

druga stran besede

"Je mar samo razum krščen, so mar strasti pogani?"



Njegovo ime je Jan

S pisanjem začnjam na Veliki ponedeljek, Velikonočni ponedeljek, ko Kristjani praznujejo Jezusovo vstajenje. To, gotovo čisto naključje, nosi duhovni pečat krščanskih svečanosti, naj so mi še tako tuje. In če se sprašujem, ali smem pisati o stvareh, ki jih morda ne morem razumeti v celoti, ker mi je tovrstno verovanje tuje (v smislu duhovne tradicije ali izročila), se nisem od trenutka prvega videnja **Loma valov**, ko sem že vedel, da bom zanj iskal besede, tega spraševal nič manj. Naj tudi zame velja gornji moto, ki sem si ga prek Kierkegaarda sposodil pri angleškem pesniku Edwardu Youngu. Besede morajo biti natančne v vsakem primeru, da pridemo skupaj na njih drugo stran.

Ali lahko verjamemo v čudeže? To je vprašanje – eno tistih velikih, ki si jih tako težko, ali pa prehitro, namenoma površno in podcenjujoče postavljamo –, ki ga je Lars von Trier vzel smrtno resno, ko se je lotil pisanja sentimentalne ljubezenske drame, v kateri bo prikazan čudež verjeten in bo vanj lahko tudi sam verjel. Vprašanje je bolj natančno in neposredno, kot se zdi na prvi pogled; ne gre za golo vprašanje religioznosti v sodobnem – prislovično odčaranem – svetu, za odnos do izbranega duhovnega izročila, ki v srcu svoje velike zgodbe nosi čudež, neverjetno zgodovinsko resnico, ki naj izročilu zbrise sence slehernega dvoma in ga zakoliči kot edino, resnično in zveličavno religijo, pa tudi ne za vprašanje opažanja in doživljanja vsakodnevnih majhnih čudežev ali čudežnega doživljanja spektakla narave; naj se zdi še tako naivno, celo otročje, toda vprašanje nagovarja naše oči in naše duše – ali lahko zares verjamemo, da se nam pred očmi zgodi kaj tistega, česar se v naših (še tako nerazumnih in nam samim smešnih) prošnjah, predstavah, vraževerjih, v izbranih trenutkih potihem nadejamo, pa je, vemo, skregano z vsako pametjo ali naravnimi zakoni. Da si odgovorimo in se morda rešimo paradoksa ne(je)vernika – čakanja na čudež, v katerega ne verjamemo.

Lom valov je čudež: 1. Je ganljiv in strasten film o ljubezni, ki ga je ustvaril čudežni deček sodobne evropske kinematografije, za katerega so še do včeraj veljale oznake hladnega formalizma. 2. Je intimen film, danskega režiserja, z neznanimi igralci, ki je prelomil zakone filmskega jezika in božje besede, pa je dosegel množice gledalcev po vsem svetu. 3. Govori čisto svoj jezik, postavlja čisto svoj svet in gre v njem do konca – prek razumnih mej patosa, ne koketira z občinstvom, še manj z "intelektualno elito", pa je njegov svet univerzalen in popularen; kajti ni veliko zares prelomnih filmov, pa še tem je navadno usojeno, da ob svojem času navdušijo le izbrano občinstvo. 4. In je smrtno resna sentimentalna zgodba o absolutni ljubezni, verovanju in čudežu, skrajno patetično bitje, ki v trku z valom navideznega tehno ravnodušja tudi ne bi smelo imeti možnosti, pa je naletelo na srca, kjer so zmerom bila, pripravljena da počijo.

Prolog. Njegovo ime je Jan (čudež ljubezni)

Samo ena zgodba, ki se je spomnim, se začne z besedami – navidez mirnimi in vsakdanjimi –, ki v trenutku zaplodijo vso norost in ves strah pred nečem velikim, stokrat presegajočim, novim in nedoumljivim, ter pod noge zarezajo brezno, da lahko le še z (neke vrste) vero iščeš tla pod nogami ali kaj, česar bi se lahko oprijel. V hipu te postavijo v svet, v katerem si čisto nebogljen, dokler ne pride dolga vrsta besed, iz katerih naposled, kot vselej, le sestaviš razumljive zgodbe (toda nikoli brez ostanka!) in jih postaviš na zemljevid svojega sveta. Tiste besede so "V začetku je ustvaril Bog nebesa in zemljo" in stojijo na začetku Svetega pisma.

Prve besede **Loma valov**, "*Njegovo ime je Jan*" priključijo ljubljene kot Boga, toda te besede gotovo ne bi nosile tako silovitega bibličnega tona, če ne bi bilo "zraven" podobe, ki je bolj nora in nova in nedoumljiva od vsake besede, in kaže nor, od neke ljubezni nor, od neke absolutne

predanosti nor obraz (Emily Watson, ki kot po naključju prav s to podobo debitira na filmskem platnu), direktno zazrt v Boga, ki ji vrača pogled, živ in neposreden, kot ga prinaša dokumentarna kamera.

In ravno te dni, ko sem poln Kierkegaarda in Svetega pisma in je stopnjevati tudi zaseben odnos do religije, mi po glavi pogosto hodi misel, da je religijo, čisto religioznost, "uničila" prav beseda, oziroma patološka zavezanost estabrirane religije besedi, ki stvari seveda ne more prinašati neposredno, ampak jih vedno le prenaša. Za njen uspeh, za uspešen prenos, je nujno posredovanje razuma, z njim pa sta takoj na delu tudi razumevanje in interpretacija. Prav to, pogojno rečeno, sholastično izhodišče religije, ki temelji na posredovanju nauka, pravzaprav onemogoča resnično verovanje, neposredno in absolutno vero. Kot zelo lepo, čisto in koncizno pove Kierkegaard, predmet vere ni nauk, temveč učitelj in resnični vernik ni tisti, ki razume in ravna v skladu z Zakonom, ampak tisti, ki brezpogojno (v nekem smislu brez sebe) veruje v Avtoriteto, ki te Zakone postavlja oziroma pristaja na te Zakone preprosto zato, ker jih je postavila Avtoriteta. Samo tako verovanje je lahko čisto in absolutno. V tem smislu mora biti odnos posameznika do Avtoritete neposreden in veljati samo zanj.

Filmska podoba, zlasti dokumentarna, je tej neposrednosti bistveno bližje kot beseda; v tej luči najbrž ni težko videti, da von Trierjeva odločitev za dokumentarno kamero ni naključna ali zgolj formalna, estetska, ampak je globoko premišljena, nujna in prav v Kierkegaardovem smislu religiozna, k čemur se še vrnem v nadaljevanju. V tej "religiozni" kvaliteti giblivo podobe, ki med vsemi mediji najbolj neposredno in navidez najbolj objektivno odsluži resničnost oziroma navzočnost, tiči najbrž osnovni razlog za razmah kinematografije v dvajsetem stoletju, v katerem je film prvi medij, tako v množični kulturi kot v "visoki" umetnosti. Z **Lomom valov** nam Lars von Trier ni prinesel le filma o veri oziroma verovanju, temveč je, prek ultimativne demonstracije moči filmske podobe v smislu "religioznega", prinesel tudi vero v film, ter na najbolj prepričljiv in neposreden način spomnil na moč filmskih podob.

S temi "religioznimi" podobami je von Trier končno našel tisto hipnotičnost podob, ki jo je iskal in povsem neprepričljivo (prav z nasprotnim učinkom) forsiral v svojih prejšnjih filmih, najbolj ponesrečeno prav v **Evropi** (1991), kjer je, podobno kot v **Elementu zločina** (The Elements of Crime, 1984), za okvir zgodbe postavljena pozicija hipnotizerja. V **Elementu zločina** je to glas psihiatra, v **Evropi** pa glas vsevednega in vseprisotnega bitja, neke vrste boga. Če je v teh filmih von Trier skušal hipnotizirati na silo – po vsej sili napraviti podobo hipnotično, pa ni pomagala niti patetična pomoč hipnotičnih besed in hipnotičnih akuzmatičnih glasov v "offu" –, mu je v **Lomu valov** to uspelo s silo samih podob, ki s svojo neposrednostjo in fiziko uspejo transcendirati tudi najbolj banalne kose življenja.

Prav te oziroma take podobe lahko prinesejo čudež ljubezni v vsej svoji nedoumljivosti in neposrednosti – lahko pokažejo norost, versko blaznost zaljubljenca, ki je v osnovi vsake resnične, absolutne ljubezni (zaljubljenec je Kierkegaardu ideal resničnega vernika); najprej v podobi Bess, ki se o svoji sreči pogovarja z Bogom in se mu zahvaljuje zanj, potem v podobi iznad oblakov, od koder bo, kot iz nebes, kot Odrašenik, s helikopterjem priletel Jan. Prve podobe **Loma valov** ne prinesejo čudeža zgolj v ekspresivnem pomenu, ki bi stal odprt hermenevitični arbitrarnosti, na voljo presojanju posameznikom, ki vstopajo, ampak zagotovijo čudežu religiozen pomen in iz gledalca v trenutku napravijo vernika, ki na ta način ne doživlja le podob (to velja za vsak dober film), pač pa teleološkost besed in dejanj v bibličnem smislu, s paradoksnega gledišča večnosti in konca (udejanjenje besede je čudež, toda hkrati pričakovani čudež – to, da vanj verjameš, pomeni, da verjameš tudi, da se bo zanesljivo zgodil, le da ne veš kdaj); če tu ostaneš na distanci, potem tega filma zate preprosto ni, oziroma je, razumljivo, od vsega začetka prepatetičen, neumen ali celo neiskren. Božja

navzočnost, ki jo "prinašajo" Bessine oči in besede, fizična prisotnost Boga v njenem glasu, v razglednicah-panoramah z razdalje, v tresočih in preskakajočih neposrednih podobah življenja – ta prisotnost Boga, božjega, neke zanesljivo prisotne transcendence, zagotavlja, da ne gre le za čudež ljubezni, ampak za ljubezen, ki je čudež, za ljubezen, če smem parafrazirati, ki ni za smrt, ampak za slavo ljubezni.

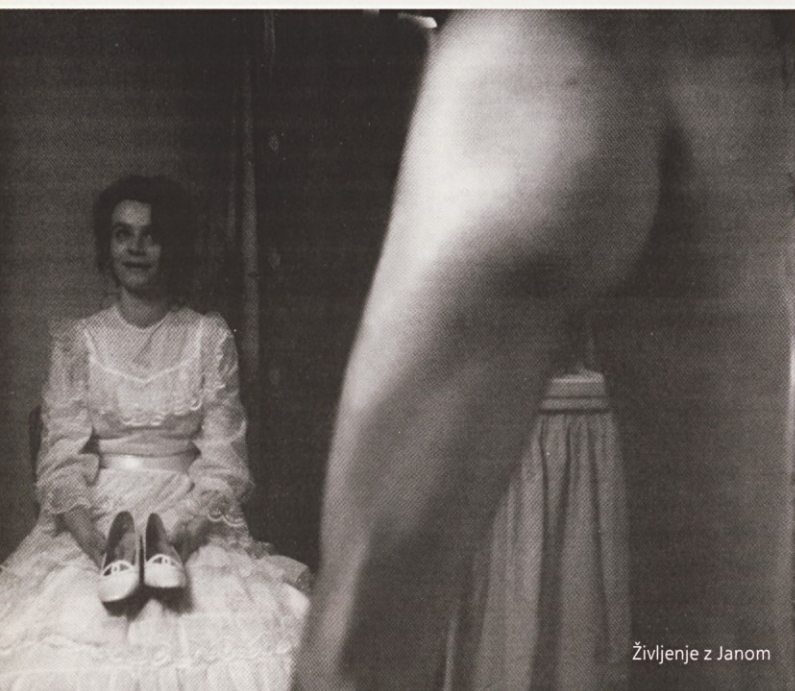


I. Dva človeka, združena v Bogu (metafizika ljubezni)

Ta ljubezen torej ni za smrt. Ta ljubezen je izbrana: Bess si jo je izbrala (na nek način tudi Jan) in na koncu se pokaže, da si jo je izbral tudi Bog – to je v kontekstu filma treba sprejeti. Ne izbrana, kot velja za vsako filmsko podobo, ampak izbrana v strogo religioznem smislu, izbrana za Podobo. Avtoriteta, ki v tem primeru avtorizira izbor, ni avtor, režiser; avtoriteta in, pogojno rečeno, tudi avtorstvo sta tu od Boga (za kar, naj je to še tako nezaslišano, dobimo na koncu fizičen dokaz). Bessina ljubezen in vera se teleološko – kot je pri svetih prilikah običaj – izkažeta za Podobo, preko katere Bog oznanja svojo navzočnost, in jo obenem postavlja za vzor, za Primer, ki mu je treba slediti, oziroma ga ponoviti. Bess je pri sebi prepričana, da je njena ljubezen narejena v Nebesih in to prepričanje ne izvira iz poljubne predstave o izbranosti in izjemnosti lastnega bitja, ampak iz žive in brezpogojne vere v Boga, tako kot je prepričana, da lahko mentalno neposredno občuje z Njim. Bessina ljubezen spominja na svetopisemsko priliko o ljubezni grešnice, ki jo brezpogojno naklanja Kristusu, ko ga, ne da bi bila poklicana ali da bi vprašala za dovoljenje, brez nehanja mazila z dišečim oljem in s svojimi solzami, a se v temelju tudi precej razlikuje. Svetopisemska Grešnica namreč vso svojo vero in vso svojo ljubezen naklanja Bogu oziroma njegovemu Sinu, resnici, ki jo je prepoznala, Bess pa Bogu naklanja le svojo vero, vso svojo ljubezen pa, prav tako brezpogojno, nakloni izbranemu človeku, Janu, ki je njeno tuzemsko božanstvo. V obeh primerih je ljubezen absolutna, tako močna, da v ljubezni obe popolnoma pozabita nase – je hkrati ljubezen in zaljubljenost. Ljubezen Grešnice je bratovska, krščanska, neegoistična, popolna ljubezen, ki je z vero eno – vera, Bessina ljubezen pa je strastna, poganska, egoistična, brezpogojna ljubezen, ki je veri primer in spotika obenem, ko jo (vero) prenese na človeka, na nekoga, ki si ga je sama izbrala in ga postavila na svoj oltar. Ta Bessina religiozna shizofrenija, v kateri sta njena absolutna ljubezen in absolutna vera razdeljeni na dva boga (ne med dva boga, saj ne gre nikoli na škodo enega ali drugega), je logična, saj jo, iskreno, postavlja nekdo (Lars von Trier namreč), ki je na poti v vero in ne izhaja iz vere – nekdo, ki se spotika v vicah vere in

poskuša preseči paradoks verovanja z zadržkom, verovanja z distance, verovanja po premisleku, kot kak patetični filmski kritik. Prav v tem je temeljna "blasfemija" von Trierja: da Bog avtorizira ljubezen, sicer brezpogojno in polno vere, toda do posameznika, do smrtnika, po človeški volji izbranega človeka, iz omejenega interesa postavljenega na pedestal; egoistično ljubezen, ki ni v nobenem primeru utelešenje božje zapovedi "ljubi bližnjega svojega, kakor samega sebe", marveč je v risu končnosti, v strahu pred usodnim koncem, pripravljena iti preko trupel; pogansko ljubezen, poljubno, konkretno in neposredno, ki vse stavi na trenutek, na zemeljsko življenje, večnosti pa se v "najboljšem" primeru le nadeja. S tem pravzaprav kompromitira večnost in degradira paradoks religioznega ter jemlje duhu prvenstvo nad telesom, metafiziki nad fiziko, bistvu nad videzom, nujnosti nad slučajem.

A tega ne gre jemati tako radikalno, saj je von Trier precej bližje Kierkegaardu, kot se zdi: ne le, da slednji od resničnega vernika zahteva strast in domišljijo, kot jo najde pri poganskih zaljubljenicah, Bessina norost (pogojno) – histerična zaljubljenost in verska blaznost v enem – namreč ne ločuje duha in telesa, fizike in metafizike, bistva in videza, nujnosti in slučajja; metafizika verovanja in fizika telesne ljubezni sta zanj del enega sveta (od tod navzočnost božjega glasu skozi njena usta), v katerem paradokso soobstajata tudi končnost in večnost.



Življenje z Janom

II. Kurec (fizika ljubezni)

Von Trier se za razliko od Kierkegaarda in Dreyerja sooča tudi s fiziko telesa, s fiziko spolnosti, s čutnostjo teles, s fiziko strasti, razpeto med Erosom in Tanatosom (ena od inspiracij za Bess mu je bila tudi de Sadova Justine). Liki in situacije zato ne morejo biti čisti, kot so lahko v duhovnih igrah, v svetu, v katerem so akterji in njihova dejanja določeni z duhom (slednje velja tako za Kierkegaardove spise kot za Dreyerjeve filme) – spolnost oziroma seksualnost nujno zaplete razmerja, distribucija moči, lastnine in resnice v luči seksualnosti privede do tega, da akterji v svojih dejanjih niso več čisti, brez ostanka. Zato von Trierjeve slike razumljivo, ne morejo biti čiste in mirne kot so Dreyerjeve. In tudi Bess – ne glede na to, da v svoji neposrednosti in nereflektiranosti, kljub posameznim nečistim dejanjem, na nek način vendarle ostane čista – se prav v telesnosti, v fizični razsežnosti ljubljenja in verovanja, v trenutni, silni in konkretni usmerjenosti strasti in dejanj, razlikuje od Dreyerjevih junakinj, ki pasivno prenašajo fizično in psihično trpljenje (Jeanne v *Trpljenju device Orleanske*, *La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), ki strast, naj je še tako demonična, izkazujejo le z ukradenimi poljubi, ti pa so, vsaj v

Dreyerjevem objektivu, bolj duhovna kot fizična manifestacija ljubezni (Ana v *Sodnem dnevu*, *Vredens dag*, 1943), ki o ljubezni le še pobito reminiscirajo in ji v podoživljanju gradijo spomenik – *Amor omnia* (Gertrud v *Gertrud*, 1964), ki krščansko ljubezen z mirom in dobroto naklanjajo bližnjim in komaj opazno, nekonfliktno, uravnavajo razmerja v okolici (Inger v *Besedi*, *Ordet*, 1955).

Prav Inger je med vsemi Dreyerjevimi junakinjami Bess najbližje, in *Lom valov* ponovitev *Besede* v isti meri, v istem razmerju, kot je Bess ponovitev Inger. Gre za skoraj dobesedno ponovitev osnovnega motiva – o čudežu v odmaknjeni religiozni skupnosti, ki ne sprejema nerazložljivega in ima čudeže za Satanovo delo – toda z nekaterimi bistveno drugačnimi kvalitetami, ki izhajajo iz izhodiščne razlike pogleda na vero, oziroma razmerja z vero, med Dreyerjem in von Trierjem, o čemer bo govora v nadaljevanju.

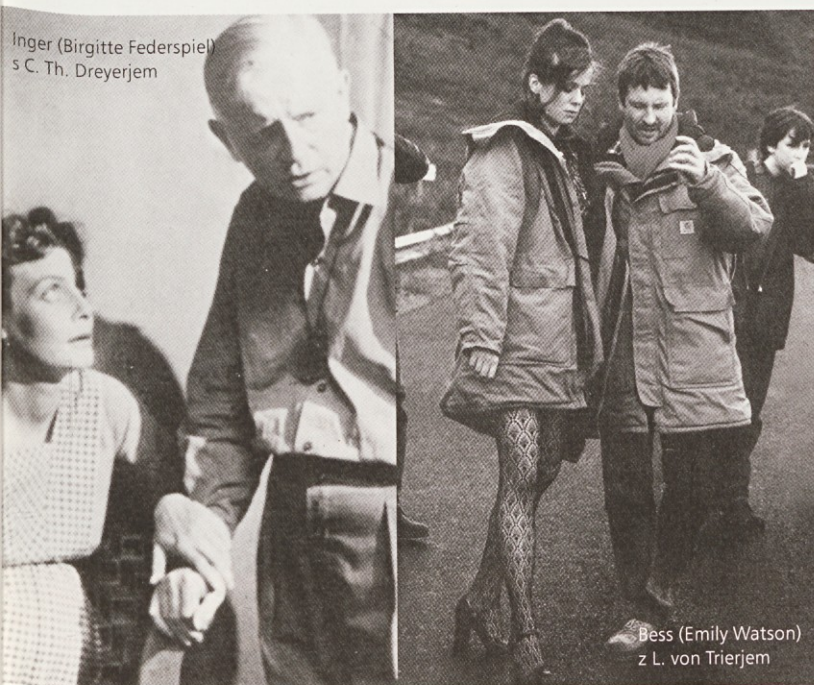
Naj za uvod na hitro obnovim zgodbo Dreyerjeve *Besede*. Na posesti Borgenovih živi stari Morten s tremi sinovi in snaho Inger, ženo najstarejšega sina. Sam zagrizen panteist, prepričan v radost vere, ki slavi veselje do življenja, je nezadovoljen s svojimi sinovi: Mikkell, najstarejši sin, je izgubil vero, Johannes je ob študiju teologije preveč bral Kierkegaarda in se mu je od vere zmešalo, Anders pa se kani poročiti s hčerjo krojača Petra, pripadnika in duhovnega vodjo strogo asketske katoliške vere, Mortenovega smrtnega (bolje: posmrtnega) nasprotnika. Le Inger, ki s svojo dobroto, razumevanjem in vero gladi spore in lajša razmerja v družini, je staremu Mortenu v veselje. Toda Inger ob rojstvu mrtvega otroka tudi sama umre in v družini nastane velika praznina, v katero se naseli malodušje. Vsi se skušajo sprijazniti z njeno smrtjo in se veseliti njenega posmrtnega življenja v nebesih, le Mikkell se ne more sprijazniti z njeno fizično izgubo in še tako učene besede ga ne morejo pomiriti; ker ne veruje, si ne more pomagati z molitvijo ali z mislijo na Nebesa, v svetem srdu in histeričnem obupu zahteva njeno telo. Ob smrtni postelji je zbrana klasična zasedba: zdravnik (znanstveni izvedenec), duhovnik (duhovni izvedenec), obupani skeptik (ki utrpel izgubo) in verujoči (blaznež); v ozadju so verujoči ostali (vsak s svojim prepričanjem in svojo stopnjo verovanja). Johannes, ki se prav tedaj vrne s svojega romanja, s treznimi očmi kot nekoč, vpraša Mikkela, zakaj med tolikimi verujočimi ni nikogar, ki zares veruje. Potem, ob zmajevanju prisotnih, prosi za Besedo, ki mrtve oživi. Inger oživi. Slavi življenje. In Mikkell spregleda. Slavi vero.

Osrednji junakinji *Besede* in *Loma valov*, Inger in Bess, sta si tako rekoč v vsem različni. Inger je kot osrednji lik, okrog katere je spleteno dogajanje, precej zadržana in statična. Njena dejanja so komaj vidna, umirjena, racionalna, domišljena, storjena ravno o pravem času in prav zato toliko bolj učinkovita, saj na videz neopazno urejajo odnose v družini, pomirjajo nasprotja, tempirajo in usmerjajo iniciative ter jim pripravljajo poti. Vse gre prek nje, ona drži družino skupaj, brez nje bi se moški sesuli vase in vsak na svojem zapadli malodušju. Njena vera in dobrota se izkazuje v detaljih, v praktičnih, vsakdanjih stvareh. To poudarja tudi Dreyerjeva kamera; ta v počasnih kadrih, ki v 180. stopinjah vsakič razkrijejo ves prostor in vse prisotne, zajamejo celotno mrežo razmerij ter odkriva transcendentalne impulze v konkretnih posvetnih dejanjih in v konkretni navzočnosti stvari. Dreyerjeva kamera v *Besedi* ne ve in ne vidi, pač pa odkriva.

Bess je pravo nasprotje Inger: njena dejanja so silovita, strastna, frenetična, storjena v trenutku, ne glede na razum. So instinktivna in nepremišljena, zato pogosto prinesejo negativne ali ravno nasprotnne učinke. Tako Bess (v svoji neracionalnosti, norosti in naivnosti) kot Inger (z razumom in izkušnjami) želita delati dobro; Bess to počne v veri (da dela dobro), Inger pa z zavestjo. Bess deluje fizično, negativni učinki oziroma nesreče, ki ji padejo na pot, je ne zmotijo, njeno notranje prepričanje jo vselej žene naprej, Inger pa deluje tako rekoč metafizično, z razdalje, kot nekakšna nevidna roka transcendence, ki stvari zanesljivo postavlja na prava mesta. Prav takšna pa je razlika v režiji Dreyerja in von Trierja: medtem ko je

Dreyerjeva kamera praktično neopazna, odmaknjena in mirna, je von Trierjeva skrajno fizična, v vsakem trenutku prisotna, frenetična, nemirna; razmerje Inger s kamero je diskretno, Bessino pa konspirativno, zavezniško (Bess, edina v filmu, pogosto gleda neposredno v kamero).

Dreyer in von Trier se v *Besedi* in *Lomu valov* duhovnemu približujeta na različna načina: Dreyer s svojim značilnim metafizičnim realizmom, s postavitvijo dogajanja v preteklost, toda v realno okolje, brez efektov, z uporabo počasi premikajočih se dolgih kadrov, ki zagotovijo kontinuiteto prostora in časa, njuno fizično prisotnost, zaobjetje, v katerem deli časa in prostora, posamezni predmeti v prostoru, zaživijo zase; njihova prezenca je tako rekoč enakovredna prezenci ljudi, ki jih Dreyerjeva kamera sproti odkriva, prinaša v središče pozornosti in zapušča. *Beseda* je, kot je bilo že rečeno, poskus razumevanja duhovnega prek fizičnega in časovnega. To je pri Dreyerju vselej prisotno že od *Trpljenja Device Orleanske*, kjer je to skušal doseči s skoraj samimi velikimi plani, v *Besedi* pa to dosega ravno po nasprotni poti – v več kot 120 minutah uporabi le tri velike plane (vsi so namenjeni obrazu Inger: prvič, ko rojeva, drugič, ko umre in tretjič, ko oživi), sicer pa je ves film posnet v srednjih ali bližnjih planih, toda na način, da je vselej nekdo v središču, osvetljen samo v obraz, tako da tudi ti plani, v takšni mizansceni, nosijo funkcijo velikega plana, zato so ta Dreyerjev postopek, revolucionaren in neposnemljiv, poimenovali fluidni veliki plan.



Inger (Birgitte Federspiel)
s C. Th. Dreyerjem

Bess (Emily Watson)
z L. von Trierjem

Tudi von Trier poudarja fiziko časa in prostora, toda s "fizičnim realizmom", z uporabo dokumentarne kamere, s kratkimi in ves čas trepetajočimi kadri, z neposrednimi velikimi plani, celo detajli, ter skoraj neopaznimi preskoki v času (*jump-cuti*), "histeričnimi" sinkopami; z lomom časa in prostora von Trier, podobno kot z drugimi sredstvi Dreyer, stopnjuje zavest o trajanju in prostoru, o posredni prisotnosti izpuščenega časa in odrezanega prostora. Za razliko od Dreyerja, ki se resničnosti približuje z izbranimi besedami (ekonomičen dialog, poetičnost, brez vulgarnih besed), lovi von Trier resničnost z banalnimi besedami (realen dialog, surovost, uporaba vulgarizmov in idiosinkrazij).

Poleg tega, da sta osrednji figuri pripovedi, veže Inger in Bess predvsem to, da sta obe izbrani od Boga. Le da ima Bess še dodatno vlogo: s svojo ljubeznijo in vero, s svojimi dejanji, ki iz tega izvirajo, namreč sama doseže dva čudeža, ozdravitev Jana in lastno vnebovzetje, sama "sprovcira" božjo voljo in poskrbi za njeno izpolnitev; to pa je vloga, ki jo ima v *Besedi* Johannes. Morda ni odveč, če omenim, da je Johannes (mimogrede: Johannes je najpogostejši psevdonim Sörena Kierkegaarda v različnih

kombinacijah in izpeljankah) v drami velikega danskega dramatika Kaja Munka, po kateri je *Beseda* posneta, osrednji lik in ga je moral Dreyer, če je hotel ostati na razdalji, nekoliko umakniti, v ospredje pa postaviti Inger.

III. Moral sem preizkusiti tvojo ljubezen do Jana (vera)

Lars von Trier v svojem predgovoru k scenariju pravi, da je *Lom valov* predvsem film o dobrem, da je skušal narediti film, v katerem so vsi nastopajoči dobri, v katerem so vsa njihova dejanja in delovanja dobra, oziroma natančneje, jih storijo v dobri veri, v veri, da so dobra, pač iz svojega omejenega gledišča, a prepričani, da delajo dobro. Prav zaradi omejenega gledišča, je pri večini (tudi pri Janu) to bolj zapleteno, pri Bess pa je čisto – vsa njena dejanja izvirajo iz naravnega, instinktivnega (ne kategoričnega) in obenem brezpogojnega imperativa, delati dobro, oziroma preprosto biti, živeti, v trenutku zadovoljiti svoje želje in želje drugih. Inger sicer globoko veruje, toda vprašanje je, če resnično verjame v čudež. Njeno verovanje je nedvomno iskreno, prav tako čisto, toda precej pasivno, izkazuje se v vsakdanjih opravilih in v odnosu do ljudi. Morda pri sebi potihem veruje v čudež in bi ga bila pripravljena sprejeti, toda nič bolj, kot je pripravljena sprejeti, da se je življenje na zemlji moralo končati in se bo nadaljevalo v Nebesih. Tako Inger ostaja na ravni etičnega – vero doživlja na ravni zavesti o dobrem, v Bogu vidi bolj dobroto in ljubezen kot avtoriteto, za razliko od Johannesesa, ki vero doživlja stoddostno religiozno v Kierkegaardovem smislu. Johannes, kot zahteva Kierkegaard od resničnega kristjana, dobesedno stopi na mesto Kristusa: z zavestjo, da je njegovo utelešenje, ponovi Kristusa. Pri Bess je situacija nekoliko bolj zapletena, saj ji von Trier nameni dvojno vlogo. Bess je hkrati grešnica-svetnica in apostolinja-odrešenica, njeno verovanje in dejanja niso utemeljena v zavesti o poslanosti od Boga, ampak v prepričanju o obstoju Boga in izbranosti njene ljubezni. V sebi združuje Inger in Johannesesa, praktično dobroto in ljubezen ter metafizično vero v izbranost, blazno prepričanje v neposredno občevanje z Bogom, v neposredno soudeležbo v transcendenci. Toda zavesti in gotovosti, da je od Boga, za razliko od Johannesesa nima – nima Božjega pooblastila. Bog njeno vero in ljubezen ter iz tega izhajajoča dejanja avtorizira šele aposteriori in post festum. Bess zato ni apostolinja, marveč Podoba, zgodba, ki je bila Bogu všeč in si jo je vzel za svojo – za svojo slavo in za primer. Kot je bilo že nekajkrat namignjeno, razlike med Dreyerjevimi in von Trierjevimi glavnimi akterji v veliki meri izhajajo iz razlike v njunem odnosu do vere. Pri tem nista nepomembna biografska podatka, po katerih je Dreyer rasel pri krušnih starših, ki sta ga zavračala in zaničevala, zato je vse življenje preživel kot samotar, izobčenec, tujec, na nič se ni navezal, praktično v vsem je ostal opazovalec z razdalje, von Trier pa je rasel v strogo ateistični družini, ki je zasmehovala vse, kar je dišalo po veri ali iracionalnem (sentimentalnem), pa se je z vsem srcem obrnil proti temu in celo privzel katoliško vero.

Dreyer k veri pristopa racionalno, z razdalje, njegovo zanimanje za vero je metafizično, njegov pogled na religijo je, pogojno rečeno, objektivni; tudi v *Besedi* je Dreyer "objektiven", pasiven, na razdalji: njegova režija je metafizična, kamera sledi dogajanju z razdalje, avtor je odsoten, dogajanje je postavljeno v preteklost, tako rekoč nedoločeno (le fanatično pozoren gledalec lahko na velikem platnu v osmrtnici za kratek hip zagleda datum 13. 8. 1925) in nenazadnje, *Beseda* je posneta po literarni predlogi, kar implicira določeno distanco režiserja (in avtorja scenarija oz. adaptacije) do zgodbe.

Von Trier k veri pristopa iracionalno, toda tega se zaveda, zato ta njegova pozicija ni čisto iskrena. K veri pristopa kot svež vernik, "pritepenec", njegovo zanimanje za vero je fizično, njegov pogled na religijo je, pogojno rečeno, subjektiven; v *Lomu valov* je von Trier skrajno subjektiven: njegova režija je fizična; kamera sledi dogajanju od blizu, histerično, z roke, je subjektivna, dokumentarna, avtor je vseskozi prisoten, dogajanje je postavljeno v

sedanjost, dobesedno v ta trenutek in nenazadnje, **Lom valov** je posnet po izvirnem scenariju, po izvirnih besedah samega režiserja. Dreyerjevi junaki so v **Besedi** tako rekoč brez strasti, nekoliko neživljenjski, "figure", ki jih (in njihova razmerja) Dreyer od daleč opazuje. Vprašanje religije je zanj vprašanje avtoritete. Von Trierjevi junaki so strastni (to ne velja samo za Bess, ampak za praktično za vse, celo za dvanajst starešin), polni življenjske neposrednosti, ki jo kamera ves čas lovi v objektiv. Vprašanje religije je zanj vprašanje resnice. **Beseda** je film o veri, etičen film, v katerem dobro zмага (Inger oživi); **Lom valov** je film o dobrem, religiozen film, v katerem zmagata vera in ljubezen.



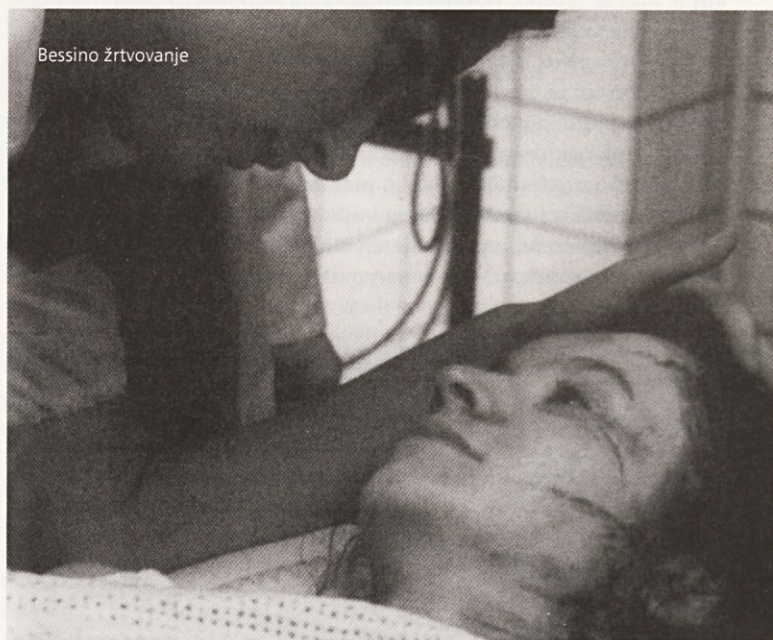
Janova bolezen

IV.-VI. Prehod (obup - dvom - upanje)

Poglavja od štiri do šest za potrebe tega pisanja izpuščam, da se ne bo pretirano razlezlo, oziroma jih v nekaj stavkih povzemam: Tako v **Besedi** kot v **Lomu valov** je vera postavljena na preizkušnjo; v obeh primerih se to zgodi približno na tretjini filma, ko je dolg prolog zaključen, ko so razmerja postavljena, ko je prikazana absolutna dobrota Inger in Bess in tudi učinkovanje te dobrote na okolico, na najbližje, v trenutku, ko se pri obeh "svetnicah" pojavi trenutna slabost, trenutek napuha, v katerem si domišljata, da lahko manipulirata z božjimi zadevami: noseča Inger svojemu tastu obljubi, da mu rodi sina, če dovoli, da se Anders in Ana poročita, Bess pa zahteva od Boga, da ji Jana s ploščadi takoj pošlje nazaj, saj brez njega ne more več zdržati.

Seveda sledi kazen, božja kazen: Inger je najprej ob otroka in nato še ob življenje, ob eksistenco, ki jo je samo za lahkomišeln trenutek postavila previsoko, Bess je ob Jana, oziroma ga dobi hromea, obsojenega na nepremičnost in smrt. Bess obupa, po klasičnem obrazcu obupa čiste neposrednosti: ne obupa nad večnim (v obupu ne detronizira Boga), pač pa zaradi zemeljskega ali nečesa zemeljskega. Bess je vse svoje bitje, ves svoj jaz, predala Janu in njuni ljubezni, zunaj ljubezni do Jana je sploh ni, ali natančneje, zunaj te ljubezni ne želi biti. Ko to izgubi, izgubi sebe; želi si le nazaj izbrano bitje ali pa preprosto nehati biti. Za to je resnično pripravljena storiti vse. Ker ni obupala nad večnim, ji kljub popolnemu obupu paradokso ostaja vsa vera, ki zaradi manka jaza preplavi vse njeno bitje; ta vera je popolnoma neracionalna in se sprevrže v neke vrste versko blaznost. V **Besedi** ob smrti Inger pravega obupa ni, je le globoka žalost, pasivno in nekoliko resignirano sprejemanje božje volje in zaupanje v njeno nebeško življenje. Do neke mere obupa le Mikkell, ki ne veruje in se ne more sprijazniti z njeno smrtjo, prav zato, ker ne verjame v (njeno) posmrtno življenje. Tudi ne izgubijo vere, samo pokaže se, kako malo so jo imeli. Najdlje od obupa je prav Johannes, ki je, podobno kot Bess, poln vere, toda obenem tudi poln sebe in Boga v sebi. V **Besedi** tudi ni pravega dvoma, ne pred ne po nesreči, niti upanja.

Njihova verovanja in prepričanja so pasivna in trdna. V **Lomu valov** pa se dvom, zanimivo, pojavi po obupu, kar pomeni, da se Bessin dvom nanaša na obup in ne na vero (tudi to potrjuje, da je von Trierjev odnos do vere naiven – religiozen). Bess podvomi v svoj obup in je naenkrat polna vere in upanja. Za Janovo ozdravitev je pripravljena storiti vse, toda ne več iz obupa, ki navadno privede do žrtvovanja, ko ne preostane nič drugega in ni več kaj izgubiti. Njeno žrtvovanje je plemenito, ne izvira iz obupa, marveč iz vere in upanja – ne iz hladnokrvne vere v avtoriteto, kot je to v primeru Abrahamovega žrtvovanja sina Izaka, ampak iz strastne in naivne vere v veličino in izbranost, v resnico njune ljubezni – da je od Boga. Zato njeno žrtvovanje v resnici niti ni žrtvovanje, sama ga ne doživlja kot žrtvovanje, ampak kot pravično in z Bogom tako rekoč dogovorjeno plačilo za svoj greh, kot vezano trgovino.



Bessino žrtvovanje

VII. Ne razumem, kako lahko ljubiš besedo (žrtvovanje)

Torej je vprašanje, koliko je Bessino žrtvovanje res žrtvovanje?

Njeno žrtvovanje na prvi pogled spominja na Kristusov pasijon, toda Kristus se ne žrtvuje sam, njega žrtvuje Bog. Njegov križev pot je izpolnitev božje besede. Kristus je dvakratna žrtev: najprej žrtvuje samega sebe – kot vsak apostol (tudi Johannes) svojo avtoriteto, pooblastilo od Boga, plača s tem, da izniči samega sebe, da neha biti jaz in postane čisti zastopnik – v tem izničenju subjekta je bistvo apostolovega življenjskega samoodrekanja; potem ga žrtvuje še Bog, bolje rečeno, Bog mu nameni nalogo, da zanj in za njegovo slavo odigra vlogo vrhovne žrtve.

Bess se tudi žrtvuje iz vere. Njen križev pot izvira iz vere v ljubezen in v Boga, iz prepričanja v svoj greh pred Bogom, za katerega se mu mora odkupiti. V svojem žrtvovanju, ki je ob bolečini tudi veselo in poletno, kot vsako žrtvovanje iz ljubezni, podobno kot Kristus najprej žrtvuje svoj jaz, se z veseljem izniči, saj v luči ljubezni sama ni nič, a za razliko od apostolov njeno žrtvovanje sebstva ni plačilo za avtoriteto, marveč za resnico, resnico ljubezni. Potem žrtvuje še svoje telo, v prepričanju, da se mora samo odkupiti za svoj greh, da mora z Bogom samo poravnati račune in ta ji bo vrnil Jana, takšnega, kot je bil prej.

Bess se žrtvuje pred Bogom (njeno žrtvovanje ima po njenem prepričanju nebeški pečat, ki zagotavlja naivno recipročnost: "žrtvovala sem se in ozdravel bo"), toda ne za Boga in od Boga, kot Kristus, pač pa za nekaj zemeljskega, ne za Obče, pač pa za nekaj konkretnega in zasebnega. Njena žrtev ni etična (za višji smoter ali obče dobro), njena žrtev je religiozna (žrtvuje se za svoje prepričanje, za svojo vero).

Johannes ponovi Kristusa v življenju in obuditvi mrtvega, Bess pa v ozdravitvi na smrt bolnega, v smrti in vnebovzetju. Čeprav Bess ni

ravno ponovitev Kristusa, je bolj spomin nanj – Podoba, ki ji avtoriteta ni bila položena v zibel (sama ni vedela za svoje poslanstvo, je pa verjela vanj) in njeno zemeljsko poslanstvo ni bilo transparentno, je pa ta podoba toliko bolj čista in uročujoča, v Kierkegaardovem smislu religiozna.

Ker za svoje početje nasploh in žrtvovanje posebej nima nikakršnega pooblastila ali zagotovila s strani avtoritete, le svojo naivno vero in prepričanje, je Bess v osnovi tragična junakinja. Čudeža ji ne zagotavlja nihče, čeprav ga njeno goreče verovanje in norost ljubezni v kontekstu filma data slutiti. V tem smislu je ne moremo doživljati kot klasično tragično junakinjo ali moderno inačico tragičnih junakinj v melodramah. Še posebej, ker na koncu do čudeža res pride, celo dvojnega, in ta čudež nosi podpis Boga. Ta točka konca Bess sicer podeli avtoriteto, pooblastilo, ki delno velja tudi za nazaj (kot potrdilo, da je bila njena ljubezen resnično od Boga), a bistveno drugače kot pri Kristusu, ki je imel to zagotovilo že ob samem rojstvu in je vseskozi nastopal kot "vitez vere". S točke konca je osmišljeno tudi Bessino žrtvovanje, vendar samo do neke mere: Jan sicer res ozdravi, toda z njeno smrtjo in vnebovzetjem sta njuni telesi za vselej ločeni, fizika njune intimne je za vselej pogubljena. Bess je potemtakem hkrati tragična junakinja in vitezinja vere.



Pred čudežem
(Brigitte Federspiel, Emil Hass Christensen,
Preben Lerdorff Rye v Besedi)

Epilog. Bess (čudež)

"Da se vstajenje lahko zgodi, mora biti izpolnjen določen pogoj. Da se ve, da se lahko zgodi. Kdor je inteligenten, ve, da se ne more zgoditi. Kdor ni inteligenten, mogoče norec ali otrok, verjame v čudežno, zato čudežno lahko postane realnost."

Čigave so te besede, Dreyerjeve ali von Trierjeve? Lahko bi bile od obeh in podpisala bi jih oba, toda če bi na te besede posnela vsak svoj film, bi Dreyer posnel **Besedo** in von Trier **Lom valov**.

Pri Dreyerju je čudež metafizičen, toda v kontekstu filma verjeten. Oživitev mrtvega je klasičen in čist, tako rekoč prislovičen primer čudeža v religioznem smislu. Dreyer sicer pokaže čudež (nameniti mu celo enega izmed treh velikih planov v vsem filmu, ki je za razliko od prvih dveh izrazito dramatičen), toda ta je, prav tako kot v svetih spisih, neotipljiv, brez fizičnega izkaza – le tak namreč lahko postavlja potrebno paradokšno religiozno razmerje.

Lom valov prinaša ob koncu kar dvojni čudež oziroma dva čudeža: ozdravljenje Jana je zagotovo čudež, zlasti v kontekstu filma, toda ne v religioznem smislu, pač pa gre za čudež v ekspresivnem smislu – za sicer verjeten, toda nenavaden, izreden dogodek. Drugi čudež je seveda vnebovzetje Bess, religiozen čudež, ki na nek način presega paradokšno religiozno razmerje in zahteva tudi imanentno religiozno razmerje, toda v kontekstu filma je sprejemljiv. Pri von

Trierju je čudež fizičen, čeprav čudeža, samega trenutka udejanjenja čudeža, ne pokaže, toda prav s tem toliko močnejše poudari njegovo dramatičnost in fizičnost – pred Bessinim pogrebom se Jan kar naenkrat pojavi v kadru, sicer na berglah, toda skoraj zdrav in ni dvoma, da je bila Bess uslišana, na koncu pa v najbolj nezaslišanem in nedoumljivem kadru fizično predoči obstoj transcendence, ko prinese na platno prepovedan pogled z Nebes (naj je to pogled Boga ali Bess) in skozenj fizičen dokaz za njeno vnebovzetje.

Čudež, kot ga fizično prinašata Dreyer in von Trier, je z vidika svetih spisov in cerkve že sam po sebi nesprejemljiv. Poleg tega pa tako **Beseda** kot **Lom valov** v bistvu slavita zemeljsko življenje. Kljub veri, ki jo po čudežu najde tudi Mikkel, se v **Besedi** vsi oklepajo zemeljskega življenja. Celó Inger, katere duša je praktično že v Nebesih in že skoraj po angelsko kramlja s svojim umrlim otrokom, ob čudežni oživitvi dahne: *"Da, življenje. življenje"*. In prav vsi – stari Morten, sosed Peter, zdravnik, duhovnik, sam Mikkel in celo Johannes – se razveselijo vrnitve njene duše v njeno telo. Podobno je v **Lomu valov**, kjer je zahteva po življenju in telesnosti izražena še bolj izrazito in od vsega začetka. Svojo gorečo vero in ljubezen Dreyerjevi in von Trierjevi ljudje raje usmerjajo v rešitev teles kot v rešitev duš.

Logika pripovedi **Loma valov** kaže na avtorja, ki pristopa k veri, ki je na poti k veri, ki si naivno želi vere, ki (kot pravi Lars zase) preprosto potrebuje vero. Omenjene paradokсне situacije in izpeljave kažejo na določeno razdvojenost avtorske pozicije. Von Trier bi bil po eni strani rad apostol, čisti prenašalec Besede, toda obenem ne more izničiti sebe; rad bi postal glasnik Avtoritete, toda hkrati tudi ostal Avtor. Neubranljiva možnost biti Bog (in tudi dejanskost te pozicije, ki jo začuti ob vsakokratnem ustvarjanju filma) mu preprečuje, da bi postal resnični vernik. Toda prav ta neubranljiva omama, ta demiurška blaznost, demonična norost ustvarjanja, je prinesla film, ki fizično seže do Nebes (do Boga) in s svojo neposrednostjo tja s seboj odpelje tudi gledalca. •



Po čudežu
(Stellan Skarsgård v Lomu valov)



Življenje
(Brigitte Federspiel, Emil Hass Christensen
v Besedi)