСТИКА У СЛУЖБИ ПРАВДЕ
 Литерарна поетика детективске серије *Ендевор* 837
- Новак Малешевић
 КУРОСАВИН *ИДИОТ*
 Живот након апокалипсе 857

Милена Гвозденовић ЕКСПАНЗИЈА НОВИХ РУСКИХ ТВ СЕРИЈА ЗАСНОВАНИХ НА КЊИЖЕВНИМ КЛАСИЦИМА	871
Милош Живковић ДА ЛИ ЈЕ МОГУЋЕ СНИМИТИ ФИЛМ О НЕМАЊИЋИМА? Национални идентитет између слике и текста	887
Кристијан Олах КАДРОВИ ОД РЕЧИ О духовности филма у романима Теодора Росака <i>Трейшај</i> и Пола Остера <i>Књига оисена</i>	901
РЕГИСТАР ИМЕНА	925

СНЕЖАНА САВКИЋ*

(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

ФОН ТРИРОВА ТОПОГРАФИЈА ХАОСА
Два облика антикреације у филмовима *Анџихрист*
и *Кућа коју је саградио Цек*

Ајсџиракџи: Предмет истраживања су различити облици антикреације у филмовима Ларса фон Трира *Анџихрист* и *Кућа коју је саградио Цек*, будући да оба филмска остварења јесу својеврсне филозофске расправе, први у контексту антикреације као антикосмогоније (природа као извор свеопштег зла враћа универзум у стање Хаоса), други у поимању уметности трансгресије као деструктивног „стварања“ кроз насиље, распад и естетизовану смрт („архитектуру смрти“). Оба филма су еквиваленција Батајевог антиестетизма, филозофије трансгресије и „непродуктивне потрошње“: антикосмоси у којима су деструкција, расипање енергије и екстремно искуство централне категорије. У кључу Фремптонове „филмозофије“, тј. схватања филма као „органске интелигенције“, појмови *филм-ум* и *филм-мишљење* добијају посебно место у Фон Трировим филмовима, будући да његов експериментализам форме уједињује ова два процеса у јединствену стратегију стварања значења, те ће се у раду анализирати и различите аудио-визуелне технике којима филм не само да казује причу, већ је „мисли“, претварајући тако наративни простор филма у афективни.

Кључне речи: Ларс фон Трир, *Анџихрист*, *Кућа коју је саградио Цек*, антикреација, антикосмогонија, зло, природа, смрт, наративни простор, трансгресија

Мислим да већина мојих филмова говори о човеку као сујерживој ишњи која није у стању да контролише ни себе, ни окружење и којом управљају њене неушаживе жеље и сојствене лудости. То је истина о већини мојих ликова, како хероја тако и зликоваца. Толико знам о човеку и његовој природи и осћаје ми само да измишљам приче и обликујем их својом маштом.

Ларс фон Трир

У студији *Филм и филозофија* Доминик Шато, анализирајући различите аспекте „филмозофије“ (као „органске филозофије филма“), коју у савремену филмску теорију уводи Данијел Фремптон,¹ подсећа на његова

* snezadas@gmail.com

1 Данијел Фремптон аутор је студије *Filmosophy* (Frampton 2006).

два кључна термина за тумачење кинематографског мисаоног процеса – *филм-ум* (*filmmind*) и *филм-мишљење* (*film-thinking*), који „концептуализују филм као интелигентно биће које размишља о субјектима и ликовима дијегезе и ствара аутентичне критеријуме објективности и субјективности“ (Šato 2011: 236). Према Фремптону, *филм-ум* не означава аутора, већ аутономни перцептивни апарат филма, те тако префигурира и дизајнира конституенте самог филма на делезовски начин (камером) и има своје когнитивно-психолошке процесе који омогућавају филму да опажа и „размишља“ свет дијегезе, док *филм-мишљење* јесте акција филмске форме у реализацији намера *филм-ума* (кроз визуелни стил, монтажу, покретне слике, симболику, звучне обрасце итд.). Дакле, реч је о поимању филма као „органске интелигенције“: филм не само да казује причу, већ је „мисли“ (в. Šato: 2011; Frampton: 2006).

У филмовима Ларса фон Трира експериментализам форме уједињује ова два процеса у јединствену стратегију стварања значења и немали је број примера који о томе сведоче, те ћемо указати само на неколицину њих. *Филм-ум* кроз камеру можда се најбоље препознаје на примеру филмова *Кроз таласе* (*Breaking the Waves*, 1996) или *Плес у тамни* (*Dancer in the Dark*, 2000), где се у првом случају одсликава психичко стање главне јунакиње кроз нервозне, трзаве покрете ручне камере или изненадна зумирања, док у другом филму преузима перцептивни апарат јунакиње која је слепа; затим у остварењу *Кућа коју је саградио Џек* (*The House That Jack Built*, 2018) свако поглавље јесте ментална „фасцикла“ у уму серијског убице, у *Идиотима* (*The Idiots*, 1998) и *Доџвилу* (*Dogville*, 2004) филмски „ум“ мисли механизме друштва док *Антихрист* (*Antichrist*♀, 2009) мајсторски опонаша логику психоаналитичког процеса... С друге стране, *филм-мишљење* кроз форму у *Меланхолији* (*Melancholia*, 2011) је остварено нпр. у визуализацији филозофске расправе о депресији у *slow-motion*-у, *Антихрист* је својеврсни аудио-визуелни есеј у којем сваки фрагмент (кроз визуелне параболе, симболе или структуру поглавља) делује као низ концептуалних теза о природи зла, сексуалности, хаосу или кривизи... *Доџвил* формалистички аргументује идеју о друштвено конструисаном злу кроз сценографску апстракцију, *Плес у тамни* „мисли“ кроз музички ритам у смени документарне реалности и мјузикл секвенци (музикализација слике је начин на који филм организује свој перцептивни свет), *Европа* (*Europe*, 1991) користи црно-беле и колор слике као рефлексију о историјском памћењу и пропаганди, а *Нимфоманка* (*Nymphomaniac*, 2013) опонаша аналитички дијалог идеја и концепта, демонстрирајући како филм самостално мисли.

Фон Трирови филмови „мисле“ аудио-визуелним средствима, активирајући наративни простор филма на начин да он постане афективан, те „афективношћу изједначавају наративни континуитет са емотивним, црпећи из њиховог јединства снагу естетске доживљајности филма“ (Dinić Miljković 2016: 181) и у одређеној мери кореспондирају са идејама Александра Астрика о *камери-наливџеру*, да је –

[...] филмски језик у настајању најобухватнији и најпрозирнији који постоји, што омогућава ствараоцу да изрази мисао у самој слици, у сваком покрету ликова, у свакој њиховој речи, у оним кретањима камере које повезују предмете између себе и ликове са предметима; филм ће постати исто онако истанчано писмо каква је и писана реч, јер ће се постепено ослободити тираније визуелног, слике ради слике, непосредне приче, конкретног (Стојановић 1978: 550).

Са тог аспекта нарочито се занимљивим чине филмови који постају нека врста аудио-визуелног есеја или филозофске расправе, као у случају филмова *Антихрист* и *Кућа коју је саградио Цек*, који проблематизују питање *антикреације* – први у контексту антикреације као антикосмогоније (природа као извор свеопштег зла враћа универзум у стање Хаоса), други у поимању уметности трансгресије кроз смрт, као врхунски чин стварања апсолутног дела (серијски убица је архитекта који кућу „гради“ од људских лешева).

* * *

Филм *Антихрист* премијерно је публици представљен на Канском фестивалу 2009. године и посвећен је Андреју Тарковском. Поздравивши публику речима: „Желео бих да вас позовем да завирите малчице иза завесе, да баците поглед у мрачни свет моје маште: у природу мојих страхова, у природу Антихриста“,² дански редитељ најављује почетак своје „трилогије о депресији“ коју ће, поред овог филма, чинити *Меланхолија* (2012) и *Нимфоманка* (2013). За разлику од његове претходне трилогије „добрих душа“, реализоване филмовима *Кроз шаласе* (1996),³ *Идиоти* (1998) и *Плес у шами* (2000), у којим се препознаје у основи хуманистички,

2 “I would like to invite you for a tiny glimpse behind the curtain, a glimpse into the dark world of my imagination: into the nature of my fears, into the nature of Antichrist” (www. antichristthemovie.com).

3 У разговору са Стигом Бјоркманом, Фон Трир управо на примеру филма *Кроз шаласе* говори о томе да је желео да направи „филм о доброти“. Инспирисан књигом *Златно срце*, он осмишљава лик Бес, јунакиње овог филма, али сличну замисао спроводи и у друга два остварења.

„драјеровски“ поглед на религију, *Анџихристом* Фон Трир позива на учешће у његовој мрачној машти о тамној страни креације, у којем се низ концептуалних теза о природи зла развија кроз жанр психолошког хорора, чији су главни протагонисти *Он* и *Она* (Вилем Дефо и Шарлот Генсбур), с намером неименовани, упућујући тако на „првобитне“ – Адама и Еву. „Пролог“ филма поетички је обликован специфичним техникама, избором црно-белих кадрова и *slow motion*-а праћених свечаном, меланхоличном аријом Георга Фридриха Хендла (*Lascia ch'io pianga*), чиме се отвара један од тематских оквира филма у симболичком кључу Ероса и Танатоса:⁴ за време сексуалног односа партнера, њихов син испада кроз прозор и умире. И иако полази од мотива лечења трауме усред губитка, филм не функционише као психоаналитичка драма у класичном смислу, већ као аудио-визуелна артикулација несвесног и манифестација космичког распадања кроз негативну теологију и апофатичку естетику.

У семантизацији слике као наративног простора филма, велику улогу игра и сама структурална организација филмске нарације. Неретко, у Фон Трировим филмовима може се уочити принцип груписања микроцелина као поглавља књиге, што је случај и с *Доџилом* који имитира елементе класичног англо-саксонског романа. Филм *Анџихрист* је издељен на шест мањих целина: отварају га и затварају „Пролог“ и „Епилог“, а између њих су четири поглавља: 1. „Туга“ (*Grief*), 2. „Бол: Хаос влада“ (*Pain: Chaos Reigns*), 3. „Очај: Геноцид“ (*Despair: Gynocide*), 4. „Три просјака“ (*The Three Beggars*).

И управо прво поглавље, у којем се боје и речи враћају у кадар, тематизује својеврсни покушај мужа (иначе, психијатра) да психотерапијом дође до узрока анксиозних напада своје жене. На питање шта је највише плаши, она одговара „шума“, и то конкретан простор: *ЕДЕН*⁵ (призивање митске и религијске слике Еденског врта најављује сложену симболичку раван: филмски простори су странице једне другачије Књиге постања). Шума се појављује и као засебни наративни елемент, тј. самостални кадар независан од главне нарације (трагови несвесног) – први пут сабласна са огољеним, савијеним стаблима, други пут живље обојена и у кадру са брзом покретљивошћу камере, док њену „злу природу“ протагонисткиња наговештава у више наврата: онда када замишља Еден у возу и изговара

4 У студији *Наративни њорстор филма као слика афекта* (Филмови Ларса фон Трира) Весна Динић Миљковић указује на то да пролози филмова *Анџихрист* и *Меланхолија* својом естетиком смештају гледаоца у меланхолично, засићено стање, а процес апстракције постигнут „избељивањем“, у комбинацији са меланхоличном аријом и *slow motion* техником јесте „емотивна препрека“, док редитељ постиже ефекат „истовременог притискања гаса и кочнице“ (Dinić Miljković 2016: 102).

5 Реч је о шуми у којој се налази колиба у којој је боравила са својим сином.

да се „мале сузе крију у папрати“, затим пролазећи крај дрвета које лагано трули и има „чудан карактер“, да би при првом стварном сусрету са Еденом, изговорила: „Земља гори“, док се на њеним стопалима оцртавају благе опекотине. Символика Пакла у првом поглављу указује на простор који није створен од Бога: он упућује на природу која је крволочна, самоизједајућа, предаторска и зла креација неког другог принципа, на демонски храм, тиме поништавајући идеју оне филозофске традиције по којој је један од кључних извора сусрета са лепотом управо природа, тако постајући изокренуто огледало идеја Имануела Канта. У сваком новом поглављу, иконографија шуме постаје изопаченија, окрутнија, насилна и распадајућа. Звук падања жиова у другом поглављу, који се у више наврата појављује у филму, одсликава космички распад и враћање у хаос: Она се сећа како је, када је на овом месту била са Ником (сином), први пут чула „плач свих ствари које умиру“, и први пут експлицитно изговара: „Природа је Сатанина црква.“

Шума у *Анџихристџу* је активан, готово персонификован лик. Сама камера често заузима перспективу природе, хватајући ликове одозго, као да их посматра или ослушкује нешто нељудско. Звуци грања, ветра, потока, животињски крици – сви ти амбијентални звуци уз присуство електронске музике појачавају злокобну атмосферу Едена. Весна Динић Миљковић указује на то да начин на који Фон Трир у овом филму користи звук кореспондира са принципима које је пропагирао Андреј Тарковски у раду на филму *Огледало* са композитором Едуардом Артемјевим:

Желели смо да звук буде близак еху земље, испуњен поетском сугестијом – да шушти, да дише. Требало је да ноте саопште чињеницу да је стварност условна и истовремено добра за репродуковање тачног стања ума, звукова унутрашњег стања лика (Тарковски 1999: 160),

истичући да „појачавање и пренаглашавање звукова природе у филму *Огледало*, као и узнемирујуће присуство опстојећег једноличног тона који у више наврата чини позадину свих осталих звукова“, кореспондира са „начином на који Фон Трир гради звучну слику *Анџихристџа*“ (Dinić Miljković 2016: 166). Семантизација форме у поетичком сједињавању звука и слике у *Анџихристџу* остварује идеју о простору чија се афективност постиже на два начина: а) његовим издвајањем из наративног тока и самосталним заузимањем простора, кадра, чиме прелази у статус пејзажа и позива на контемплативност гледалачке активности и асоцијативност нарације; б) интегрисаношћу у наратив, попут претварања конзистентног просторно-временског

квалитета у чист потенцијал њихових веза, које Делез има на уму када говори о било-каквом-простору (Динић Миљковић 2016: 180).⁶

Опис шуме функционише као генератор осећања – амбијент је који на емотивно-когнитивни апарат читаоца утиче готово физички, а сви кадрови у којима се појављује шума исто тако имитирају когнитивно-емотивне процесе саме шуме и механизме функционисања њеног персонификованог „организма“ (грање шкрипи попут зглобова, дрвеће подсећа на удове, ветар је њен „дах“, а подземно корење је „спори крвоток“. У специфичном третирању звука (понављање ритмова, тишина, дисонанце – звуци превише оштри или слични људским) шума не само да се чује, она комуницира: има сопствени циклус патње и агресије, поседује логику изван људске рационалности. Да је реч о негативној креацији (антикосмогонији), додатно потврђују гласници зле природе који у великој мери заузимају наративни простор филма: „три просјака“ као триптичка симболизација индивидуалног (психичког) и универзалног (космичког) распада и инверзија хришћанског мита о три мудраца или три света краља – Балтазару, Мелхиору и Каспару, који новорођенчету, Исусу, доносе дарове: тамјан (као Богу), злато (као краљу) и смирну (као човеку). У *Анџихристју*, сваки од њих представља ступањ емоционално-духовног раздора људског бића (тугу, бол и очајање као огољени бездан), те није случајно да се први пут појављују управо у „Прологу“ у виду металних фигурица које дечак обара излазећи на балкон, у смрт.

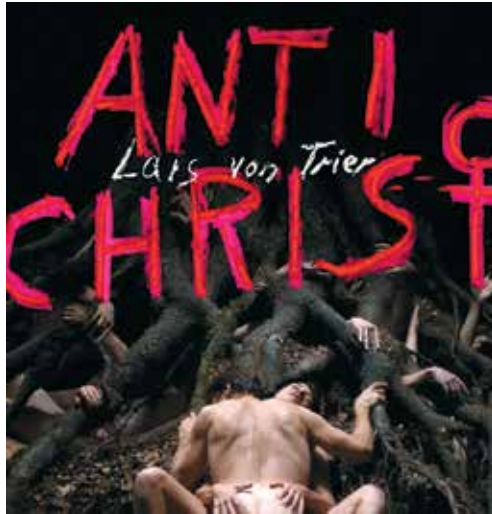
Међутим, кроз три наредна поглавља они се јављају појединачно, прво скривени у насловима а затим као анималистички симболи (срна, лисица и врана) како би обзнанили самораздирући циклус природе у кључу сатанске креације. У том митском хронотопу шуме, мушкарац (Он) прво види срну са крвавим младунчетом које виси из ње (природа рађа смрт), затим лисицу која раздире сопствену утробу (самопрождирући демијург) проговарајући људским гласом: „Хаос влада!“, и на крају врону која је у мучној борби одбијајући да умре (мучно трајање, бездан). Тиме се асоцира и на инверзију хришћанског процеса: стварање-откупљење-спасање, док појаве ових животиња уједно прате и унутрашњи раздор жене након њеног сједињења са природом Едена (сцена лежања у трави са чијим се колоритом спаја и симболично постаје „првосвештеница“

6 „Оба начина заиста укидају слику акције као последњу у низу перцепција-афекат-акција, не доводећи у питање потребу за неким центром стабилности [...] Али док први узрокује стагнирање нарације, пасивизује је и даје већу слободу гледалачкој интерпретацији будући мрежу слободних асоцијација, други не зауставља ток нарације, већ напротив, ствара чвршћу везу простора и приче, чинећи да оно непредстављиво које је предмет нарације, захваљујући простору, не буде истовремено и неспознатљиво“ (Динић Миљковић 2016: 181).

сатанског храма). У четвртом поглављу са насловом „Три просјака“ управо жена најављује њихов долазак, као апокалиптичну визију: „Кад они дођу, неко мора умрети...“. Ова сентенца наговестиће и њену долазећу смрт, јер у моменту када се у колиби истовремено појављују срна, лисица и врана, муж њен живот окончава давлeњем и спаљивањем.

Један од кључних чинилаца који конституише причу о антикреацији јесте полна детерминација, односно демонизација жене као транскултурални феномен. Жена је персонификована манифестација свеопштег зла и весник демонског деловања. То се експлицитно најављује и самим насловом филма који уместо последњег слова има графичку ознаку ♀, као и централном референцом за филмску иконографију – а то је спис *Malleus Maleficarum* (1486), средњевековни трактат о вештичарењу, који је институционализовао демонску представу жене као онтолошки блиске злу, сексуално опасне и подложне демонском деловању.

У поглављу *Despair (genocide)*, Фон Трирова јунакиња спомиње „природу свих сестара“ изговарајући реченицу: „Жене не контролишу своја тела, то природа ради“, након чега се гледалац сусреће са експлицитном сценом насилнијег и оргазмичког секса у жилама огромног дрвета из чијег корења вире женски екстремитети. Тиме се постиже и ефекат изопачења и гротескне инверзије симболике храста као светог дрвета, осе света и симбола издржљивости.



И док пејзаж шуме постаје све тамнији, магловитији, нејаснији (зазивајући демонско али и несвесно, архетипско), сцене насиља, физичког и сексуалног, добијају на интензитету. Већ наредни кадрови

јесу низ експлицитних сцена повређивања мужа – ударац у полни орган, крвава ејакулација, забијање шипке са каменим теретом у ногу, али и њеног самоповређивања клиторидектомијом маказама, као вида казне због осећаја кривице (на филмском платну појављују се кадрови: њено сећање да је у сексуалној екстази заправо видела пад свог сина који није спречила).⁷ Тако она доиста симболично постаје оруђе Хаоса.⁸

Кроз филм се прати демонолошка традиција: женски демони лоцирани су у шумама, мочварама, планинама, свим оним просторима изван цивилизацијског реда, и у *Анџихристу* Еден је визуелни контрапункт разуму и урбаној цивилизацији коју репрезентује мушкарац (муж оличава традицију западног логоцентризма). Јунакиња *Анџихриста* интернализује вишевековне мизогене митове и свеприсутне су референце на споменути *Malleus Maleficarum*. Она у својој докторској дисертацији проучава *Ћеноцид* над женама кроз историју те се гледаоцима филма у кадровима указује визуелна архива патње: литература у којој су илустрације тортуре над женама, женски дијаграми и цитати, илустрације секса са демонским ентитетима, монструозне мере сакаћења и одузимања живота. Њена споменута констатација да тело не контролише жена већ природа указује на то да ће она заправо, као жртва сопственог истраживања историјских патњи жена, прихватити тезу и о сопственој демонској природи.

Анџихрист женско тело осликава истовремено као место божанске екстазе и демоничне деструкције. У *Malleus Maleficarum* неутољива сексуална жеђ жене (“*insatiabilis concupiscentia*”) разорна је, сексуалност постаје медиј да се наруши Божји поредак и прозор је за демонско. Фон Триров спој сексуалности и деструкције (секс који рађа смрт, ритуално самоповређивање, органске слике распадања) активира Батајеву естетику – ерос који води ка ексцесу и указује на границу између живота и ништавила и трансгресију као откривање истине. За Батаја, врхунски чин искуства увек укључује прекорачење границе, било да је реч о сексуалности, смрти или светом чину.

Међутим, битно је нагласити да Фон Трир тело користи не као воајеристичку естетизацију, већ као место на којем се преламају митови, демонолошки наративи и савремена психичка траума. Попут органске

7 Сцена која „документује“ њено исконско зло јесте она у којој муж добија налаз обдукције у којем се види да је њихов син имао деформитет костију стопала као последицу дуговременог неправилног обувања обуће.

8 У филму постоји сцена у којој жена описује како чује плач свог сина у шуми, и док га неуспешно тражи, камера се помера нагоре и имитира поглед Божјег ока. Дечји плач постаје плач Исуса који пати због грехова света, и та симболика је појачана када га потом угледа у колиби с комадом дрвета (слика која подсећа на младог Христа у радионици). Касније ће жена тај исти комад дрвета употребити у кастрирајућем нападу на мужа, у једној од најузнемиравајућих сцена сексуалног сакаћења у филму (в. Beattie 2009).

интелигенције, овај филм аудио-визуелним техникама „мисли“ Зло, постаје „Ум“ антидемијурга, а женско тело као наративни простор, место потпуне инверзије библијске креације у којој је плодност благослов (његова јунакиња не поседује инхерентно зло, али самокажњавањем на најмонструознији начин, симболички представља космос осуђен на нерађање и самоуништење). Док, с друге стране, мушкарац постаје Онај који понавља насилни образац (дави је и спаљује), указујући на једну песимистичну визију света (насиље је један од модуса функционисања универзума).

„Епилог“ затвара круг. Изнова се појављују црно-бели кадрови, *slow motion* и меланхолична арија с почетка филма; док срна, лисица и врана у сопственој прозирности доприносе атмосфери некаквог блаженства и слободе, мушкарац једе дивље воће (први здрав плод који сигнализира повратак у првобитну доброту), а мноштво жена чија су раскомадана тела прекривала шуму и била усађена у корење храста, појављују се из стабала и пењу уз брдо у општем васкрсењу...

У Фон Трировим филмовима „природна хармонија“ никад није невина: то је природа у којој се траума, мизогинија и насиље враћају као спора историјска река, они нису девијација него део циклуса природе, те је оваква слика иронични коментар и признање да тај циклус траје одувек и симболизује капитулацију пред природом, док с друге стране у јунговском поимању архетипова, жене без лица заправо су аниме, женски архетипови који испливавају из дубине мушкарчеве психе представљајући његову интернализовану представу женског.

* * *

Филм Кућа коју је саградио Џек (*The House That Jack Built*) премијерно је приказан на Канском фестивалу 2018. године. Реч је о једном од најконтроверзнијих остварења Ларса фон Трира које је стекло репутацију модерног *улираноара*, изазивајући и гнушање и одушевљење. Питер Бредшо из *Гардијана* написао је да је то „мучни приказ ужаса и непријатности“, али истовремено бива импресиониран његовом „спектакуларном хорор завршницом“. Конципиран је као пет „инцидената“ серијског убице (неоствареног архитекте са опсесивно-компулзивним поремећајем), које он ретроспективно приповеда мистериозном саговорнику Верцу (Бруно Ганц), заправо фонтрировској пројекцији Дантеовог Вергилија из *Божанствене комедије*.

У тематском кључу антикреације, *Кућа коју је саградио Џек* може се читати као својеврсна негативна теологија стварања у којој „пет инци-

дената“ (убистава) функционишу као первертирани стваралачки циклуси: уместо космичког реда, Фон Трир нам нуди деструктивни пројекат „стварања“ кроз насиље, распад и естетизовану смрт („архитектуру смрти“), а камера заправо постаје „ментална фасцикла“ Цековог ума. Свака епизода његов је покушај да реалност преобликује према сопственом, дубоко патолошком идеалу форме, при чему се чин деструкције (убиства) успоставља као највиши принцип стварања. Са тог аспекта филм заправо постаје филмска еквиваленција Батајевог антиестетизма, филозофије трансгресије и „непродуктивне потрошње“: Цеков свет је антикосмос у којем су деструкција, расипање енергије и екстремно искуство централне категорије.

Сам наслов филма је фраза која долази из енглеске дечије песме, једне од тзв. *nursery rhymes* које су, између осталог, преносиле и моралне поуке. Како наводи Małgorzata Stępnik, посебно је значајно што ова врста песме носи карактеристике „акумулативне приче“, у којој се догађаји постепено надограђују и концентришу око одређене теме, поновљене у рефрену, те нас управо њихова репетитивна природа враћа психоанализи, тј. Фројдовој компулзији понављања и дечјој регресији (Stępnik 2020: 8). Символично, Цек (Мет Дилон) има OCD, а репетиција његових злочина акумулацијом кроз све монструозније сцене и дигресије у његово детињство води ка „савршеној креацији“ (кући од лешева сопствених жртава).

Прва сцена Фон Трировог филма отвара се потпуним црнилом екрана и увођењем два гласа – Цека и Верца – и представља (мета/интер)текстуални пасаж у дијалогу са Дантеовим *Паклом*. Ова сцена визуелно-аудитивном техником заправо је катабаза, тј. указује на Цеков силазак у подземље, за време којег овај серијски убица Верцу исповеда сопствену филозофију „стварања“. И док се Дантеу, који је изгубљен у мрачној шуми и нападнут од алегоријских сила (пантер – пожуда; лав – охолост; вучица – похлепа) отвара пут ка Спасењу у лику Вергилија, Фон Триров антијунак заједно са Верцом креће се ка крајњој консеквенци своје деструктивне естетике). Мотив „мрачне шуме“ из Дантеовог *Пакла* свеprisутан је афективни простор који утварно окружује циклусе Цековог деструктивног деловања у даљем току филма, када се акумулативно пред гледаоцима појављују из сећања насумично одабрани „инциденти“.⁹

9 1. Случајан сусрет на путу окруженим шумом Цека и жене која, услед проблема са аутомобилом, тражи његову помоћ завршава се бруталним убиством исте ауто-дизалицом (показујући знаке похотности, она кореспондира са Дантеовим пантером);

2. Убиство старије жене, која га у свој дом окружен шумом пушта тек када је убеди да је агент из осигуравајуће куће који ће јој омогућити већу пензију. Испровоциран понижавајућим чекањем испред врата и похлепом коју у њој препознаје (Дантеова вучица), дави је да би јој на крају посред груди забио нож;

3. Кадар пикника у природи (поновно присуство шуме) као изопачена верзија породичне

Врло типично за саму композицију кадрова јесте то да често имитирају класичне жанрове сликарства (попут нпр. мртве природе, портрета и презентација тела) и у њима Фон Трир прецизно оркестрира светло, боју и просторни распоред на начин да он задобија хладну, готово музеалну естетику. Та формална дистанца одузима призору емотивну непосредност, чиме се гледалац ставља у амбивалентну позицију – између моралног „гађења“ и визуелне фасцинације, док своје злочине Цек рационализује кроз формалне категорије: линију, пропорцију, композицију, па чак и ритам. Он не крије фасцинацију сопственим „креацијама“, што се види нпр. и у „Трећем инциденту“ када се диви визуелном призору правоугаоног темеља „грађевине“ у који су положени мајка са мртвим дечацима и лешеви гавранова. Оно што додатно одређује саму композицију јесте преплитање сцена бруталних убистава и Цековог детињства (кадрови који прате процес развијања његове психопатолошке структуре личности) са „уметничким алибијима“ који афирмишу злочин као уметност. Цек сведочи о томе да је као дете волео звук који косачи производе радећи на ливади, осећао је њену смрт (а сада дах ливаде која живи у његовој свести). Након тога, у кадру се појављује и сцена у којој дечак пробуђује сопствене садистичке импулсе (он пачету одсеца ножице и озлеђеног га враћа у воду), да би на крају „Другог инцидента“ открио да је кроз фото-технику негатива могао видети „унутрашњи демонски квалитет тамне светлости“. Цекова опседнутост фотографијом, али и *филм-мишљење* различитим фотографским техникама присутни су

хармоније отвара причу о брутализму и садистичким поривима убице. Говорећи о одстрелу у лову као речи која има призвук етничког чишћења и представља „изопачени чин лова“ ритуализован до узнемирујућих мера, Цек припрема сценографију за убиство једне породице са којом проводи време. Гледалац се суочава са бруталним убиствима дече пуцњем у главу, а потом са садистичким односом према мајци коју Цек приморава да мртвог сина храни питом, а потом је имитирајући „крвоследника“ у лову нишани и убија из посматрачке кућице.

4. Сцена у којој се појављује жена према којој Цек, како и сам изговара, „има већа осећања него што би психопата требало да има“ указује на још један неостварен идеал (она је преједноставна, безлична, али у његовој пројекцији на неки начин охоло попут Дантеовог лава). Дијалог у којем он себе назива „Софистицираним“ а њу „Једноставном“ кулминира у монструозну сцену одсецања њених груди које је претходно обележио црвеним маркером, а потом и убиством (Цек изговара: „Једноставну више ни сам Бог није могао саставити“), да би на крају од њене коже „сашио“ новчаник.

5. Инспирисан фашизмом и техником „једним хицом убити више људи“ спроводи сопствени експеримент над групом мушкараца у хладњачи у којој држи све претходне жртве „метком са металном кошуљицом“. Сада се у кадру први пут појављује Верц у својој телесности са питањем: „Зар ниси намеравао изградити кућу? Пронађи материјал, Цек!“ Цек долази до спознаје: кућу коју никако није могао изградити од других материјала, сада ствара од лешева својих жртава као врхунску антикреацију, која му у „Епилогу“ отвара пролаз у подземље.

на више начина. Поред негатива, Горан Гаврић у тексту „Фотографски жанрови и значење фотографског негатива у филму *Кућа коју је Цек саирадио*“ посебну пажњу обраћа и на друге моделе интегрисања фотографије у филмски наративни простор, те тако издваја: *post mortem* (или меморијалну фотографију) из викторијанског доба¹⁰ чији стил и естетику Цек имитира фотографисањем жртава; а потом и спиритуалну фотографију (у филму оне су црно-беле, попут оних насталих у другој половини 19. века, и произилазе из сцена након убистава, када се на њима уз сваку жртву у позадини појављује Верц као дух). Будући да се спиритуална фотографија схватала као средство којим се пружају визуелни докази бесмртности и постојања живота након смрти, Гаврић указује на то да Верц својим присуством на овим фотографијама заправо сигнализира Цекову „потрагу за бесмртношћу“ (Гаврић 2019). Као једна од „најблиставижих“ Цекових антикреација, у филму се појављује *tableau-vivant* (Цек не само да доживљава своја убиства као уметничка дела, већ лешеве својих жртава аранжира у морбидни *tableau-vivant* као приказ замрзнут у времену).



И као што је напоменуто, чинове насиља екстремних интензитета Цек оправдава „алибијем“ уметности: филмски кадрови бивају преплављени уметничким референцама из различитих извора, било да их Цек користи како би аргументовао основне поставке сопствене филозофије

¹⁰ Фотографије које су услед велике стопе смртности (нарочито деце) служиле томе да се усниме покојни ближњи и тако сачува успомена на њих. Фон Трир приближава функцију ових фотографија бартовском поимању фотографије: „Фотографија је, попут примитивног Позоришта, попут Живе Слике, представљање непокретног, нашминканог лица под којим видимо мртве“ (Bart 2011: 34).

стварања, било да се појављују као самостални наративни елементи или акције „ума“ камере који поседују сопствена семантичка поља. Сама иконографија, од ренесансног сликарства до архитектонских скица (лепота готичких катедрала) и музиколошке симболике (уз архивске снимке пијанисте Глена Гулда који се појављују као *intermezzo*) инструментализовани су како би дали легитимитет злочину, те овај филм постаје својеврсни филозофски коментар о границама стварања.

У „Другом инциденту“ он користи Блејкову поему о јагњету и тигру, констатујући да их је обоје створио бог, те јагње представља невиност, а тигар дивљаштво (и у тој визији тигар је заправо уметничка слобода, док јагње има част да буде део креације, да кроз смрт заувек живи кроз уметност која је божанска). Затим, у „Четвртог инциденту“ процес прављења врхунског вина кроз природне циклусе распадања грождја (дехидратација, смрзавање и гљивица „племенита трулеж“) изједначава са уметношћу коју он ствара убиствима, након чега га Верц проглашава Антихристом. Цек инсистира на томе да је вера покварила људе учећи их да негирају тигра у себи (намећући тиме моралног владара кога се он жели ослободити, јер „је уметност много већа него што ћемо икада разумети“), да би након тога уследила глорификација насиља као креације (похвала немачким „штукама“ као екстравагантној уметности, и са тог аспекта зазивање логора и масовних етничких чишћења). А као врхунац те инструментализације појављује се још једна кључна референца: Алберт Шперова „теорија вредности рушевина“ (*Ruinenwerttheorie*). Хитлеров главни архитекта развио је идеју да монументалне зграде Рајха морају бити грађене тако да, када једног дана пропадну, њихове рушевине изгледају величанствено и племенито, попут античких споменика. Шперова теорија служи као идеолошки алат, она је симбол естетизоване деструкције и шире, нацистичког дискурса, а Цекова кућа од лешева перверзна реализација Шперовог идеала. Малгожата Степник у тексту „*The House that Lars Built. The Architecture of Transgression*“ указује на то да се као контрапункт естетизацији зла појављује мотив Гетеовог храста – чувеног дрвета окруженог бодљикавом жицом логора Бухенвалд, који 1944. бива уништен бомбардовањем: „Тај величанствени стари храст може се посматрати као симбол песничке традиције и лирске лепоте: лепоте која је изгубљена“ (Stepnik 2020: 13–14), а кратак осврт на уметничку лепоту усред „убилачке архитектуре“ заправо симболише неповратни прекид са великом традицијом стварања, а можда и са надом у апокатастазу.

Филм постаје визуелна и наративна елаборација Батајевих идеја о трансгресији и екстремна, чак гротескна пројекција Ничеовог Натчовека

(Übermensch). Цек као трансгресивни уметник достиже екстазу прекорачењем закона, моралних норми и граница друштвеног поретка. За Батаја, врхунски чин искуства увек укључује прекорачење границе (било да је реч о сексуалности, смрти или ритуалном чину). Фон Триров филм не тематизује само чин убиства већ његову трансцендентну, готово ритуалну димензију.

У можда најзанимљивијем поглављу *Ероџизма*, посвећеног трансгресији, Батај истиче да људско друштво није свет реда, „његоа истовремено – или наизменично – чине профани и сакрални свет, као његова два комплементарна облика. Профани свет је свет забрана, док је сакрални свет отворен за омеђене преступе“ (Nikolić 2018: 86), тј. „то је свет светковина, владара и богова“ (Bataj 1980: 29). С друге стране, он тврди да друштва, уметност и религије функционишу не само путем производње, него и кроз расипање енергије, жртву и деструкцију и да је људско постојање обележено „вишком“ који се испољава у разним облицима, попут насиља, расипања, жртвовања и уметничког стварања. Тако стварање и уништење, као супротни али нераскидиво повезани елементи учествују у метаболизму друштвене „потрошње“, што ће бити кључни појам Батајеве студије *La part maudite*. Батај сматра да друштва покушавају да контролишу и потисну овај вишак кроз системе морала, рационалности и продуктивности. Међутим, он сугерише да се прихватањем и препознавањем урођеног вишка, кроз прихватање ирационалног, расипаног и неутилитаристичког аспекта људског постојања, можемо суочити са границама свог знања и надмашити ограничења друштвених структура. Цекове антикреације представљају облик непродуктивне потрошње (expenditure), где се вишак његове егзистенцијалне енергије троши кроз насиље и симболичку конструкцију „куће“ као врхунским уметничким чином.

Али каква је судбина такве трансгресивне креације? О томе сведочи „Епилог“: њега обликују најпре поновљени дијалог с почетка филма и техника *slow motion*-а која је посебну улогу имала и у филму *Анђихрист*. Свакако доминантни кадрови реализовани овом техником јесу они који започињу Цековим и Верцовим плутањем у засебним мехурима на путу ка подземљу, да би се на крају обојица нашли у барци којом управља скелетија и демон Флегије, док их преко реке Стикс води кроз пакао. У визуелној пројекцији, Фон Трир поред Дантеовог Пакла реферише и на слику Ежена Делакроа *Даншеова барка* из 1822. У обе представе ове иницијацијске пловидбе се „у готово идентичној композицији појављују и проклете душе из Дантеовог Пакла, шест мушкараца и једна жена који се грче у води при покушају да избегну своју судбину хватајући се за барку“ (Гаврић 2022: 248).



Силаском у саму утробу Пакла заједно са Верцом, стојећи пред лавом и безданом, он покушава да превлада границу (симболизовану мостом којег више нема), али дешава се оно што је претходно наговештено мотивом Јелисејских поља, када ова симболична представа Раја за њега постаје недостижан простор (у моменту такве спознаје у кадру се на Цековом лицу први пут виде сузе). Цекова амбиција да створи „апсолутно уметничко дело“ (Gesamtkunstwerk) које није резултат организовања материје, већ радикалне ентропије и повратка свега у стање распада, води га у онтолошки амбис. Његов пад у бездан симболизује истину да је уметност која почива на негацији живота онтолошки неспојива са трансценденцијом; апсолутно дело може бити завршено само у простору где живот више није могућ. Гаврић указује и на специфични поступак када у том последњем кадру камера снима одозго гrotло пакла и Цека који пада, „а у тренутку када се његово тело окренуто леђима надоле више не види, замрзава се и кадар“. Тада се цео кадар претвара у негатив, „на којем ужарена маса постепено губи боју и на свом најужем и најсветлијем делу на средини круга постаје црна“ (Гаврић 2019: 41–42), сигнификујући не само његов физички него и метафизички пад, а последњу шпицу затвара иронични коментар редитеља: песма „Hit the road, Jack“.

Литература

- Bart, Rolan. *Svetla komora: beleška o fotografiji*. Prev. Slavica Miletić. Beograd: Kulturni centar Beograda. 2011.
- Bataj, Žorž. *Erotizam*. Beograd: BIGZ. 1980.
- Beattie, Tina. "Antichrist: the visual theology of Lars Von Trier". 2009.
<<https://www.opendemocracy.net/en/antichrist-the-visual-theology-of-lars-von-trier/>>
- Bjorkman, Stig. *Trir o fon Triru*. Prev. Sava Bulajić. Beograd: Areté, 2021.
- Гаврић, Горан. „Фотографски жанрови и значење фотографског негатива у филму *Кућа коју је Цек саградио*“. Зборник *Машице српске за сценске уметности и музику* 60. 2019. 77–106.
- Гаврић, Горан. „Синтагматска и парадигматска оса Дантеовог *Пакла* и филма *Кућа коју је Цек саградио*“. *Наслеђе: часопис за књижевности, уметности и културу*. 2022. Год. 19. Бр. 51. 237–257.
- Dinić Miljković, Vesna. *Narativni prostor filma kao slika afekta: filmovi Larsa fon Trira*. Beograd: Filmski centar Srbije. 2016.
- Zolkos, Magdalena. "Violent affects: Nature and the feminine in Lars von Trier's *Antichrist*". *Parrhesia: A journal of critical philosophy*. Melbourne. No 13 (2011): 177–189.
- Nikolić Vanović, Jelena. *Vidljivost u prostoru krize: savremene teorije ekscesa*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet umetnosti. 2018.
- Stępnik, Małgorzata. "The House that Lars Built. The Architecture of Transgression". Basel: MDPI. 2020.
- Стојановић, Душан. *Теорија филма*. Београд: Нолит. 1978.
- Frampton, Daniel. *Filmosophy*. London & New York: Wallflower. 2006.
- Šato, Dominik. *Film i filozofija*. Prev. Vojana Anđelković. Beograd: Clio. 2011.

Филмови наведени у тексту

- Antichrist*, реж. Lars von Trier, 2009, прод. Zentropa Entertainments, Arte France Cinéma, Canal+, Danmarks Radio, Film i Väst, Svenska Filminstitutet, Sveriges Television, ZDF, Denmark / France / Germany / Poland / Sweden, 109 мин.
- The House that Jack Built*, реж. Lars von Trier, 2018, прод. Zentropa, Film i Väst, Eurimages, Nordisk Film, Les Films du Losange, Denmark / France / Germany / Sweden, 152 мин.

Snežana Savkić

VON TRIR'S TOPOGRAPHY OF CHAOS

Two Forms of Anticreation in *Antichrist* and *The House That Jack Built*

Summary

The subject of this paper are the various forms of anti-creation in Lars von Trier's films *Antichrist* and *The House That Jack Built*, given that both works function as a kind of philosophical discourse – the former in the context of anti-creation as anti-cosmogony (nature as the source of universal evil returning the universe to a state of Chaos), and the latter in the context of transgressive art understood as a destructive “creation” through violence, decay, and aestheticised death (“the architecture of death”). Both films are equivalent to Bataille's anti-aestheticism, the philosophy of transgression, and “unproductive expenditure”: anti-cosmic worlds in which destruction, the dissipation of energy, and extreme experience are central categories. In the framework of Frampton's “film-philosophy”, that is, the notion of film as “organic intelligence”, the concepts of “filmmind” and “film-thinking” assume a special place in von Trier's work, since his formal experimentalism unifies these two processes into a singular strategy of meaning-making. Consequently, this paper will also analyse the various audio-visual techniques through which the film not only tells a story but thinks it, thereby transforming the film's narrative space into an affective one.