

Af: Lilian Munk Rösing

Rislende aspeløv

Om fallisk og feminin nydelse i *Nymphomaniac*

Man behøver ikke at have forlæst sig på psykoanalyse og fransk begærsfilosofi for at hævde, at *Nymphomaniac* er en film om begæret. Den udforsker det, jeg vil kalde begærets tragik, som lige så vel er begærets komik. Begærets tragik er det forhold, at begæret er principielt utilfredsstillende, at enhver momentan tilfredsstillelse blot afleder nyt begær. At være underlagt begæret er et Sisyfos-arbejde: Vi kan være stensikre på, at hver gang vi har rullet stenen op på bjergets top, triller den ned igen.

Begæret er i bund og grund gentagelsestvang, en idiotisk og repetitiv mekanik. Og det er tragisk. Men det er lige så vel komisk. At drives af gentagelsestvang er tragisk, hvis vi tænker på Sisyfos. Men komisk, hvis vi tænker på trolden, der bliver ved med at komme op af æsken. At fremstille mennesket som mekanisk drevet er en kilde til komik, det hævder den franske filosof Henri Bergson¹, og det beviser en komiker som Chaplin, når han i *Moderne Tider* lader sin vagabondkrop bevæge sig i spjæt og ryk, som var den en del af maskineriet på fabrikken.

Begærets mekanik er både tragisk og komisk. *Nymphomaniac* har, som flere andre af Lars von Triers film, islæt af både tragedie og komedie. Trods den i bund og grund ikke særlig muntre historie om en kvinde, der slider sig selv og sine kønsorganer i laser i den

evige bestræbelse på at opnå seksuel nydelse, er det også en morsom film, ikke mindst i kraft af referencerne til *Antichrist*. Prologen til *Antichrist*, hvor den lille søn under mors uopmærksomhed kravler op af sengen og kaster sig ud ad vinduet, genopføres på det tykkeste i *Nymphomaniac*, sågar med samme Händel-arie som underlægningsmusik, men nu uden dødelig udgang: Far når at redde barnet. Forholdet mellem de to scener er det princip, som Marx har hævdet gør sig gældende i verdenshistorien: Alle store begivenheder sker to gange, men først som tragedie, så som farce.

Nymphomaniac er en rammefortælling. Den enlige, aseksuelle bognørd Seligman (Stellan Skarsgård) finder den nymfomane kvinde Joe (Charlotte Gainsbourg) liggende forslået i hans gård og udviser en barmhjertighedens gerning ved at tage hende med op i sin lille rampoverede lejlighed og lægge hende i seng med en kop varm te. Fra sengen fortæller Joe nu sin livshistorie, historien om at leve som nymfoman. Joes historie inddeles i kapitler, som står i en forunderlig korrespondance med diverse genstande i Seligmans lejlighed. Tilsyneladende udløser genstandene en erindring hos fortællersken Joe, men det er også muligt at forestille sig, at hun snarere digter end erindrer sin historie ud fra genstandene. Seligman lytter, men afbryder også ofte ved at korrigere eller supplere fakta i beretningen med sin leksikalske viden. I filmens billedsprog illustreres Seligmans leksikalske fakta bombastisk med indmonterede billeder af en dokumentarisk, illustrativ art: Når han (i et ordspil på "nymfoman") taler om at fiske med "nymfe", skal vi se billeder af fiskeri med nymfe, når han fortæller om Bachs lille orgelskole, skal vi se en tegning af Bach ved orglet osv.



Lilian Munk Rösing

Seligmans karakter svarer til Lacans definition af tvangsneurotiker som den, der ikke vil vide af begæret (han er aseksuel) og forsværer sig mod sandheden om begæret (den sandhed, Joe med sit liv og sin beretning udforsker) med faktisk viden.ⁱ

Hvis den indrammede historie, Joes fortalte historie, er historien om det eksplicit seksuelle begær som tragisk og komisk gentagelsestvang, så tematiserer rammen det narrative begær, begæret efter at fortælle en historie eller få en historie fortalt. I rammen orkestres begæret i en anden rytmi end den repetitive mekanik – her får vi alle de forhalinger, afbrydelser, udskydelser, temposkift osv., som skal til for at holde begæret levende.

I det følgende vil jeg i første omgang interessere mig for den indrammede historie om det mekaniske begær for slutteligt at forholde den til rammens historie om det narrative begær. Derudover vil jeg interessere mig for filmens visuelle komposition som tre forskellige måder at forholde sig til begærssubjektets spaltning på: pornografi, nostalgi, montage.

ASPELØV, LEVITATION OG MONTAGE

Frem for en historie om nymfomanens nydelse synes den indrammede fortælling at være en historie om nymfomanens ikke-nydelse. Vi ser langt flere billeder af en ikke-nydende Joe end af en nydende. Filmens plot forsøger ganske vist at dramatisere historien, som om tabet af nydelsen er en begivenhed lige midt i fortællingen: “I can’t feel anything” udbryder den unge Joe i slutningen af første del midt i et meget aktivt ægteskabeligt sexliv. Men manglen på følelse eller lyst er fra starten snarere reglen end undtagelsen, når det gælder billederne af Joes ansigt under sex. Det gælder, da hun får sin mødom taget i Jeromes hummer (og den grafisk markerede optælling af det antal gange, han tager hende i hvert hul, med komisk effekt understreger seksualitetens mekanik); det gælder, da hun står på toilettet i toget og lader sig kneppe.

Det nydende ansigt er undtagelsen frem for reglen. Vi møder det hos Joe som lille pige: når hun med sin far i hånden lukker øjnene og mærker aspeetræets blade risle, og da hun i en rimelig syret scene lægger sig i græsset på en skovtur og slet og ret *leviterer*. Vi møder det igen, da hun som ung kvinde i en periode når frem til at arrange-

ⁱ Denne iagttagelse skylder jeg lektor og filosof Kirsten Hyldgaard, som præsenterede den i et foredrag.

re tre af sine elskere i en velgørende polyfon komposition, og da hun i en togkupé masturberer sig til orgasme ved at samle detaljer fra de omkringværende mænd som brikker til et puslespil, der skal forestille hendes savnede elskede.

Den unge kvindes nydelse synes knyttet til montagen, ikke bare fordi den fremstilles i den montage-teknik, som er karakteristisk for hele filmen (triptykon-montagen med de tre elskere, den illustrative tegning af mand med kropsdele i puslespil-scenen), men fordi montage-teknikken så at sige her også bliver karakterens eget greb i orkestreringen af sit begær: at forme en elsker-trojka af tre mænd, der kan hver sit; at pusle et billede af den perfekte mand sammen af en række mænds enkeltdele.

Billedet af nydelse findes kort sagt to steder i filmen: dels hos den lille pige i naturen, dels der, hvor montagen ikke bare bliver instruktørens filmiske teknik, men også protagonistens erotiske taktik.

Det billede af nydelse, vi får med den lille leviterende pige, indskriver sig i kunst- og filmhistoriens billeder af det, som den franske psykoanalytiker Jacques Lacan kalder "den anden nydelse". Det vil sige en anden nydelse end den falliske, som er Lacans betegnelse for den repetitive begærsmekanik, hvor den kun momentane tilfredsstillelse blot afføder nyt begær. Lacans fremmeste billede på den anden nydelse henter han i kunsthistorien, i den barokke billedhugger Berninis skulptur af den hellige Teresa, som kan beses i Santa Maria della Vittoria-kirken i Rom. Her afbilledes helgenindens ekstase i hvirvlende barokke marmorfolder som noget, der til forveksling ligner en erotisk ekstase. "Bare tag til Rom", siger Lacan i forelæsningen "Gud og Kvindens nydelse", i seminar XX, "så vil I kunne se det, hun er lige ved at komme".²

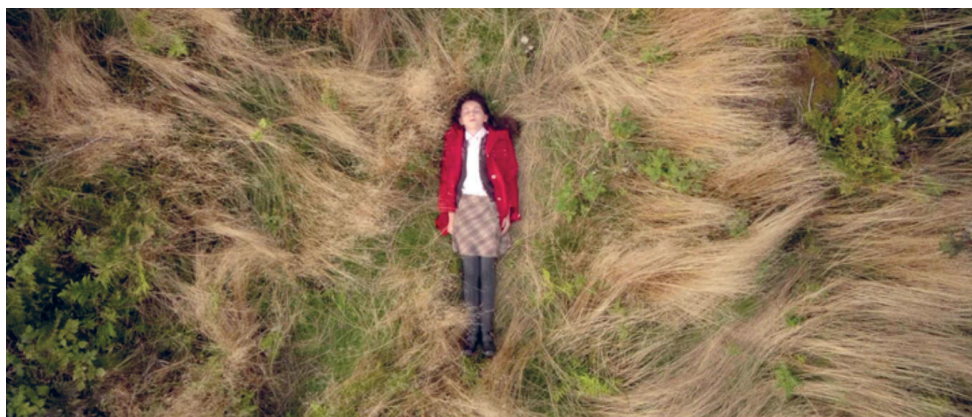
Lars von Triers billede af den lille leviterende pige rummer et lignende miks af religiøse og seksuelle konnotationer. På en skovtur med skolen lægger lille Joe sig ned i græsset, i et billedekko af Gainsbourg, der i den hypnotiske vision i *Antichrist* lægger sig i græsset og går i ét med dets grønne farve. Men i *Nymphomaniac* synker Joe ikke ned i græsset, tværtimod, hun letter. Kroppen skælver, ansigtet sitrer og ligner en ekstatisk helgenindes ansigt.

Joes erindrende fortællerstemme udlægger selv episoden som hendes første, spontane orgasme. På lydsiden hører vi vandets rislen (vandlyd er også det, der indleder hele filmen, i den ret lange tid, inden billederne begynder) og vegetationens brusen: et ekko af de aspeblade, hvis rislen lille Joe og hendes far tidligere i filmen har modtaget med



Giovanni Lorenzo Bernini: *L'Estasi di Santa Teresa* 1647-1652.
Santa Maria della Vittoria-kirken i Rom.

lukkede øjne og åbne ansigter som en velsignelse. Scenen er skiftevis filmet fra Joes perspektiv, som hun ligger og kigger op i den blege, slørede sol – og så at sige fra solens perspektiv, så vi ser hende oppefra.



Endelig skifter billedet til et panorama, hvor vi iagttager scenen forfra: Joes svævende krop kiler sig ind i billedet som en centralperspektivisk linje, og i baggrunden toner to malede, allegoriske kvindefigurer frem. I rammen udlægger Joe den ene af dem som Jomfru Maria, men ud fra hendes beskrivelse korrigerer Seligman hende fnysende: Det er den nymfomane kejserinde Messalina. Men måske er der ikke så langt fra helgeninde til nymfoman. Den anden kvindeskikkelse udlægger Seligman som den store babylonske skøge.



Herfra klippes der til ingen mindre end Jesus Kristus, nærmere bestemt til Rafaels maleri af den forklarede Jesus på bjerget. Det tur-

de være klart at også denne scene har montage-karakter (der klippes mellem “subjektivt” og “objektivt” shot; der indmonteres malede billeder). Og i overensstemmelse med filmens tvetydige karakter af tragedie og komedie svæver den mellem patos og komik – de malede kvindefigurer, som kommer gungrende, og forvekslingen mellem den nymfomane kejserinde og Jomfru Maria er ikke uden humor. Ikke desto mindre vil jeg for en stund vove at tage scenen alvorligt og lancere følgende tese:

Joes historie er historien om en kvinde, der engang, som barn, har erfaret den “anden” nydelse og bruger resten af sit liv på at genfinde denne nydelse, men gør det gennem det falliske begærs logik, hvorfor projektet er dømt til at mislykkes.

Man kan også sige det på en måde, hvor man løsriver filmen fra illusionen om at være Joes psykobiografi: Filmen giver os ét bemærkelsesværdigt og centralt placeret billede på den “anden” nydelse, og så en masse billeder på det falliske begærs opslidende Sisyfos-logik.

FALLISK OG FEMININ NYDELSE

Det, der er på spil, er de to positioner som Jacques Lacan, uafhængigt af biologisk køn, kalder “den maskuline” og “den feminine”. Den falliske nydelse hører til den maskuline position, den “anden” til den feminine. De to positioner har hver deres begærsløik.

I sit såkaldte seksuerings-skema (seksuering betyder hos Lacan det ubevidste valg af eget køn) noterer Lacan den maskuline begærsløik, sådan som han plejer at notere begærsløikken generelt: $S \rightarrow a$. Den feminine løik noterer han derimod således: $S(\mathcal{A})$.

Det betyder så meget, som at vi på den maskuline side finder et spaltet begærssubjekt (S), der er rettet mod fantasien om det fuldt tilfredsstillende objekt, som intet konkret objekt kan realisere (a , i lacaniansk jargon kaldet “lille a”). Det er den repetitive begærsmekanik, som Lacan generelt definerer den, men her altså prædikeret som “fallisk” og sågar “idiotisk”. På den feminine side har vi et subjekt (S), der står i forhold til manglen i den store Anden (den store Anden noteres “ A ” og er i formlen gennemstreget, mærket af en mangel: \mathcal{A}).

Men hvem er den store Anden? I kort begreb er det Lacans betegnelse for den instans, der antages at sidde inde med sandheden om mig og mit begær og meningen med mit liv. En rolle, der kan gives til alle mulige konkrete personer eller ideologier eller guder, men som bredt kan forstås som hele den sociosymbolske orden: hele den “grammatik” af sociale og sproglige positioner og reglerne for deres

adfærd og kombination, som jeg fødes ind i. I den feminine position er subjektet altså den, der forholder sig til manglen i denne autoritet eller orden. Til det, der transcenderer den sociosymbolske orden, eller dér, hvor det viser sig at også autoriteten har en brist. Helgeninden i ekstase er rettet mod noget, der overskrider den falliske orden.

Men dette “noget” er ikke bare en ny autoritet, det er en autoritet, der i sig selv har en brist, en mangel. Sådant som den kristne Gud har det alene ved at elske menneskene, dvs. have brug for menneskene, ikke være fuldkommen i sig selv, sågar så meget at han blev nødt til at stige ned iblandt dem og lade sig korsfæste. Kristus er helt klart på den feminine side, som filmen også viser os ved at lade billederne af den ekstatiske lille pige, de allegoriske skøger og den forklarede Kristus tone frem i kontinuitet.

Den symbolske orden og dens begærsløge er baseret på, at vi altid mangler det konkrete, fænomenale objekt, der kunne udfylde den symbolske plads: det fuldt tilfredsstillende objekt. For den feminine position er det derimod den symbolske orden, der mangler noget. Manglen er ikke i en fænomenal realitet, der ikke formår at udfylde den symbolske orden, men i den symbolske orden selv. Den hellige Teresa er ikke rettet mod den falliske pil, som den lille Cupido på Berninis skulptur til gengæld retter mod hende. Hun himler i en helt anden retning.

Om den “feminine” position udfyldes af helgeninden, nymfomannen, skøgen, heksen er underordnet. De kan alle optræde som billeder på den nydelse, der er den falliske logik fremmed. Bortset fra at Lars von Trier øjensynligt er eksistentielt og æstetisk optaget af denne position, kan hans mange filmiske billedgørelser af den (“helgeninderne” i Guldhjerte-trilogien, kvinden/heksen i *Antichrist*) også betragtes som en arv fra en af von Triers store inspirationer: Carl Th. Dreyer. I Dreyers oeuvre er den feminine overskridelse af eller det feminine oprør mod den eksisterende (falliske) orden et hovedtema. I kameraets endeløse dvælen ved Maria Falconettis ansigt i *Jeanne d'Arc* får vi billeder på en ekstase, der på én gang er heksens og helgenindens og ikke står tilbage for Berninis Teresa. I *Gertrud* fremstilles den feminine position i skikkelse af kvinden som kærlighedens martyr. Gertrud er den kvinde, der fordrer en så absolut hengivelse til kærligheden, at ingen af hendes (fallisk orienterede) tilbedere kan leve op til den fordring, og hun må vælge at ende sine dage alene, at ofre sit kærlighedsliv for kærligheden.

Man kunne ret beset hævde, at *Antichrist* er von Triers version af *Jeanne d'Arc* eller *Vredens Dag*, mens *Nymphomaniac* er hans version af

Gertrud. Dog er det ikke den absolutte kærlighed, men den absolutte seksuelle nydelse, Joe gør til sit livs imperativ og ofrer alt andet for. Men jeg foreslår altså den tolkning af historien, at hun forsøger at nå den anden nydelse (den, som hendes leviterende barndomsjæg er et billede på) gennem den falliske positions logik (heraf måske hendes androgyne navn), og at forsøget derfor er dømt til at mislykkes.

Den feminine nydelse kan siges at være Lacans svar på Freuds berømte spørgsmål: “Was will das Weib?”, hvad vil kvinden? Spørgsmålet om det kvindelige begær som en gåde (for manden). I starten af *Nymphomaniac* er det faktisk dét spørgsmål, Seligman stiller til Joe: “Hvad vil du have?” Og her er svaret enkelt: en kop varm te med mælk. Så enkelt var det åbenbart ikke for Lacan at få kvinderne til at formulere deres begær. “Vi har tigget og bedt på grædende knæ, men nej, ikke et ord”, siger han i seminar XX.³ Her melder sig så spørgsmålet: Er Lacans svar, billedet af den hellige Teresa, virkelig et billede på “den anden nydelse”, eller er det Lacans (falliske) fantasi om, hvordan den anden nydelse ser ud?

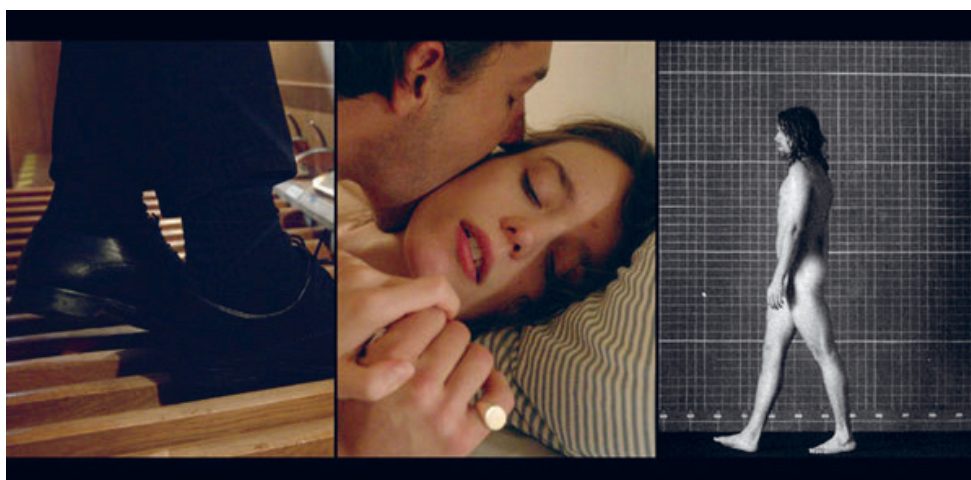
Spørgsmålet om, hvis begær der egentlig er på spil, kvindens eller mandens, Joes eller Seligmans, er tydeligt til stede i filmen i kraft af rammefortællingen, der er lige så vigtig som den indrammede historie og i den ukastrede version får lov til at brede sig endnu mere. Handler filmen om Joes begær eller Seligmans begær? Er drivkraften i hele Joes fortælling om sit seksuelle begær måske i virkeligheden at tilfredsstille Seligmans narrative begær? Hjælper genstandene i hans lejlighed hende til at strukturere sin fortælling, eller opfinder hun en fortælling ud fra genstandene?

I slutscenen kunne det se ud, som om Seligmans “idiotiske” falliske begær bliver styrende – efter at Joe har erklæret, at hun fra nu af vil leve som asekuel, tager han (med eminent dårlig timing!) sin penis frem og vil have noget på den dumme. Så bliver han desværre skudt. “Desværre” af to grunde. Dels fordi filmen hermed på ganske konventionel vis lever op til den plotfordring, at når et skydevåben introduceres som rekvisit, skal det fyres af inden historiens slutning. Dels fordi filmen hermed misser muligheden for at ende med en scene, der ville eksemplificere Lacans definition af kærligheden: Kærlighed er at give noget, man ikke har, til nogen, der ikke vil have det. Seligman kunne have fået lov til at give det seksuelle begær, han egentlig ikke har, til Joe, der, med sin nye beslutning om at lægge seksualiteten bag sig, ikke vil have den.

Min pointe er ikke, at filmen har en dårlig slutning eller burde have sluttet anderledes. Jeg kunne fristes til at hævde det modsatte: Slutningen er fremragende, fordi den ægger mig til at fantasere om en anden, fordi den ægger tilskueren til modstand og spekulation. Flertydig er den også. Drabet fremstår tvetydigt i forhold til Joes tidligere replik om, at de fleste mord er kærlighedsdrab og ikke sexdrab. Hvad er dette drab? Endelig får vi ikke drabet at se, hører kun skuddet og de efterfølgende trin på trappen. Selvom jeg vil mene at de lette, hurtige trin på trappen lyder mere som Joes end som Seligmans, åbner det teoretisk for den mulighed, at det er Joe, der bliver skudt, af Seligman eller sig selv.

MONTAGE, NOSTALGI OG PORNO

Lad os nu vende os mod det andet sted, hvor nydelsen rent faktisk synes at indfinde sig i filmen – dér, hvor *montagen* bliver protagonistens erotiske taktik. Mod slutningen af filmens første del afspiller Seligman Bachs lille orgelskole for Joe og forklarer hende om dens polyfone, trestemmige komposition: bas, andenstemme og *cantus firmus*. Som sædvanlig ledsages Seligmans leksikalske talestrøm af nærmest parodisk illustrative billeder: drengekor, Fibonacci-tal, pythagoræisk geometri, en tegning af Bach ved orglet, nærbilleder af orgelpedaler og -klaviaturer osv. Og som sædvanlig griber Joe det fænomen, Seligman har introduceret, og lader det strukturere sin beretning. Hun fortæller om den sjældne harmoni i hendes sexliv, der indfandt sig, da tre blandt hendes mange elskere fjøede sig til hinanden som de tre stemmer i Bachs orgelskole. På billedsiden fremstilles harmonien som et fantastisk triptykon: Billedet inddeles i tre paneler, hvor den fisseslikkende "F" (Nicolas Bro) indtager venstrepanelet, bassen, mens



Lilian Munk Rösing

“G”, der bestiger Joe som en rovkat (Christian Gade Bjerrum), indtager højrepanelet, andenstemmen. Det midterste panel, *cantus firmus*, indtages af manden i Joes liv, der nok ikke helt tilfældigt deler navn med en af Marquis de Sades liderlige munke: Jérôme. I hvert panel veksler sexscener med dokumentariske billeder af orgelklaviatur, gepard, F’s røde bil mm. I denne lille komposition for tre elskere lader Joe – efter hendes nydende ansigt at dømme – til at kunne montere sit sexliv på en nydelsesfuld måde.

Ifølge Slavoj Žižek er montagen den sandeste måde at forholde sig til blikkets spaltning på. De to andre måder er nostalgien og pornografien. De tre måder at håndtere blikket på er alle markant repræsenterede i *Nymphomaniac*. Montagen er den dominerende billedteknik (og altså ind imellem også Joes taktik). Pornografien er ikke til at komme udenom; der er indmonteret *hard core*-scener. Endelig er nostalgien på færde i de scener, hvor Joe erindrer en tabt barndomsnydelse: levitations-scenen og scenen, hvor far og datter lader sig overrisle af aspeløvet’s brusen.

Hvordan montage, nostalgi og pornografi kan betragtes som tre måder at håndtere blikkets spaltning på, kræver en forklaring. For det første: Hvad er blikkets spaltning, hvorfor er blikket spaltet? Det er det i kort begreb, fordi blikket både er subjekt og objekt. Der er en tradition for at tænke blikket som subjektets adelsmærke: Subjektet ser; subjektet er den, der har blikket (på et objekt, på verden, på en film). Men er det ikke lige så ofte sådan, at vi passivt modtager et syn, måske endda et syn, vi helst ville være fri for? Ikke mindst i biografen, hvor billederne er skabt til at imponere, chokere, henrykke, manipulere osv. vores blik. I den forstand kan man lige så vel hævde, at blikket er objekt for syner, som at det er subjekt for dem.

Blikket er også i en anden forstand objekt, nemlig det altid undvigende objekt for vores begær. Blikket er ikke bare noget, subjektet har og behersker, ikke bare noget, der hviler hos subjektet – det er også (eller måske snarere) et objekt, som subjektet begærer. Dels i den forstand at subjektet begærer den Andens blik, begærer at blive set. Dels i den forstand at subjektet begærer at få sine øjne fyldt af blik, at virkelig se. “I vores forhold til tingene”, siger Lacan, “er der noget, som glider, passerer, overføres, fra etage til etage, kun for altid til en vis grad at blive undvejet – det er det, som kaldes blikket”.⁴ At have blikket, at virkelig se, er noget, vi kan drømme om, men aldrig helt opnå. Det gælder ikke bare, når billeder (som i film) er bevægelige, og vi ikke “når” at få det hele med, det gælder også, når vi står

ubevægelige over for et statisk billede, f.eks. et maleri på et museum. Man kan stå der og stirre og stirre og ønske at *virkelig* kunne indoptage synet, på én gang i alle detaljer og som en helhed, men det kan aldrig helt lade sig gøre.

Denne blikkets spaltning i subjekt og objekt kan ifølge Žižek basalt håndteres på tre måder: Pornografi, nostalgi og montage.

I *pornografien* er blikket rent og skært objekt, objekt for billederne af kopulerende kønsorganer. Med Žižeks formulering er tilskueren “reduceret til objekt-blik”⁵ Det er en omvendning af en konventionel forestilling om, at porno er skabt for det fallisk beherskende blik, for hvem (kvinde)kroppene på skærmen er rene objekter. For Žižek er porno-tilskuerens position snarere en vidne-position, der minder om barnets i urscenen (altså barnets bevidnelse, faktisk eller fantaseret, af forældrenes samleje). Når von Trier smider det ene billede af kopulerende kønsorganer i hovedet på os efter det andet, uden den konventionelle pornofilm minimum af imaginær ikklædning (æstetisk lækkerhed, iscenesat fantasi), understreges denne tilskuerens objekt-position; jeg er gjort til objekt for syner, som jeg egentlig ikke har nogen fornøjelse af. Meat-shots er jo en måde at lade os “se det hele” på, men von Triers meat-shots efterlader os ikke bare utilfredsstillede, men sågar uophidsede. Ved at lade os “se det hele” på en utilfredsstillende måde, kan de (u)pornografiske billeder samtidig vække et begær i tilskueren efter *virkelig* at se det hele. Det begær bliver imødekommet af den ultimativt ubehagelige scene i *director’s cut*-versionen, abort-scenen. Hvis man troede, at toppunktet af ubehag var nået med klitoris-kastrationen i *Antichrist*, kunne man tro om igen, da tæppet gik for den lange version af *Nymphomaniac*. Jeg forestiller mig næsten instruktøren tænke: Kan vi få Gainsbourg til at gøre noget endnu værre ved sig selv end at klippe sin klitoris af? Ja! Hun skal da foretage en abort på sig selv med en strikkepind!

Abortscenen er måske filmens mest pornografiske scene. Dels hvis vi opretholder Žižeks definition af porno som det, der reducerer tilskueren til en slags afmægtigt objekt-blik. Og dels hvis vi griber til Linda Williams’ definition af det pornografiske begær som et begær efter at se ind i kvinden.⁶ Williams ser en kontinuitet mellem pornografien og gynækologiens skopiske instrumenter, fra speculum til ultralydsscanner; det porno-skopiske begær er en meget konkret version af det gamle spørgsmål til kvindens begær – hvad vil kvinden, hvad er hendes nydelse? – i en tro på, at der kunne findes et svar, hvis vi kan se, hvad der foregår i hendes livmoder. Williams’ pointe er, at

pornografien grundlæggende har et frustreret forhold til dette begær: Den ønsker (ligesom gynækologens instrumenter) at trænge synliggørende helt ind i kvinden; kameraet drømmer om at gøre sig helt og aldeles til pik, men er dømt til at standse frustreret “ante portas”. For Williams er det også grunden til, at manden i en pornofilm oftest sprøjter sin sæd *på* kvinden og ikke *ind i* hende – sæden skal være synlig, men bliver dybest set et udtryk for synliggørelsens fallit; en slags mislykket forsøg på at synliggøre den nydelse i kvindens indre, som ikke lader sig synliggøre.⁷ At lade os bevidne kvinden trække et ufærdigt foster ud af sin egen livmor kan betragtes som et originalt og ekstremt forsøg på at tilfredsstille begæret efter at få at se, hvad der foregår i kvindens indre. Men også en slags “lærestreg” til det porno-skopiske begær: Vil du *virkelig* se det hele? Ok, værsgo, så viser vi dig det hele – og se så, om du kan holde det ud.

Hvis abort-scenen er en slags ultimativ konsekvens af det pornografiske blik, der i allerhøjeste grad reducerer tilskueren til afmægtigt objekt, så kan den pædofile i afpresnings-scenen betragtes som en billedliggjort variant af denne tilskuerposition. Afpresnings-scenen falder i den sidste del af filmen, hvor Joe er blevet gældsopdriver på Lovens obskone underside, ansat hos en gangster-type, der spilles af ingen ringere end Willem Dafoe (da Gainsbourg og Dafoe pludselig står over for hinanden, er det igen lidt svært ikke at fnise, hvis man har *Antichrist* present og tænker på, hvad de i den film har været igennem sammen...). Joe er med sine håndlangere hjemme hos en mand, spillet af Jean-Marc Barr, og skal presse hans hemmelige lyst ud af ham ved at udmale forskellige seksuelle fantasier for ham. Da hun fortæller om små børn på legepladsen, får han rejsning og går fuldstændig i opløsning; hun har afsløret hans pædofile begær. Scenen viser os med al tydelighed, at det at tvinge et andet menneske til at blotte sin nydelse er noget af det voldeligste, man kan gøre. Det er Slavoj Žižeks pointe, når det gælder voldtægt, at voldtægtsmanden på ingen måde kan formilde sin gerning ved at sige, at offeret nød det. Hvis offeret på nogen måde har nydt det, er forbrydelsen så meget desto større, for det at blotte sin nydelse under tvang er en umådelig krænkelse.⁸ I scenen med den pædofile har Gainsbourg rollen som voldtægtsmanden, og hendes våben er porno: seksuelle fantasier fortalt med det formål at gøre tilhøreren liderlig. Jean-Marc Barrs karakter har rollen som pornoens afmægtige objekt.

Nostalgien hviler på fantasien om, at der findes en position med et uspaltet blik: et uskyldigt, naivt blik, som fuldt og helt kan tage dét til

sig, som det spaltede subjekt ikke (længere) kan. Hvis den store Anden med Lacans formulering er “det subjekt, som antages at vide”, er det nostalgiske blik en konfiguration af den store Anden i en anden variant: “det subjekt, som antages at tro”. Ofte vil det være barnet, der spiller denne rolle for den voksne: For at opretholde sin egen nostalgi har den voksne brug for fantasien om, at barnet tror på julemanden (ligesom den ikke-troende har brug for fantasien om den naivt troende for at opretholde fantasien om, at troen dog findes; det er derfor, det vækker så stor forargelse *uden for* kirken, når præsten definerer sin tro som noget andet end tro på hokuspokus og mirakler). Det uskyldige, naive blik repræsenteres i *Nymphomaniac* af Joe som lille pige.



Scenen, hvor hun som barn står i skoven med sin far i hånden, og begges ansigter er nydende vendt mod det brusende aspeløv, giver os den lille piges perspektiv, for hvilket Far er fantastisk, og aspetræets løv er magisk. Hvis vi ikke bare skal grine af levitations-scenen, men tro lidt på den, kræver det også en identifikation med den barnlige, naive bevidsthed – vi ved godt, at levitation er en fysisk umulighed, men vi kan forestille os, at den purunge pige faktisk har en oplevelse af at levitere. “Subjektet, der antages at tro” kunne her også formuleres som “subjektet, der antages at nyde”; for den voksne kan barnet have denne funktion af den store Anden som fuldt og helt kan gå ind i en nydelse, der for det spaltede, voksne subjekt ikke længere er mulig. Kort sagt: Den voksne Joe og vi har brug for den lille piges perspektiv, for at den nostalgiske modus, der omgærder trænydelsen med Far og levitations-nydelsen på skovturen, kan fungere.

Montagen er for Žižek den visuelle teknik eller modus, der er mest tro mod den blikkets spaltning, som pornografien og nostalgien på hver sin måde foregiver at overvinde (porno ved at gøre tilskueren til rent objekt, nostalgi ved at installere et uspaltet støtte-blik). Montagen præsenterer os for sammenklip af fragmenter og er dermed i overensstemmelse med den sandhed, at blikket aldrig kan indfange det hele; at det højst kan sammenstykke en helhed af enkeltdele og brudstykker.



HOS SADISTEN OG VED DØDSLEJET

Jeg hævdede indledningsvist, at der er to forskellige slags scener i filmen, hvor Joes ansigt bliver nydende: dels i levitationen og trænydelsen, der synes beslægtet med kunst- og filmhistoriens billeder af “den anden nydelse”, dels i montagen, når den ikke bare er instruktørens stilistiske teknik, men også Joes erotiske taktik. Man kan pege på to andre scener, hvor det fremstilles, at Joe rent faktisk opnår nydelse: dels hos sadisten i kælderen, dels ved faderens dødsleje.

Sadisten i kælderens er en undselig, funktionær-agtig type, der modtager kvinder, som var der tale om en lægekonsultation. Kvinderne sidder i en slags venteværelse og kaldes én efter én ned ad kældergangen og ind på hans kontor. Joes seancer går ud på, at hun skal bindes til sofaen og piskes med en nihalet kat som hun selv har fremstillet. Grundreglen er, at der ikke må foregå nogen penetration, og sadistens egen nydelse forbliver hemmelig, usynlig – han forbliver påklædt, sammenbidt, omhyggelig. Sadisten minder mest af alt om en slags pedel¹, og det er måske netop hvad en sadist er: en praktisk funktionær-type, der reparerer mangler. Ifølge Lacan er den perverse den, der grundlæggende fornægter manglen, den symbolske kastration, og opretholder illusionen om, at begærets fuldkomne tilfredsstillelse er mulig; det kræver bare det rigtige sceneri, de rigtige gadgets. Lidt bastant udtrykt: Den perverse løsning på det problem, at mor ikke har nogen penis, er at sige: No problem! Vi finder da bare en reservedel og skruer på! Det er også karakteristisk, at penetrationen udelades: Den forudsætter, at der er et hul at fylde.



Ved faderens dødsleje er nydelsen udtrykt ved dråben, der løber ned ad indersiden på Joes lår. Her får vi et nærbillede af den opretstående Joes miniskørt-klædte underliv og skrævende ben, som danner ramme i forgrunden for den døde far i baggrunden. Med en haptisk langsomhed og tydelighed, der næsten kan minde om indledningssekvensen til *Antichrist*, ser og mærker vi liderlighedens dråbe glide

i Igen en iagttagelse jeg skylder Kirstens Hyltdgaard.

ned ad låret. I sin døds kamp er faderen forvandlet til en vanvittig galning, og liderlighedens dråbe synes udløst af den symbolske fars udstregning. Vi nærmer os her en nydelse knyttet til fantasien om den frådende urfader, hvorved vi så at sige forbliver på den mandlige side af seksueringsskemaet.

Om end disse to scener, hos sadisten og ved dødslejet, kan udpeges som andre steder, hvor nydelsen postuleres, har de ikke, som trænydelsen, levitationsscenen og den monterede sexlykke, det nyden- de kvindeansigt som deres emblem. Vi kommer ikke i nærheden af Berninis Teresa (eller for den sags skyld Dreyers Gertrud eller Jeanne d'Arc). Vi forbliver inden for den falliske nydelses logik, dér, hvor der må udtænkes mere og mere ekstreme tilfredsstillelser for det begær (både karakterens og tilskuerens), som per definition ikke lader sig tilfredsstille.

FORTALT OG FORTÆLLENDE BEGÆR

Hvis scenen af den leviterende pige er filmens mest Hellige Teresa-agtige scene, skal det ikke glemmes, at det også er en meget monteret scene – en collage af svævende dame, skøge og kejserinde – hvilket forlener den med et skær af komik. Og hvis montage-teknikken i visse scener også bliver Joes erotiske taktik, skal det ikke glemmes, at den fra starten snarere knytter sig til Seligmans tvangsneurotiske afværge-

strategi. Den nærmest klodsede brug af indsatte tegninger og billeder hører til filmens “encyklopædiske” spor, som illustrerer Seligmans boglærde forklaringer, der ret beset ikke forklarer noget som helst, og da slet ikke begærets gåde. Som nævnt i dette kapitels indledning, indtager Seligman over for Joe tvangsneurotikerens position. Tvangsneurotikereren er den, der stiller sig uden for begæret ved at “vaske sine hænder” (i bogstavelig eller overført forstand); han kontrollerer sig med logik og systematik. Som erklæret asexuel har Seligman netop stillet sig uden for begæret, og han afbryder bestandigt Joes begærshistorie med sin faktuelle viden. “I århundreder har vi forsvaret os mod sandheden med viden”⁹, som Lacan siger om den akademiske videns-akkumulation, der således karakteriseres som en i bund og grund tvangsneurotisk disciplin.

Hvis vi vender os fra Joes fortalte historie til den historie, der udspiller sig i fortællingens ramme, historien om Seligman og Joe, kan den således forstås som historien om kvinden, der udforsker sit begær, og manden, der ikke vil vide af det. “Sperm og chokola-

de blev din madeleinekage og lindete”, siger Seligman til Joe i den lange version. Joe ser uforstående ud, og Seligman forklarer lidt undskyldende, at det er endnu en af hans finkulturelle referencer. Er man blot en lille smule litterært dannet, forekommer referencen dog ikke særlig “fin”, men snarere en anelse grovkornet med sin henvisning til et af litteraturhistoriens “greatest hits”: den berømte scene i starten af Marcel Prousts *På sporet af den tabte tid*, hvor fortælleren ved smagen af madeleinekage udblødt i lindete katapulteres tilbage i sin barndom. Replikken gør det muligt også at forstå det som en hilsen til Proust, når Joes søn skal hedde Marcel, og når lindetræets blade figurerer i filmen som et tilbagevendende motiv. Men sådanne demonstrative referencer forekommer mig, med filmens egne fiskeri-metaforer, at være en slags madding lagt ud for at lokke Holger Fortolker på krogen. Hvis man kaster sig ihærdigt ud i at forfølge dem, risikerer man som Seligman at bevæge sig ud ad den leksikalske videns flugtvej, væk fra de spørgsmål, filmen stiller om og til begæret.

Ligheden mellem Prousts og von Triers værk er, som alle filmens “lærde” referencer, påklistret, monteret. Ganske vist er Joes historie også en erindringshistorie. Og ganske vist er det genstande i den aktuelle fortællesituation, der igangsætter hendes erindring: Hun sidder pyjamasklædt og forslået i Seligmans seng og finder på hans fugtlabile tapet de genstande, som “inspirerer” hende til at fortælle sin historie, herunder en fiskekrog, et ikon, en pistolformet te-plet. Men hvis smagen af madeleinekage hos Proust fremkalder erindringen ad kroppens og sansningens vej, hinsides intellektets og bevidsthedens kontrol, så er forbindelsen fra værelsets genstande til Joes historie så bevidst og encyklopædisk, at man kommer i tvivl om, hvorvidt hun blot bruger genstandene til at strukturere sine erindringer, eller om hun rent faktisk opfinder dem med afsæt i genstandene.

På den måde er det litterære aspekt ved filmen, snarere end de mange overtydelige litterære referencer, dens fremhævelse af selve fortællesituationens afgørende betydning for fortællingen. Det er måske den største force ved den ubeskårne version, at fortællesituationen får lov til at fylde endnu mere, at vi får endnu flere nærbilleder af tilhørerens ansigt, gestaltet af Skarsgård med uforlignelig subtil mimik. Hvis begær tilfredsstilles gennem Joes fortælling? Er det hendes eget, eller er det ikke snarere tilhørerens, Seligmans? At dømme efter Seligmans minespil er det i høj grad hans.

Filmen opererer på overfladen med modsætningen mellem Joes seksuelle, kropslige nydelse og Seligmans litterære, mentale. Han har skam læst de erotiske klassikere, siger han på et tidspunkt, men de gav ham ikke seksuel lyst, kun litterær. Modsætningen kollapse tydeligt i slutningen, hvor Seligmans lyst ikke længere er rent litterær, hvilket han skal straffes så ubønhørligt for (en slutning, jeg som sagt ville have ønsket anderledes). Men egentlig er modstillingen af litterær og seksuel lyst kollapse gennem hele filmen, hvor begær og ophidselse snarere findes i fortælsituationen end i den fortalte historie. I den fortalte historie om at gå direkte efter “the real thing” (det rå kød, *meat shots*, *hard core*) kortsluttes begæret. I fortællerens begær efter at tilfredsstille tilhøreren (i afbrydelserne, forhalingerne, afvigelserne) lever det. Og med den udprægede montage-teknik får vi på den ene side en måde at håndtere begæret på, med erotisk polyfoni eller humor, og en tvangsneurotisk måde at undgå det på.

-
- 1 Bergson 2011: 26
 - 2 Lacan 1999: 70
 - 3 Lacan: 68
 - 4 Lacan 1973: 85
 - 5 Žižek 1991: 110
 - 6 Williams 1989
 - 7 Williams 1989: 94
 - 8 Žižek 1997/2005
 - 9 Lacan 1965: 122

LITTERATUR

- Bergson, Henri Louis: *Le Rire. Essai Sur La Signification Du Comique*. Books LLC 2011 (1900)
- Lacan, Jacques: *Le séminaire. Livre XX. Encore*. Seuil 1999 (1972-73)
- Lacan, Jacques: *Le séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil 1973 (1964)
- Lacan, Jacques: *Séminaire XIII: L'objet de la psychanalyse*. Piratkopi fra Association freudienne internationale. 1965-66
- Williams, Linda, *Hard Core. Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*. University of California Press 1989

- Žižek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Lacan through Popular Culture*. MIT Press 1991
- Žižek, Slavoj: “Are we allowed to enjoy Daphne du Maurier?”, fra Lacan.com: www.lacan.com/zizdaphmaur.htm 1997/2005

FILM

- Lars von Trier: *Nymphomniac*. Zentropa 2013