

Gunhild Agger

Hoved-, humor- og genrehistorier

En analyse af *Riget*

Appeller

Riget er en nyskabelse i dansk TV-fiktion. Diskussionen om, hvordan og hvorfor den er det, begyndte allerede dagen efter, at 1. del blev sendt torsdag d. 24. november 1994. På forsiden af dagbladet *Information* blev *Rigets* dobbelte appel karakteriseret: »Der står skrevet kommende kultfilm med store bogstaver henover spøgelseshistorien »Riget« og kommende folkelighed – trods et temmelig ufolkeligt billedsprog – henover Lars von Trier«, skriver Nina Davidsen.¹

Senere blev Nina Davidsen korrigeret af filmkritikeren Morten Piil, der gjorde opmærksom på, at kultfilm ikke skabes af kritikerne eller af at komme på avisernes forsider, men af publikum:

»Misforståelsen om *Riget* opstår, fordi Lars von Trier bevidst assimilerer meget af det kodesprog, der erfaringsmæssigt skaber en kultfilm, ... en åbenlys spillet på camp og kitsch.«²

På den baggrund pegede Morten Piil på Lars von Triers og Niels Vørsels *Epidemic* (1987) som en mere oplagt kandidat til kulttitlen.

I mellemtiden har publikum været godt i gang med at dyrke *Riget*, der bliver ved med at dukke op i mange sammenhænge. Den bliver citeret i en reklame for Bengans: »SVENSKE DJÆVLE! Nu har de europas laveste CD priser«. ³ Den har fået sin egen hjemmeside på Internettets World Wide Web, som før hed »Baarevogn 12« og nu blot hedder »Riget« med links til bl.a. 'Kendte citater', 'Billeder', 'Persongalleriet', 'Debatsiden', 'Sjove detaljer', 'Titelmusikken' m.v.⁴ Den har dannet ramme for fester blandt studerende i juni 1995 bl.a. efter modellen 'Du har en lever, find én, der mangler!' ⁵ – og den har været udbredt som selvvalgt opgaveemne i samme sæson. Appellen til det publikum, der er grundstammen i kultfænomenet, synes sikker nok, så Nina Davidsens forudsigelse var ikke helt ved siden af.

Samtidig har *Riget* ikke kun ramt et ungt publikum af studerende, men har haft solidt tag i lidt under en million mennesker eller 19–20 % af den danske befolkning.⁶ *Riget* har tydeligvis både appel til den mere avancerede og den folkelige smag. Sådant et sammenfald sker heldigvis en gang imellem, og det giver altid anledning til at overveje den givne produktions hvordan og hvorfor, med andre ord at se nøjere på dens æstetik.

Beroligelses- og foruroligelses-æstetik

I *Æstetiske problemer i reklame- og TV-mediet*⁷ giver Jørgen Stigel et meget præcist signalement af modernisme- og avantgarde-æstetik over for gengivelsens eller realismens æstetik. Disse begreber ligger i forlængelse af den dobbelte appel, der blev påvist ovenfor, appellen til avantgardepublikummet, der måske vil gå ind i en kult, og til det brede publikum. Begreberne er derfor velegnede som udgangspunkt, når det gælder om at karakterisere *Rigets* æstetik.

Stigel tager afsæt i den modernistiske æstetiks rødder: behovet for at suspendere dagligdagen, sådan som man kender det i karnevallet, dramaet, legen og spillet. Grin og gråd, gys og undren er reaktionsformerne hos det publikum, der rykkes i. Pointen er nu, at en stor del af vort århundredes modernisme-æstetik er »foruroligelses-æstetik på et trindhøjere niveau«. Denne form for æstetik går ud på at skabe uro om det bekendte, gøre opmærksom på udtryksformer som sådanne, flytte ting fra forskellige kontekster sammen, for på den måde at anfægte normale synsmåder, vurderinger, opfattelser.

Det kan være ganske ubehageligt at blive foruroliget, og derfor har denne æstetik ikke været særlig populær. Men det forhindrer ikke, at den modernistiske æstetik i en del tilfælde har været i stand til at forbinde sig med populærkulturen og de nye medier (Marx Brothers, Chaplin, Storm P., Heartfield). Hvad Stigel i denne forbindelse især pointerer, er den modernistiske æstetiks *udspilskarakter* i forhold til sit publikum. Den vil provokere, overdrive, udfordre modtageren, og det gør den ofte ved at bruge de midler, som især kendes fra populærkulturens mundtlige former – ordspillet, vitsen, grotesken – og dermed overdrivelsen, manglen på proportioner, de skæve vinkler.

Den modernistiske æstetik kunne vanskeligt eksistere uden sin modsætning, gengivelsens eller realismens æstetik. Virkelighedsfremstilling og sandsynlighed er nøglebegreber i denne æstetik. Fornøjelsen ligger langt hen i forestillingen om oplevet virkelighed og det genkendelige i den: miljøet, der er taget lige på kornet; stedet, der ligner; detaljen, f.eks. uniformsknapperne, der

bare er helt rigtige; personerne, som vi kender fra hverdagen eller historiebøgerne.

Hvor den modernistiske æstetik lever af forskellige former for distance og sammenstød, lever den realistiske af nærhed, mulighed for indlevelse og identifikation. Den er derfor også mindre påtrængende, og muligvis derfor mere populær. Realismens æstetik forsikrer os om, at alt er som det plejer. Ligegyldigt hvor himmelråbende det så er, er der ud fra en vis synsvinkel tale om en beroligelses-æstetik: vores forestillinger bliver bekræftet, sådan er virkeligheden i fiktionen. Dette er ikke sagt for at kassere realistisk æstetik. Den kan være yderst effektiv til at fremkalde både indlevelse og engagement hos tilskueren. Dens virkelighedsfremstilling kan tones mod det stiliserede, det poetiske eller det humoristiske, men grundvilkåret er naturligvis genkendeligheden.

Hvordan fungerer *Riget* nu i denne sammenhæng? Det, der mest umiddelbart forekommer oplagt, er at placere den i forlængelse af den modernistiske æstetik, men som et særligt fænomen. Den griber nemlig både tilbage til ældre former og frem mod nye postmoderne i sin leg med stil og genrer. Det er påfaldende, at det især er foruroligere-æstetikens populærkulturelle rødder, der spilles på: ordspillet, vitsen, humoren i bred mangfoldighed, det groteske. Det vrimler med overdrivelser, mangel på proportioner og skæve vinkler. Og ikke mindst: modtageren udfordres den ene gang efter den anden, og på mange raffinerede måder.

Samtidig er der også en høj grad af genkendelighed i miljøfremstillingen på hospitalet, i personkarakteristik, i detaljer. Alle, der har været indlagt på et hospital, eller har besøgt nogen, der var det, vil kunne nikke genkendende til parkeringsproblemer, automatiske indgangsdøre, forhallens anonymitet, fornemmelsen af at blive opslugt af en særlig organisme med sine helt egne love, venten på elevatorer, åndsfraværende eller fagoptagne læger, venlige sygeplejersker, bestemte portører, tegninger på gangene, etc.

Min antagelse, som jeg skal prøve at sandsynliggøre i det følgende, er, at der i *Riget* føres en *dialog* mellem de to former for æstetik, der er karakteriseret ovenfor. Det er dét, som er årsag til den dobbelte appel. Som et centralt koblingspunkt i denne dialog ser jeg begrebet 'biomstændighedernes æstetik'. Et andet, men underordnet, koblingspunkt er camp-begrebet. Dialogen udfolder sig på mangfoldige niveauer og måder – som en dialog mellem hoved- og sidehistorier, mellem stilarter (fra symbolisme til socialrealisme), mellem genrer (gyser, spøgelsesfilm, krimi, melodrama m.v.), mellem medier (film, fjernsyn, litteratur). Afgørende for, at dialogen lykkes og det hele ikke falder fra hinanden i stilbevidst postmodernisme, er, at det humoristiske niveau er så fremtrædende.

Biomstændighedernes æstetik

I et essay om den tyske føljeton *Hjemstavn*⁸ indkredser dens forfatter og instruktør Edgar Reitz tre begreber, som har noget med det tilsyneladende mindre væsentlige at gøre. Det drejer sig om »den perifere opmærksomhed«, »biomstændighedernes æstetik« og »det marginales betydning«. De tre begreber handler basalt set om det samme, men anvendes – mere eller mindre konsekvent – i forhold til tre forskellige synsvinkler: producentens, værkets og modtagerens.

Set ud fra producentens synsvinkel er pointen, at den fokuserede viljesanstrengelse kan virke dræbende for det kreative overskud, der skal til for at et værk bliver vellykket. Men netop dette overskud er essentielt, fordi det giver blik for det utraditionelle og de mange vigtige, let oversete, sammenhænge:

»Hvis vi bare kan lade være med at blive for anspændte og anstrenge os for meget, skal det, vi er i stand til, nok vise sig ... Hvor især forventede vi et mesterværk inden for vort eget fagområde.

Derved blev vi blinde for de ting, der skete i periferien, for de mange små inspirerende hændelser, oplevelser og episoder uden for den fastlagte billedramme, de bittesmå bevægelser i bifigurernes ansigter.«

I forhold til værket anvender Reitz termen »biomstændighedernes æstetik«. Og omkring den bygger han forhåbninger op til en ny dramaturgi, der tager udgangspunkt i modtagerens perceptionsapparat:

»Det er ikke muligt bevidst at styre opmærksomheden ud mod periferien. Bevidstheden bliver erstattet af en forstærkerfunktion i hjernen. De perifere fænomener forstærkes, og vi reagerer impulsivt og refleksagtigt på dem – før vi forstår dem ... Den nye hovedsag åbner mulighed for nye biomstændigheder.«

I *Hjemstavn* er denne biomstændighedernes æstetik gennemført ved, at der hele tiden sker ting på flere niveauer *samtidig* på skærmen, og seeren kan selv vælge fokus. Man kan følge teknologiens historie, man kan følge det provinssielle Hunsrücks, nazismens, generationskonflikternes o.s.v. Også i *Riget* er biomstændighedernes æstetik konsekvent på spil. Her er den i højere grad gennemført ved hjælp af klipning og dermed fokusskift til og fra de mange sidehistorier, der griber ind i hinanden og i hovedhistorierne.

Camp

Morten Piil nævnte i sin kommentar til Nina Davidsen, at *Riget* åbentlyst spillede på fænomener som kitsch og camp, der jo i øvrigt er beslægtede uden at være sammenfaldende. Susan Sontags klassiske »Noter om 'Camp'«⁹ kan her inddrages til at erindre om, hvad fænomenet camp egentlig dækker. Sontag understreger gang på gang, hvordan det centrale i camp er *stil*:

»Camp er kærlighed til det overdrevne, til det, der er 'langt ude', til det, at tingene-er-det-de-ikke-er ... Camp ser alting i citationstegn.«¹⁰

Camp betoner måden, hvorpå noget fremtræder, fremfor hvad det handler om. Camp sætter parentes om den traditionelle opdeling i finkultur og massekultur, god og dårlig smag – ikke nødvendigvis for at gøre dårlig smag til god, men for at anfægte værdisystemerne. Og for at vedkende sig, at det ikke altid er den klassiske æstetiks begreber om sandhed, skønhed og alvor, der giver den bedste oplevelse:

»Camp er den konsekvent æstetiske oplevelse af verden. Den er en inkarnation af 'stilens' sejr over 'indholdet', 'æstetikken' over 'moraliteten', ironiens over tragedien.«¹¹

Dermed er hele ideen med camp at muliggøre, at man kan »forholde sig alvorligt til det frivole og frivolt til det alvorlige«.¹² Grundlaget for det er en villighed til at citere og bruge populærkulturens forskellige produkter. Når jeg mener, at camp-begrebet spiller en vis rolle i dialogen mellem (post)modernisme og realisme-æstetikken i *Riget*, er det netop, fordi camp forudsætter, at der er noget at citere og stilisere, der har bund i en populærkulturel sammenhæng.

Hoved-historien

'Biomstændighedernes æstetik' kan efterspores på mange planer. Lad os følge den i den bi-historie, der handler om hovedet. »Det gælder slet og ret om at bruge hovedet«, siger Lars von Trier nemlig i sin afsluttende kommentar efter 4. del af *Riget* – og udsætter samtidig seerne for et sidste chok, idet han haler et afskåret mandshoved op i håret. Ret campet.

Dette hovede har haft mange hvilesteder, siden dets alter ego, stud.med. Mogge, skar det af i 1. del. Det har været overrakt som gave til Camilla, emballeret i en sort og gul plasticpose fra Netto. Overbringeren Sanne har tabt

det, og det er rullet tilbage til giveren, der stod og lurede på gangen. Som gravid mand har Mogge derefter transporteret det hen ad gangene ned i kælderens, gemt på maven under kitlen. Det er blevet opbevaret i Mogges aflåste skab i kælderen. Mens Mogge i 2. del lå på søvnlaboratoriet og drømte, at skabet gik op og en grønlig røg sivede ud, er det forsvundet derfra – over i en anden, gennemsigtig plasticpose i Krogshøjs køleskab, der er aflåst med en mere solid hængelås. Derfra har Mogge i et ubevogtet øjeblik tilbageerobret det i 4. del – og snidt det ind i det hul i kælderen, som er tiltænkt Marys spøgelse. Og derfra vender det tilbage, idet et helt spøgelsestog af groteske skikkelser lader hovedet rulle ud for sundhedsministerens fødder ved afslutningen af hans 'u- anmeldte' visit til Riget. Måske et varsel om, at der skal rulle hoveder efter den fatale besøgsrunde? – »Jeg finder selv ud«, sagde ministeren, men det kniber øjensynligt. Hovedet derimod finder ubesværet vej til Lars von Triers hånd 'udenfor' Riget, efter at forhænget er trukket for og forestillingen tilsyneladende forbi.

Imens ligger den anonyme, hovedløse, dissekerede krop i en box i kælderen og venter på at blive genforenet med sit hoved. Og i løbet af samme tidsrum er et andet hoved vokset i Judiths mave – Åge Krügers, som vi ser blive født under et forgæves forsøg på at abortere det. Krydsklipningen i slutningen antyder en vis forbindelse mellem de to hoveder. Det ene er blegt og blodigt, det andet er rødt og anstrengt; det ene er dødt, det andet, der jo er en død mands inkarnation, er tilsyneladende så grotesk levende, at det kan spytte fostervand i hovedet på Krogshøj, der har taget initiativet til aborten og ordnet det praktiske.

Historien om det afskårne hovede er kun én af de mange sidehistorier, som det vrirmler med i *Riget*. Den er løst forbundet med den mere centrale spøgelsehistorie om Mary, hendes far og morder Åge Krüger og den spiritistiske fru Drusses jagt på denne sammenhæng. Men den er et godt eksempel på biomstændighedernes æstetik på plotniveau, og den står langt fra alene.

Der er f.eks. også *dukkernes historie*. Dukken Mary, der har tilhørt Mary i 1919, bliver allerede introduceret i TV-oversigtens billede, hvor fru Drusse holder den. Hun finder den så hængende på Ellen Krügers lampe i 2. del. Ellen Krüger er også datter af Åge Krüger. Han har givet hende Marys dukke, som nu skaber nærkontakt mellem fru Drusse og Mary, for Mary vil have den igen! Dukker ligner de døde og elskes næsten lige så højt som de levende. – Og i slutningen af 4. del ser vi overlæge Moesgaard som en dukke, der er under ukærlig behandling af en voodoo-mester på Haiti, bestilt af Stig Helmer. Billedet kaster baglæns lys over den konsekvente strøm af sort uheld, der har ramt Moesgaard under sundhedsministerens besøg lige forinden. Det rejser

selvfølgelig også det klassiske spørgsmål, om vi er mennesker eller marionetter?

Der er også *Sannes historie*. Sanne er biperson, en ung stud.med. under optræning. Hun slapper af på Søvnlaboratoriet. Seeren kommer gang på gang i tvivl, om hun har valgt det rigtige studium, for hun viger konsekvent tilbage for at se kroppe og blod. Hun går sin vej, når professor Bondo underviser i at skære for, og hun forlader operation hypnoseanæstesi. Til gengæld er hun vild med at se *Motorsavsmassakren* på video; når hun ser fjernsyn, er det altid den. Først kan vi høre det, og glimtvis ser vi det også. En ultrakort ironisk kommentar til de modsigelser, mennesker rummer – og til seerne, der tilsvarende sidder foran skærmen og gyser.

Begge disse sidehistorier er udtryk for den perifere opmærksomhed, der er så central en ingrediens i *Rigets* æstetik. De kører efter deres egen logik, men er samtidig flettet sammen med og kommenterer spøgelseshistorien. De fungerer også på realismeniveauet: Hvem har ikke haft et forhold til en elsket dukke? Og hvem genkender ikke *Sannes historie* gennem bekendtskabet med en læge, der skulle have været lærer (eller en politimand, der skulle have været arbejdsmand)?

Historier, der kører efter deres egen absurde logik og samtidig ligner virkelighedens, er der nok af. Man kunne fortsætte med historien om portør Hansens hund Bongo (bemærk navneligheden til professoren) og dens metamorfose; historien om Stig Helmers hjulkapsler, som han indsamler hver morgen ved ankomsten i 1.-3. del for derefter at forære dem til drengene i 4. del; myten om Sverige som det organiserede, klippefaste modstykke til Danmark. Det vrimler faktisk med historier, man behøver ikke engang at skrabe på overfladen for at få øje på dem. Jeg vender tilbage til forholdet imellem dem. Først skal vi lige se på, hvad det egentlig betyder at bruge hovedet.

Betydningernes krydsfelter

Lige som der er mange historier i *Riget*, er der mange betydninger, der gemmer sig i lag på lag og måske til en vis grad ophæver hinanden, så der bliver tale om, at stilen får den afgørende betydning. *Riget* er så rig på betydninger, at den nærmer sig mætningspunktet. Den er på nippet til at gå over i renlivet camp, men den holder balancen. Selv om der er tale om stil, leg, spil, er der mening i betydningerne. Lad os igen tage slutreplikken om »at bruge hovedet« som eksempel. Den gemmer i hvert fald følgende betydninger.

For det første kan den tages rent *bogstaveligt* – Lars von Trier bruger faktisk hovedet som en sidste smagløs chokeffekt på et tidspunkt, hvor seerne sid-

der og fordøjer den groteske fødsels stærke billedindtryk. Her tages sproget på ordet, og den døde metafor bliver pludselig levendegjort – til overflod af en død mands hovede. Som overraskelsesteknik og middel til at sætte fokus på både sprog og handling anvendes aktivering af døde metaforer en del i *Riget*.

Et par andre eksempler: 'rotter på loftet' brugt om en utilregnelig person visualiseres her som forsøgsrotter – i kælderens, hvor jo netop historierne om det ubevidste huserer i *Riget*. De bliver oven i købet passet af den haitianer, der kommer til at ledsage Stig Helmer til voodooens rige – og senere skudt af Rigmor, hvis kommentar er »I øvrigt er det en helt anden rotte, jeg er ude efter.« – 'Spøgelsestoget' kender vi mest fra Tivoli. Her kommer det pludselig kørende ud af hullet i kælderen.

Tilsvarende skabes der sprogligt nye betydninger ved, at det abstrakte konkretiseres gennem markante billedannelser. De to opvaskere i kælderen er specialister på dette felt, jf. formuleringer som »De skærer i erindringen« om hjernekirurgi, »Hvert bogstav er prentet med blod« om Arkivet, og »Den gamle dame har gjort klar til en stor opvask« om maningen.

Denne billed- og sprogbrug er almindelig inden for modernismens æstetik. Det særlige her er overraskelseselementet, der viser tilbage til sprogspillet, vitsen og det groteske. I opvaskernes tilfælde forstærkes virkningen af, at de ikke er normalt udviklede, men lider af mongolisme. Netop derfor kan de forholde sig frivolt til det alvorlige og alvorligt til det frivole. Opvaskerne er et godt eksempel på balancegangen i forhold til camp.

For det andet kommenterer sentensen Mogges *handling*. Mogge, der nyder en vis frihed og beskyttelse på Neurokirurgisk som overlæge Moesgaards søn, handler hovedløst og taber i bogstavelig forstand hovedet – både sit eget og ligets, og dét mere end én gang. Det begynder med, at han hugger en rose fra en afdød og forærer den til Camilla. Antallet af roser i Camillas vase viser dog, at det ikke er noget nyt. Det accelererer, da han skærer hovedet af en afdød for at forære det til hende som et tegn på kærlighedssyg desperation. – »De dødes lov er at yde. Det maner til respekt,« siger professor Bondo. Men respekt er der ikke meget af hos Mogge – og hos Bondo er respekten for de døde tilsyneladende større end for de levende. Og det kulminerer ironisk nok med, at Mogge faktisk får noget ud af det til sidst. Det er aktiviteten i Mogges hjerne, mens han sover, som Camilla endelig tænder på – og den aktivitet er resultatet af at bruge hovedet, endda i dobbelt forstand. Camilla bryder sig nemlig ikke om Mogge, når han er vågen. Derfor melder han sig til Søvnlaboratoriet, så han trods hendes modvilje kan være i nærheden af hende. Her er kontakten med Camilla først negativ – det afskårne hovede spørger i deres korte bemærkninger til hinanden, og hans mareridt appellerer heller ikke til hende. Men Mogges kammerat Christian betror ham i 4. del, at man selv kan be-

stemme sine drømme. Det husker han under mareridtet, og dermed drejes hoved-sagen til Mogges fordel. – I al sin absurde logik er dette forløb faktisk genkendeligt og realistisk.

Lars von Trier har for det tredje naturligvis også sat sine egne og andres hjernevindinger i sving for at nå frem til sine effekter. Formuleringen om at bruge hovedet signalerer, at fiktionen er *udtænkt* og lægger dermed en vis afstand til den stærke følelsesappel, som en del af *Rigets* billeder, lyd og tematik leverer. Denne afstand understreges af en påfaldende kontrast mellem de to indledningssekvenser.¹³

Den første indledning, hvor vi ser blegemændene i fortidens tågede landskab, og synker dybere og dybere ned i vandet, rødderne, tomheden og det ubevidste, er ladet med en overdådighed af visuelle symboler og betydning. På lydsiden formuleres de af den rolige, indtrængende fortællerstemme.¹⁴ Den går lige i følelseslivet.

Den anden indledning er både lydligt og billedmæssigt urolig og forvirrende. Situationer og skuespillernavne farer i opskruet tempo skævt hen over skærmen til tonerne af kendingsmelodien *Kingdom*.¹⁵ Optakten er hylende sirener, og referencen er klart nok både den amerikanske seriefiktion, herunder lægesoapen og detektivserien, og den halvdokumentariske *Rescue 911* eller *CODE 3*. Den går lige i genrebevidstheden.

Kingdom-indledningen vrænger ad den første, der dog langt fra er naiv. Den første indlednings slutteffekt – blodet, der gennembryder sprækkerne i bogstaverne RIGET – leder således direkte over i den anden, idet den udgør et genrecitat med reference til Stanley Kubrick's spøgelseshistorie *The Shining* (1980).¹⁶

Hertil følger sig resumeet, der fra 2. del danner en tredje fremskudt indledningssekvens. Visuelt er denne udformet som en fjernsynsskærm i de grå betonstammer, som bogstaverne RIGET er prentet på. På denne skærm suser billeder og replikker rundt i ikke-kronologisk rækkefølge og henviser dermed til mediets særlige, fragmenterede karakter.

Tilsammen giver de i alt tre indledningssekvenser et hurtigt rids af *Rigets* væsentligste æstetiske virkemidler: historien i historien, dialogen mellem det symbolske, effektfulde, betydningsladede og det fra TV eller virkelighed genkendelige, det genreparodierende, det medierefleksive – og netværket af henvisninger.

Lars von Trier udfordrer for det fjerde *seernes kompetence* gennem det almene i formuleringen »Det gælder slet og ret om at bruge hovedet« og beder dermed direkte om analyse og fortolkning. Men han gør det med et sarkastisk smil, der tilsiger os, at selv om vi bruger hovedet, skal vi ikke forvente os alt

for meget af resultatet. Der er indlagt så mange hentydninger og spor, der kan sættes sammen på lige så mange måder, som der er modtagere.

Selv om vi har god kontakt med skærmen og er fascinerede af, hvad der foregår, kan der naturligvis også ske mangfoldige udsving og forskydninger i analyser og fortolkninger. Dette forhold demonstreres gennem kontaktflden mellem menneske og maskine i *Riget*.

Det kan være enkelt, som når skriveren i søvnlaboratoriet pludselig giver voldsomme udsving under Mogges kannibalistiske mareridt, eller når scanneren registrerer den lystaktivitet, som får Camilla fra at bevare hovedet koldt, så hun fortsat kan ignorere den umodne unge stud.med. Det kan være vanskeligt og måtte gennem maskinen mange gange, før der opnås et forståeligt resultat, som vi ser på Otiologisk Afdeling, hvor lyden fra Marys stemme filteres igen og igen, før budskabet træder frem, så det kan høres: »Hvorfor skal jeg slås ihjel?«

Denne pointe illustreres af den femte betydning. Den indvendige del af hovedet har flere sider, som det tydeligt fremgår af de smukke, mangefarvede scanningsbilleder af *hjerner*, der hænger som sommerfugle på væggen i morgenkonferencelokalet på Neurokirurgisk Afdeling. Vi ser det også i søvnlaboratoriets scannere. Der er højre og venstre hjernehalvdel, der er forståelse af det emotionelle og det intellektuelle, der er menneskelige svipsere og skrøbelige balancer. Der er kirurgiske hjerner, der står for operationer, og der er patienthjerner, der opereres og fejlopereres på. Alle optræder som billeder i andres hjerner.

Hoved-historien var blot en sidehistorie. Og med hovedets betydning er det som med alle de andre fænomener i *Riget*. Jo flere betydninger, man finder, des flere bliver man klar over, at man har overset. F.eks. peger navnet Judith på Holofernes' afskårne hoved, kendt fra Bibelhistorien og elsket i malerkunsten. Og er hovedernes groteske egetliv ikke i sig selv en advarsel mod *kun* at bruge hovedet? Sådan kunne jeg blive ved. Hver betydning genererer nye i et uoverskueligt net af forgreninger, hvor så alligevel løse ender ofte mødes. Historier og betydninger hænger sammen som ærtehalm, deler, tvister og spalter sig og forenes så igen. Et spor viser sig at rumme en nøgle, men det er til en anden gåde, som har sammenhæng med en tredje historie.

»Landets bedste hjerner«

Men hvordan går forbindelseslinjerne mellem de mange historier i øvrigt? Lad os prøve fortsat at bruge hovedet. Anskuet gennem den optik, der hedder ho-

vedet forstået som hjernen, leder det lige over i en central fælles tematik i hovedhistorierne, nemlig hvordan hjernen fungerer.

Blandt personerne i *Riget* kan vi iagttage mange forskellige måder at bruge hovedet på. At bruge hovedet er slet ikke så lige til, som det lyder. I følge indledningssekvensens fortællerstemme er »landets bedste hjerner« samlet på Rigshospitalet. Men de har deres styr med at finde ud af, hvad de skal bruge deres gode hoveder til. Det viser sig hos alle de »Rigets Sønner«, der er samlet i Logen, d.v.s. hos alle overlæger og professorer. Et par eksempler.

Den administrerende overlæge Einar Moesgaard bruger sit hovede til at udtænke en velment, men lettere absurd udført, mental operation. Den får navnet »Operation Morgenluft«, hvorigennem den døde metafor »at vejre morgenluft« forsøges genoplivet. Dens sigte er at forbedre samarbejdsklimaet på afdelingen og derigennem stemme hospitalsdirektør og bevilligende myndigheder velvilligt. Gennem klistermærker og børnehavesange skal arbejdsdelingen nedbrydes og de ansatte bringes til at føle øget engagement i og ansvar for afdelingens skæbne. Planen bryder parodisk sammen i slutfasen, da dens resultater skal vises frem for sundhedsministeren og hospitalsdirektøren.

Men inden da er det mange gange blevet demonstreret, at det er helt andre forretningsgange og sammenhænge, der fungerer i Riget. Der er 1. reserve-læge Krogshøjs uautoriserede Rige i kælderen – genfordelingssystemet, der sørger for, at alle overskudslagre bliver brugt, og alle får opfyldt deres behov for narkotika, sprit og fasekontrastmikroskoper – mod en passende taknemmelighedsgæld, der altid senere kan indfris, naturligvis. Der er spiritisternes kvindelige Rige, der går på tværs af personale og patienter, og som bevirker, at fru Drusse kan få koden til Arkivet af den ellers ubestikkelige fru Kaagaard. Der er portørernes og vagtmandskabets Rige, der behersker ind- og udgangen til Rigshospitalet samt en række andre kommunikationsbaner som elevatorer, journaltransport o.s.v. Og der er ikke mindst Moesgaards egen primære sammenhæng, Logen, hvis lov i følge ham selv står over alle andre.

Side om side med det traditionelle lodrette hospitalshierarki fungerer altså en række andre mere vandret orienterede strukturer og systemer, som især den svenske overlæge Stig Helmer (hvis navn refererer til Lasse Åbergs komiske antihelt med den patetiske moderbinding) hele tiden støder ind i. Stig Helmer bruger sit hovede til overhovedet at finde rundt i denne sammenhæng, hvor han skiftevis ydmyger og ydmyges, udæsker og udæskes. Sammenhængen illustreres billedligt af, at han kun føler sig rigtigt godt tilpas på toppen af Rigshospitalet, hvorfra han kan se Barsebäcks massive to tårne, der er bygget på klippegrund – i modsætning til Rigshospitalet, der er bygget på gammel mose. Han har det godt til tåleligt på Neurokirurgisk Afdeling, der da også ligger på 9. etage. Derimod har han det dårligt, når han venter på elevatoren

ned, og værst i kælderen, der fremstår som en stor labyrint, og i husets hukommelse, Arkivet.

Når Stig Helmer fremstår uden formildende momenter, skyldes det primært, at han systematisk misbruger sin position. Værst: han har fejlopereret Monas hjerne, så hun aldrig bliver til menneske igen. Moderen klager, og 'Mona-sagen' forfølger ham fra første morgenkonference til hans flugt til Haiti. Den er de andres våben imod hans forståelse af hierarkiet og meningen med livet på hospitalet – og både Krogshøj og Moesgaard bruger den imod ham, Krogshøj aggressivt, Moesgaard afvæbnende venligt, men konstant. Logebrødrenes egen måde at tackle denne sag på afsløres i øvrigt af et frivolt citat fra Søren Kragh Jacobsens *Må jeg se din smukke navle*: »Åh, Mona, Mona, Mona, hvornår kommer den dag – hvor jeg tør tage din puls, og vi kan stikke af – sammen!«¹⁷ Og lidt mindre slemt: Stig Helmer har tilegnet sig sine underordnede forskningsresultater og offentliggjort dem som sine egne – et mønster, han gentager i forhold til Judith.

Og patologen Bondos hjerneaktivitet er besat af ønsket om at få fat i et forskningsobjekt, det sjældne hepatosarcom, der kun optræder en gang hver tiende år. Også han gør sig til tyv, men på et mere konkret og grotesk plan. Som Moesgaard har han en operation for øje, men det er én, der mest angår ham selv, donor og dennes genstridige familie.

»Landets bedste hjerner« er således i gang med en række pragmatiske, lysky, egoistiske, parasitære og ulovlige operationer i det minisamfund, som *Riget* udgør. De har tilsyneladende allesammen kappet forbindelsen til virkeligheden, samfundet, etikken, for slet ikke at tale om »det åndelige«. Heri ligger forbindelsen til historien om det afskårne hovede. Og selv om det er både urealistisk, surrealistisk og uvirkeligt, er det altså samtidig lige nøjagtig så tæt på virkeligheden, at vi ikke har problemer med at genkende nogle tendenser. I en række situationer er det da også realismens æstetik, der spilles på.

Idealister og spiritister

Som en kontrast til »landets bedste hjerner« og en helt speciel repræsentant for bekæmpelsen af »hovmodet og den konsekvente fornægtelse af det åndelige« (den første indledning) står den spiritistiske fru Drusse. Navnet er naturligvis valgt med tydelig og spydig tak til Hans Scherfigs *Idealister* (1944). Det er ikke kun film- og fjernsynsmediet, Lars von Trier refererer til, men også det gode, gamle bogmedie.

Hos Trier er intertekstualitet en sport, han dropper hentydninger alle vegne, hvor han kan komme til det. Det udvander muligvis referencernes betydning.

Netop derfor kan det være belysende at se lidt nøjere på forholdet mellem Scherfigs *Idealister* og Triers *Riget*. Det er trods alt hovedpersonens navn og orientering, der er fællesgods.

Hos Scherfig bruges termen 'idealister' ironisk om alle de samfundets støtter, der i virkeligheden meler deres egen kage, godsejer Skjern-Svendsen, pastor Nørregård-Olsen og litteraturkritikeren dr. Harald Horn især. Parallellen i 'Rigets sønner' forekommer her klar.

Den bruges også om alle de forskellige tilhængere af anskuelser, der kan frelse verden, fra vegetarer over mystikere til studenterpolitikere. Alle får de trykt deres skrifter hos den rare, men upraktiske idealist bogtrykker Damaskus på Nørrebro. Disse idealister behandles med varierende grader af ironi, mens dræbende sarkasme er reserveret sex-pol-forkæmperen dr. Robert Riege og hans ødelæggende indflydelse i 'Sexualparken'. I vore dage ville dr. Riege nok også slå sine folder inden for Rigets mure, men parallellen i *Riget* er på dette område mere speget. Hvis Søvnlaboratoriet kan tages som nutidig pendant til 'Seksualparken', er den ironiske holdning fælles, jf. slutningen, hvor Camilla ender med at forføre Mogge. Og vurderingen af alle de små forvirrede 'idealister' eller spiritister eller blot folk, der er på bølgelængde med det åndeliges gennembrud, er også hos Lars von Trier blandet.

Hovedforskellen ligger i fremstillingen af fru Drusse, der hos Lars von Trier får fuld æresoprejsning. Med en enkelt lille modifikation. Hos Scherfig er fru Drusse biperson, én af de mange »idealister«, som romanen åler. Hun er digterinde og kobler intellektet fra, når hun skriver. Hun er clair-voyant og har været spiritist, men har forladt spiritismen, ikke fordi hun holdt op med at tro på den, men fordi den virkede for »oprivende« på hende. Hun kan huske tidligere inkarnationer og er nem at bringe i trancetilstande, som hun bagefter ikke kan huske.¹⁸

I Lars von Triers udgave er fru Drusse rykket op som hovedperson. Hos hende samarbejder logisk ræsonnement og opmærksomhed på det åndelige, som det vises så tydeligt, da hun kommunikerer med den døende Emma i 2. del. Den logiske side fremtræder her visuelt på to måder, der supplerer hinanden: gennem planen over Rigshospitalet og gennem en kryds og tværs, som fru Drusse holder i sin hånd, så de udgør to sider af samme sag. Parallelliteten understreges af kameravinklen. Den åndelige side udspiller sig i grænselandet mellem liv og død, hvor Emma befinder sig.

De to sider kobles sammen ved, at Emma spørger, hvor spøgelseset har givet sig til kende. Fru Drusse giver sig til at rekonstruere, på hvilke områder det var, og kradser bogstavbetegnelserne YRAM ned oven over kryds og tværsen. Da Emma skal bruge et navn i det schwedenborgske rum, får fru Drusse øje på anagrammet for MARY og får dermed også mulighed for at få lokket et ciffer

ud af Emma, før hun forsvinder. Nemlig nummeret på det værelse, hvor den gamle Ellen Krüger ligger, der kan bringe hende videre i opklaringen af gåden.

Men selv om fru Drusse har både den intellektuelle sporsans og kontakten med intuitionen og det åndelige i orden, har hun også sit spøgelse i skabet. Ligesom Scherfigs fru Drusse er hun »moder« – og i denne forbindelse kommer modifikationen ind. Hun har et skrækkeligt og latterligt dominansforhold til sin søn Bulder (bare navnet!), der er portør på det hospital, hvor hun bliver ved med at lade sig indlægge. Heller ikke denne fru Drusse kan forstå og forklare det hele, i hvert fald ikke, hvad hendes eget liv angår. Til Bulder siger hun således i et irritabelt øjeblik: »Ellers går du rundt og udstråler konstant dårlig samvittighed.« Hvortil den rare Bulder, der ellers finder sig i alt, for én gangs skyld svarer uartigt igen. – »Kunne du forestille dig, at det måske havde noget med dig at gøre?« (3. del).

Hos Scherfig er det egentlige modstykke til de mange idealister det jævne husmandspar Martin og Margrete Olsen med de fire børn. De er ganske almindelige mennesker, hvis højeste ønske er et nyt kaffestel. Det får de uden af den grund at blive materialister.¹⁹ I *Riget* udgør opvaskerne den mest iøjnefaldende parallel og kontrast til overlægernes kreds. Iført gummihandsker og briller er de igang med den store afskylning og opvask fra morgen til aften, og somme tider, når de må vaske om, hele natten med. Samtidig kommenterer de begivenhederne på hospitalet, ofte gennem reproduktion af et traditionelt kønsrollemønster: den kvindelige opvasker stiller de naive spørgsmål, og den mandlige svarer.

I betragtning af deres isolerede position, formodentlig i kælderens (lokalet savner vinduer), er de forbløffende velorienterede om, hvad der foregår. Opvaskernes rige er ikke helt af denne verden. Deres handicap, mongolisme, ytrer sig på ingen måde som dumhed eller indskrænkethed. Tværtimod er de i en anden forstand vidende, seende, hurtigt opfattende og sprogligt begavede. I den forstand nemlig, at de forstår, indser, hører og formulerer alt det, de normalt til topbegavede går og bakser med i hospitalets andre rum, og som Mary bakser med imellem etagerne. De falder uden for normaliteten, og deres fremtoning, især latteren, og forbindelse til det åndelige bidrager til uhyggen.

Den vigtigste pointe i hjernerens rige er således, at de kloge er dumme og de dumme kloge. Der er vendt op og ned på normale begreber, med inspiration fra *Idealister*, men langt mindre firkantet end her. Og så er der endelig en hel del personer som Krogshøj, Judith, Rigmor, portørerne, der bevæger sig ud og ind ad disse gebeter med forskellige grader af åbenhed over for spøgelseshistorierne og forskellige loyaliteter over for Rigets mangfoldige modsætninger.

Spøgelses- og vandrehistorier

Vi har i de foregående afsnit set, hvordan hoved-historien på en række niveauer er forbundet med de egentlige hovedhistorier og hovedpersoner i *Riget*. Hoved-historien leder ad snørklede omveje til Mona-historien, og Mona-historien leder gennem en række paralleller mellem nutid og fortid til Mary-historien, der står som den centrale gennemgående historie, som alle de andre og sidehistorierne har tråde til. Mary-historien er den *spøgelseshistorie*, som Lars von Trier lover i foromtalen, og som han siden kommenterer på forskellig vis.

Spøgelseshistorien er en gammel genre og en gammeldags genre. Derfor er den velvalgt til en fortælling om modsætningen mellem »uvidenhed og overtro« på den ene side og »videnskaben«, »den mest fuldenkte teknologi« og »hovmodet og den konsekvente fornægtelse af det åndelige« på den anden side (den første indledning). I Danmark har den som litterær genre rødder i romantikken og romantismen, hvor B.S. Ingemann tog den op som fantastisk fortælling i sine *Eventyr og Fortællinger*, udgivet fra 1820 til 1860. De fleste af Ingemanns fortællinger bevæger sig inden for det felt, hvor der med T. Todorovs begreb er en »tøven«,²⁰ hvor der både kan være naturlige og overnaturlige fortolkninger af fænomenerne, som det f.eks. er tilfældet i *Varulven* og *Den levende Døde*, begge fra 1835. Vilhelm Bergsøe viderefører den fantastiske fortælling, men skriver også fortællinger i rent overnaturligt regi, jf. titlen *Gengangerfortællinger*.²¹ Litterært set har genren været forvist til populærlitteraturen gennem det meste af dette århundrede – med Karen Blixen som undtagelse. Med den »magiske realisme« i Latinamerika²² har den fået en renaissance, der i Danmark har fået et vist gennemslag hos f.eks. Peter Høeg.

I dansk TV-fiktion har der været flirt med genren i *Tre ludere og en lommetyv* (DR 1993) og *En kærlig omstigning* (DR 1994), hvor afdøde personer i begge tilfælde materialiserede sig for deres kone.²³ I international TV-fiktion har der været mere end flirt. Med *Twin Peaks* (1990) af David Lynch og Mark Frost blev spøgelseshistorien som genre udsat for en moderne gennemspilning i fuld styrke. Inden for filmmediet har spøgelseshistorien haft sine op- og nedture i forskellige kombinationer – med gyseren, med det komiske, med splatteren. Blandingen af videnskab og gys har været effektiv i hvert fald siden Mary Shelley i 1818 udgav *Frankenstein*.

Spøgelseshistorien er desuden en levende mundtlig genre, der praktiseres med jævne mellemrum af unge mennesker og børn på lejrur. Som mundtlig historie næres den af samme kilde som en anden genre, der er på spil i *Riget*, *vandrehistorien*.²⁴ I sin anmeldelse bekræfter en insider i både læge- og filmmiljøet, Niels Malmros, at der trækkes kraftigt på hospitalsverdenens vandrehistorier.²⁵ Vandrehistorien er pr. definition en genre, der er velegnet til frem-

stilling af forvandlingshistorier og det utrolige. Skoleeksemplet er H.C. Andersens *Det er ganske vist*, hvor som bekendt en lille fjer bliver til fem høns, og ophavshønen slet ikke kan genkende sin egen historie til sidst. I både spøgelseshistorien og vandrehistorien kan man fortælle og gennemleve det utrolige i nysgerrig fascination, uden nødvendigvis at behøve at tro på det før og efter, men med den lyst til at høre fortællingen, som netop det magiske øjeblik giver, i suspension af eftertænkningens før og efter. Hos Trier er der nok tale om forskellige former for »tøven«, jf. ovenfor. Men det centrale er, at det åndelige sætter sig igennem som – ånder. Dette er helt i tråd med tendensen til at konkretisere og visualisere, som jeg tidligere har været inde på.

Spøgelseshistorien, der går igen, handler om Marys lidelser og død i et døgn i 1919. Det er en grim historie om flerdobbelt svigt. Mary svigtes af sin far som far – han vil ikke vide af hende som datter, men slår hende ihjel. Og hun svigtes af ham som læge: han foregiver at helbrede, men eksperimenterer, torterer og udsletter med klorgas som våben. Gennem *Rigets* mange huller og sprækker trænger denne historie ind i de nulevendes bevidsthed. Gradvist og fragmentarisk oprulles den med den energiske fru Drusse som det vigtigste medium, som sporfinder og detektiv. Foruden at være en spøgelseshistorie og en vandrehistorie (der jo netop er karakteriseret ved at gå igen), er det også *en detektivhistorie* i klassisk forstand, en puslespils- og opdagerhistorie.

Det uhyggelige element er fælles for disse genrer. Billedligt pointeres det ved, at kameraet med jævne mellemrum indtager den åndelige position. Således ser vi gennem sprækken i elevatoren ned på fru Drusse i 1. del; i Emmas værelse i 2. del ser vi sceneriet med spørgsmål og svar efter dødsøjeblikket udefra gennem den regnvåde rude; og der er mange flere eksempler på, hvordan kamerapositionen forstærker det uhyggelige element. De levende er overvåget af de døde. At Rigshospitalet som helhed igen er overvåget af en højere instans, viser det genkommende helikopterbillede af det til en speciel type musik, der ligesom zoomer ind på bygningen.²⁶

En anden måde, der anvendes til visuel understregning af, hvordan forbindelseslinjerne er fra fortid til nutid, fra de døde til de levende, er kameraets fokus på de mange huller og sprækker, ofte ledsaget af samme type zoommusik som netop beskrevet. Elevatorskakterne, gangene på afdelinger og især i kælderen, ristene, fliserne i elevatorens loft og på parkeringspladsen foran hospitalet leverer lige så mange sprækker, hvorigennem vi kan se ind i det andet, og hvorigennem omvendt det andet kan se ud på os. Og der er gang i sprækkerne. Fra bogstaverne RIGET, der falder sammen under blodets tryk, til fliserne på parkeringspladsen, der brydes op og ikke kan holde vandet nede. Fra Mona, der ses udefra gennem gitre som i et fængsel, til Arkivets dør, der åbner sig på klem.

Spørgeshistorien er således meget konkret fortalt. Deraf appellen og de ryk, det giver i os som seere. Gennem fremhævelse af detaljer i bygningernes og værelsernes indretning, gennem klip fra gange med personer til gange uden, gennem visualisering af erindringens sprækker, formidles denne historie. Samtidig kontrasteres den af det *virkelige* i fiktionen, der faktisk er endnu mere uhyggeligt. Monas parallelhistorie er det mest iøjnefaldende eksempel, men der er mange andre. F.eks. det gamle rokkehovede i Ellen Krügers værelse, der sidder og siger »Gammel og gak, gammel og gak« (endnu en sidehistorie!). Og konfrontationen med Mary som led i præparatsamlingen på Bondos kontor viser, at holdningen til det hele måske slet ikke har ændret sig siden 1919, at der igen i bogstavelig forstand er lig i lasten. Det mest chokerende er nok her, at vi allerede har 'set' Mary som præparat på Bondos kontor to gange, før vi får øje på hende i en omvendt zoom-bevægelse, der virkelig får det til at rykke.

Kameramæssigt understreges disse erkendelser af den rystende, halv-dokumentariske stil, der præger Rigets billedæstetik, de konsekvente overskridelser af alle normale optageregler (180 graders reglen, kontinuitet etc.). Hvor det efterhånden er blevet almindeligt at bruge fiktionens virkemidler i dokumentarisme, er det her omvendt: den ikke-arrangerede dokumentarismes virkemidler (som f.eks. i de virkelige mord, fjernsynet har rapporteret, mordet på Kennedy og mordet på Sadat, hvor billedet væltede kaotisk i reportagen), er her brugt i fiktionen. Det håndholdte kamera spiller dermed en vigtig rolle.

Genrekommentarer

Til mylderet af historier svarer et mylder af genrer i *Riget*. Også her ligger der inspiration i *Twin Peaks*. Dennis Potters *The Singing Detective* (1985), der handler om tilstande mellem liv og død på et hospital, om forholdet mellem virkeligheden og fiktionen, fortidens og nutidens spøgelse og skeletter i skabet, de populære og de seriøse genrer, kan også have spillet en rolle. Humoren er i hvert fald fælles: ligesom historierne behandles genrerne med et glimt i øjet. Spørgelsesgenren citeres på det seriøse plan – *The Shining* som tidligere nævnt og *Carrie* (hånden der rækker op gennem risten efter dukken),²⁷ men også på det komiske, gennem referencen til *Ghost Busters* (fru Drusses hovede overskyldes af ektoplasma, mens lyset i kælderens er afbrudt – lidt for længe). Den vise, som Ellen Krüger mener er skrevet om Mary, og som fru Drusse og Bulder siden hører i spørgelsesambulancens radio, kaster populærkulturens forsonende skær over hendes (mis)forståelse af historien:

»I en seng på hospitalet,
 hvor de hvide senge står,
 lå en lille, brystsvag pige,
 syg og svag med gyldent hår.«

En svag ironi i forhold til *detektivgenren* ligger i, at dens primære heltinde og udøver er en latterlig, spiritistisk, tvangssyg, ældre kvinde. En endnu mere outreret type end den Miss Marple, som Lars von Trier selv henviser til i en kommentar. Andre ingredienser fra detektivgenren, som findes i let forstørret udgave, men ikke for påfaldende, er det umage makkerpar (Drusse-Bulder) og detektivens evne til at finde sig hjælpere de mest uventede steder.

Tilsvarende inddrages med rund hånd en række andre genrer, der kommenteres på forskellig vis. Lægeromanen og TV-seriernes *lægesoaps* indgår som genreforlæg for hospitalsmiljøet og de mange forviklinger, forelskelser og forhold mellem læger og sygeplejersker (Stig Helmer – Rigmor, Krogshøj – Judith, Mogge – Camilla). Gennem de absurde forviklinger, de traditionelle placeringer i kønnenes magthierarki og de groteske resultater (f.eks. fødslen af et hovede) kommenteres det stof, som genren lever af. I lægesoaps stilles derimod sjældent skarpt på de operationer, der foregår. I *Riget* er det omvendt, jf. de udpenslede operationer, både af fysisk og psykisk karakter. På linje med bestræbelse på konkretion indgår *splattergenren* i Mogges mareridt og kommenteres ironisk af de små doser *Motorsavsmassakre* i videoen. *Katastrofefilm* indgår ligeledes i forrådet af genrer, der kommenteres: Rigshospitalet er et katastrofecenter, der slår revner, en afart af *Det tårnhøje helvede*.

Men især er lægeverdenen nærværende, og titlerne på de fire dele udgør da også lige så mange kommentarer til den. »Den hvide flok« er titlen på første del. Den refererer måske til Brorsons salme fra 1765, der meget passende findes i *Salmebogen* under rubrikken »Kødets Opstandelse og det evige Liv«:

»Den store hvide flok vi se
 som tusind bjerge fuld af sne,
 med skov omkring
 af palmesving,
 for tronen; hvo er de?«

Dermed er modsætningen – eller sammenfaldet – mellem den hvidkittede hospitalsverden og den åndelige engle-verden elegant og upåfaldende serveret fra begyndelsen. Og i baggrunden lurer en fælles reference til *Johannes' Åbenbarings* apokalyptiske visioner, dens tale om Lammet og de frelste, der karakteriseres på følgende måde: »Det er dem, som kommer fra den store trængsel,

og de har tvættet deres klæder og gjort dem hvide i Lammets blod«. ²⁸ I formuleringen ligger måske også en hentydning til 'det hvide snit', som de hvidkitlede behersker – eller gør de?

»Alliancen kalder«, som anden del hedder, kunne være (er?) titel på en spionfilm. Også den er tvetydig, idet den både går på broderskabets love i Logen og på søsterskabets uskrevne love i spiritisternes forbund. Og begge forbund opererer på tværs af liv og død.

Tredie del er kaldt »Et fremmed legeme«, og igen dækker det mange mulige betydninger. Herunder den kræftramte lever, der overflyttes fra Zachariasen til Bondo, Helmer som fremmed i den danske hospitalskultur, fru Drusse som skin-syg, Mary som fremmed legeme i den forstand, at hun er ubegravet, og hovedet i Judiths mave, der har invaderet hendes krop.

Ikke overraskende forholder det sig ligesådan med fjerde del, »De levende døde«. Det kan referere til spøgelse, til Romeros splatterfilm *Night of the Living Dead* (1968) – og til Henrik Pontoppidans store samfundsskildring og -kritik *De dødes Rige* (1912-16), der stiller spørgsmål ved magtkorruption og det sociale og tekniske fremskridts betydning.

Den problemorienterede, realistiske TV-fiktionsgenre banker bag spillet om ledelsesfacon og hospitalshierarki. De umiddelbart genkendelige elementer er mange, og de ironiske, sarkastiske og groteske kommentarer flere, sådan som det udfoldes i afslutningens tour de force, hvor hele hospitalsmiljøet ses efter i sømmene – og dumper med glans sammen med ministeren, der ikke kan finde ud af det.

Samtidig fremhæves det gang på gang, at der ikke bare er tale om en handling, der udspiller sig i ydre rum, men nok så meget i indre. Perspektivet skifter fra udefra (Rigshospitalet i fugleperspektiv) til indefra (Rigshospitalet fra bunden eller toppen af elevatorskakten), fra oppefra (taget) til nedefra (kælderen), fra indgang til udgang (som er den samme). Alt det realistisk genkendelige har sin pendant på det psykologiske niveau, og begge dele indfanges af bygningens topografi: i kælderen er de labyrintiske gange, parkeringskælderen, opvaskerummet med de kloge og defekte opvaskere, ligboksene og døden, Arkivet og erindringerne, hullet til den anden verden, Krogshøjs bolig med det uofficielle genfordelingssystem, Nødhospitalet. På toppen er ensomheden og storhedsvanviddet i Helmers magtcentrerede skikkelse, stands- og klassebevidstheden i en outreret form – og udsigten til den svenske granit og topunktet af teknologisk formåen, Barsebäck, der spejler Rigshospitalet. Forskellen er, at der er mose under Rigshospitalets kælder. Ind imellem er stuen med modtagelsen, vagtmandskabet, portørerne, og alle etagerne op til Neurologisk på 9. Og det fælles problem på det sociale og det psykologiske niveau er, at der er opbrud i fundamentet.

»Mit rige er ikke af denne verden« – med sådanne associationer angriber *Riget* det videnskabeligt-rationelle og dets entydighed og endimensionalitet. Og med »riget« forstået som riget i riget, minisamfundet i det store samfund, hvor det ene spejler det andet, angriber *Riget* den herskende etik.

Riget har således mange dimensioner – og lige så mange kommentarer til hver dimension, som fortolkeren finder ud af.

Med humoristisk ånd

»Venstrehåndsarbejde« er i gængs forstand en let nedladende betegnelse. Lars von Trier har selv anvendt den i lanceringen af *Riget*.²⁹ I virkeligheden dækker den delvist over samme begreb som Edgar Reitz prøver at indfange med »bi-omstændighedernes æstetik«. Nemlig at fokus på det tilsyneladende uvæsentlige i virkeligheden er nok så sigende. At det marginale kan være i centrum, og at venstre hånd kan tillade sig nogle ting, som højre ikke turde røre med en ildtang.

Der er her tale om en velkendt dialektik, når man vil stille skarpt på etiske eller samfundsmæssige problemstillinger – og en dialektik, der især efter akten har forvoldt sine udøvere en del hovedbrud og trang til at forklare sig:

»Med venstre Haand rakte jeg »Enten – Eller« ud i Verden, med Høire »to opbyggelige Taler«; men Alle grebe de eller saa godt som Alle med deres Høire efter den venstre Haand.«³⁰

Tilsvarende har venstrehåndsarbejdet *Riget* som nævnt haft appel til en langt større del af befolkningen end Lars von Triers tidligere mere seriøse, æstetisk og teknisk spændende, eksperimenterende, avantgardistiske (og ikke særlig humoristiske) produktion.

På den baggrund er det interessant, at påfaldende mange elementer faktisk går igen fra Triers film. F.eks. følgende: fascinationen af hypnosens; vand og tåge som symboler; at lede efter noget, man ikke kan finde; tvivl om forholdet mellem offer og forbryder; piger som ofre; usikkerhed om tingene foregår i hovedet eller i virkeligheden; den specielle rumbevidsthed; de gule, rødlige og mørke toninger; den eksperimentelle holdning til lysætning, kameravinkling etc.³¹ Men den konsekvente satsen på de mange sidehistorier, som netop TV-formen i øvrigt lægger op til, og håndteringen af dem er en nyskabelse i forhold til filmene. Det nærmeste forlæg, man kommer for dem i dansk TV-fiktion, er – den mest populære føljeton i dansk TV-fiktions historie, *Matador*

(1979-82). Lars von Trier nævner da også denne i DR-udsendelsen 20.11.94 – og sig selv som fornyer af traditionen med sin »up-to-date-Matador«.

Dertil kommer den grundtone, der bidrager så fint til at binde de splittede hoveder, organer, traditioner, genrer og historier sammen i *Riget*, nemlig den *humoristiske* i alle dens varianter. »Spe-cu-lum et-ce-te-ra« hedder det i *Kingdom*. Forklaringen er, at det forvrængede, satiriske og groteske tegner et spejlbillede med nok så megen appel som det mere realistiske.

Den humoristiske ånd indgår som en afgørende ingrediens i Lars von Triers udgave af biomstændighedernes æstetik. Den er gennemført i alle humorens mangfoldige former, som jeg her blot kort vil nævne for at demonstrere variationerne. Den fungerer som galgenhumor (Bondo før sin leveroperation), som situationshumor (forholdet mellem fru Drusse og Bulder), som farce (Stig Helmers parkeringsproblemer), practical joke (Stig Helmers næse, der får et hak under optagelsesceremonien i Logen), som satire (over sundhedssystemet, samfundet i samfundet, moderne managementteorier osv.), som underfundighed (Lars von Triers dobbeltbundede kommentarer), som sarkasme (over for lægemiljøets karrierestræb), som ironi (at mørkets kræfter = det okkulte i fru Drusses skikkelse repræsenterer det gode, mens lægestanden repræsenterer det onde, nemlig den eksakte videnskab), som absurditet (at Stig Helmer absolut også vil spille kaffe på kopien af Mona-journalen), som groteske (det ondes fødsel og påfølgende splatten på Krogshøj). Det er hele registeret igennem, i højt tempo og med befriende timing i forhold til den dominerende spøgelses-histories genre og stil.³²

Det har været diskuteret, om slutningen af *Riget* stod mål med resten, eller om amokløbet gennem hele rigets univers var for meget.³³ Det er klart, at den groteske farce kommer til at dominere afslutningen, og at den ikke fremstår så blandet eller tvetydig som de andre dele. Det humoristiske er mere på samme niveau. På den anden side er det måske en logisk konsekvens af, at det var nødvendigt både at lukke – og holde en hel masse døre åbne for den fortsættelse, der kommer.

Og som helhed udgør *Riget* en helt usædvanlig og vellykket dialog mellem forskellige typer æstetik, forskellige historier, genrer, stilarter og medier.

Noter

1. *Information*, 25.11.1994.
2. *Information*, forsiden d. 19.12.1994.
3. *Aalborg Stiftstidende* 22.6.1995.
4. Hjem siden er lavet af Steen Jørgensen og Jakob Danker og har følgende Wold Wide Web-adresse: <http://meyer.fys.ku.dk/~sej/bv12/hjem.html>.

5. På Humaniora, Aarhus Universitet.
6. Seertallene er følgende: 1. del 24.11.94: 0,782 mill. = 16 %. 2. del 1.12.94: 1,004 mill. = 20 %. 3. del 8.12.94: 0,974 mill. = 20 %. 4. del 15.12.94: 0,920 mill. = 19 %
- 7 Jørgen Stigel: *Mellem kommunikation og æstetik. Æstetiske problemer i reklame og i TV-mediet*. Arbejdsrapport fra forskningsprojektet TV's æstetik, nr. 11, Århus 1995.
8. Offentliggjort i *Information* 13.-14.11.1993. Essayet er skrevet 1980-81 og omhandler de æstetiske problemer, som rejste sig for Edgar Reitz i forbindelse med optagelsen af fjeljetonen *Hjemstavn* (sendt i dansk fjernsyn 1985). Herunder spørgsmålet om der findes en særlig europæisk æstetik til forskel fra den dominerende amerikanske. Se også overvejelserne i Edgar Reitz: *Den anden hjemstavn*, Kbh., 1993.
9. Oversat til dansk i *Kulturstudier* 17, Aarhus 1993 (opr. 1964).
10. Loc.cit., p. 13-14.
11. Loc.cit., p. 21.
12. Loc.cit., p. 22.
13. Se Ove Christensen og Claus K. Kristiansen: »Porten til Riget«, in: Eva Jørholt (red.) *Ind i filmen*, Kbh. 1995. Heri er en grundig analyse af de to indledninger og deres forhold til helheden.
14. Fortællerstemmen siger:
»Grunden under Rigshospitalet er gammel mose. Der lå Blegedæmnene engang. Her gik blegemændene og fugtede deres store lærreder i det lave vand for at lægge til blegning. Fordampningen indhyllede stedet i en permanent tåge. Senere byggedes Rigshospitalet her, og blegemændene blev skiftet ud med læger og forskere og landets bedste hjerner og mest fuldendte teknologi. Og som kronen på værket kaldte man stedet for Riget. Nu skulle livet defineres, og uvidenhed og overtro aldrig mere kunne ryste videnskaben.
Måske er det blevet for meget med hovmodet og den konsekvente fornægtelse af det åndelige, for det er, som om kulden og fugten er vendt tilbage. Små tegn på træthed er begyndt at vise sig i de ellers så solide og moderne bygninger. Ingen levende ved det endnu, men porten til Riget er begyndt at åbne sig på ny.«
15. Ordene er næsten umulige at dechifrere andet end glimtvis. I følge komponisten Joachim Holbek er teksten til *Kingdom* følgende:
Messende linjer

1. Spe-cu-lum et cetera. (Umph!)
2. A-ve fer-rum, spes u-ni-ca.
3. Læg ti læs kul i to rum. (Umph!)
4. Mo-ri-tu-ri te salutant.

1. Glo-ri-a in ta-bu-la mors.
2. One, two, three, four, five, six, se-ven.
3. La di da di. La di da di.
4. R-E-C-T-U-M RECTUM.

1. A-ve fer-rum, spes u-ni-ca.
2. Mo-ri-tu-ri te sa-lu-tant.
3. Glo-ri-a in ta-bu-la mors.

4. R-E-C-T-U-M Rectum.

Kor 1:

Everbody's [sic] down for a pound of flesh.

Kor 2:

1. Oh, death where is thy sting?

2. Oh, death where is thy blessed sting?

Man kan sagtens give sig til at fortolke på denne tekst, men den indbyder ikke til det, tværtimod. Man kan ikke høre den i sammenhængen, men kun fange enkelte brokker som »Kingdom«, børnelatinen »Læg ti læs kul i to rum« og »Morituri te salutant«. Den kredser naturligvis om kødet og døden på en fragmenteret og paradisk måde, der gør grin med den modtager, der prøver at forstå teksten som budskab.

16. Se igen Ove Christensen og Claus K. Kristiansen, loc. cit., se note 10.
17. Denne iagttagelse skylder jeg en opgave af Ea Nielsen, Lone Nielsen, Anne Sofie Andersen og Ulla Wang: *Gitre*, Nordisk Institut, Aarhus Universitet, 1995. Andre fine iagttagelser fra samme opgave: 'Gitre' er anagram for 'Riget', jf. at man ser Mona som bag et gitter, og 'Skelhøje' kan forstås som en venlig hilsen til 'Twin Peaks'.
18. Se kapitel 15 i Hans Scherfig: *Idealister*, København 1974.
19. Se kap. 40, op.cit.
20. Jf. Tzvetan Todorov: *Den fantastiske litteratur*, Århus 1989. Todorov opererer med forskellige underinddelinger af det fantastiske, der går fra »det slet og ret uhyggelige« over »det fantastiske uhyggelige«, »det fantastiske-vidunderlige« til »det slet og ret vidunderlige« (op.cit., s. 45). Kriteriet på placeringen er primært, hvor længe og hvordan den fantastiske tøven opretholdes.
21. Fortællingerne heri er fra 1867-69 og er senere samlet under denne titel. Også i *Julefortællinger* er der spøgelseshistorier.
22. F.eks. Isabel Allendes *Åndernes Hus*, 1982.
23. Se Poul Erik Nielsen: *Tre ludere og en lommetyv. En analyse af dansk seriedramatik*, Arbejdsrapport fra forskningsprojektet TV's æstetik, nr. 4, Århus 1994 og Gunhild Agger: *TV-fiktionens realisme*, Arbejdsrapport fra forskningsprojektet TV's æstetik, nr. 8, Århus 1995.
24. Vandrehistorien genoptages lynhurtigt i 'næste' danske film, der søger slægtskab med *Riget*. Det drejer sig om Dennis Jürgensens og Martin Schmidts gyser fra 1995, *Sidste time*, der desuden henter inspiration i *Nattevagten* og Stephen Kings gyserunivers – og hos gode, gamle Agathe Christie (*Ten Little Niggers*, 1939). Filmen begynder og slutter med vandrehistorien om den myrdede biologilærer – og indeholder dermed også en reference til Hans Scherfigs gymnasiehistorie *Det forløbte forår*, 1940. Det overnaturlige, der er forbundet med mediernes rastløse jagt på sensation og sanselighed, død og blod, *mens det sker*, bliver i *Sidste time* selvstændigt og destruktivt. I forhold til det metafysiske plan i *Riget* opererer *Sidste time* med en højere grad af traditionel symbolik. Det onde er inkarneret i et overnaturligt væsen, samtidig med, at det er det onde i hvert enkelt individ, der bringer volden til udbrud – og ingen har mulighed for at undslippe. Angående vandrehistorier, se Jesper Uhrup Jensen: »Og har du så hørt den om ...«, *Samvirke*, nr. 1, 1996.

25. I anmeldelse i *Ugeskrift for læger* 156/51, 15.12.94 skriver Niels Malmros: »Alle kender vi historier om absurde, smålige lægeintriger og episoder med lægefejl, eller blot fejlinformeringer, der afvises med arrogance.«
26. Dette udtryk skylder jeg en projektgruppe på Aalborg Universitet, Danskstudiets 2. semester, der har skrevet projekt om *Riget* forår 1995: Michael Drastrup Andersen, Louise Jungersen, Sanna Badsberg, Asta Kjeldsen, Maren Kaadt, s. 117. Samme projekt gør fint rede for opvaskernes sproglige evner s. 102.
27. Allerede i *Den tredie mand* optræder en hånd og en rist. Der kan således være tale om en dobbelt reference.
28. Kap. 7.14..
29. F.eks. i DRs præsentationsudsendelse *I Lars von Triers rige* 20.11.1994 og i et interview i *Euroman* nr. 13, 1994.
30. Søren Kierkegaard: *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed*, 1859. Kierkegaard sonderer således mellem de skrifter, der er skrevet under pseudonym, og dermed »med venstre Haand«, og de skrifter, herunder de »opbyggelige Taler«, der er skrevet med »Høire«. Og harcellerer over, at venstrehåndsarbejderne i samtiden var mest værdsat. Eftertiden har dog været af samme mening som samtiden. Problemstillingen er nu blevet belyst i en disputats, jf. Joakim Garffs anmeldelse af Anders Kingo: *Analogiens teologi*, in: *Weekendavisen bøger* nr. 21 1995.
31. For en gennemgang af Triers produktion frem til 1991, se *Sekvens, Filmvidenskabelig Årbog* 1991, København 1991.
32. Jf. Niels Malmros' anmeldelse, se note 25. Heri mener Niels Malmros at kunne mærke en knude »mellem inspiration og konstruktion« i Lars von Triers tidligere produktion – som opløses af humoren i *Riget*.
33. F.eks. Lars Borberg: »Med ren farce i ministerbesøget på »Riget« og Helmers voodoo-trip blev alting pludselig så forudsigeligt, at det næsten var kedeligt.« Anmeldelse i *Aalborg Stiftstidende* 16.12.1994.