

Af Kirsten Hyldgaard

# Skolemesteren Lars von Trier

– Angst og kedsomhed som betingelse  
for at forske og for at lære

*Biografgængere kan stå model til meget bras. Men det er svært at få os til at stå i kø for at blive belært.*

*Hvis man holder sig for øje, at al kunst er underholdning, men al underholdning ikke er kunst, så er det nok også en god ide at holde sig for øje, at hvis en film hævdes at være kunst, men ikke er nogen fornøjelse, så kan det meget vel være, at det er én selv, der er galt på den, men det er formentlig filmen.*

Pauline Kael

## INDLEDNING

I 2014 skulle jeg bidrage til “En psykoanalytisk konference om seksualitet og perversion i Lars von Triers film” i Cinemateket i København.<sup>i</sup> Oplægsholdere var blandt andet blevet bedt om at overveje spørgsmålet om, hvad det er, Triers film “gør ved” os biografgængere. Aka-

<sup>i</sup> Arrangeret af psykolog, psykoanalytiker og ph.d. Katrine Zeuthen, Københavns Universitet og psykolog, psykoanalytiker Asbjørn Pedersen.

demisk arbejde er ofte bestillingsarbejde, så i den anledning gik jeg i biografen for at se *Nymphomaniac* (2013). En af Zentropa-folkene skal have sagt, citeret efter hukommelsen, at filmen er “lang, kedelig og studentikos”. Det kan jeg bekræfte. Under filmforevisningen rutsjede jeg rundt i sædet; jeg manifesterede et kropsligt kontrolleret flugtforsøg. Og formentlig kun fordi jeg var ude i embedes medfør, blev jeg efter pausen; det tyndede i hvert fald ud i rækkerne den dag. Så havde jeg været vidne til et prætentivt makværk, eller gik den store kunst hen over hovedet på mig?

I pædagogiske sammenhænge er det almindeligt at tale om kedsomhed; de fleste husker at have kedet sig i skolen, og dette anses for at være et problem, en hindring for at lære.<sup>1</sup> Den selvfølgelighed vil dette kapitel bearbejde. Muligvis kan kedsomhed og angst være produktive betingelser. Under forevisningen af *Nymphomaniac* kiggede jeg uafledeligt på klokken og var opmærksom på øvrige biografgængeres reaktioner, altså en reaktion fuldstændig modsat den, man har, når man glemmer, at man sidder i biografen, bliver ført ind i andres sind, andre rum og tider, denne særlige, nærmest hypnotiske, selvforglemmende tilstand, som biografens store lærred, det omsluttende mørke, de bløde sæder og ikke mindst de uforstyrrede lydforhold kan befordre. Men da jeg den efterfølgende morgen pligtskyldigt og altså lettere modvilligt satte mig til at arbejde på foredraget til konferencen, ja, så dukkede den ene alt andet end kedelige scene, den ene pinagtige scene efter den anden op i min erindring. Jeg havde kedet mig grusomt under filmforevisningen, men jeg kedede mig ikke ved gennemarbejdningen af oplevelsen. Dét er det mærkelige og dermed tankevækkende. Denne modsætningsfyldte oplevelse tvang mig til at overveje fænomenet kedsomhed og gjorde dermed oplevelsen til en erfaring, det vil her sige til noget, der tvang mig til at tænke. Erfaringen var endnu en bekræftelse på min tommelfingerregel om, at man ikke tænker med mindre, man er tvunget til det.

Men hvad tvang mig her? En sådan selvreference er sædvanligvis upassende i en akademisk sammenhæng, og den personlige anledning for det videnskabelige eller filosofiske arbejde bliver som oftest sløret i det offentligt tilgængelige arbejde. Spørgsmålet om, hvad det egentlig er, der berører os ved Triers film og dermed tvinger os til at tænke,

i Der er skrevet påfaldende lidt om denne problemstilling. Ditta Dalum Christoffersens Deleuze-inspirerede *Kedsomhed, angst og længsler i elevernes skoleliv* (2017) er en undtagelse.

var imidlertid, som nævnt, en del af opdraget til konferencen, og en af filmens effekter er en både ganske demonstrativ og ganske subtil inddragelse af biografgængerens begær og identifikationer. Derfor vil jeg her referere til og tillade mig at generalisere min personlige erfaring i en vis udstrækning. Det personlige er ikke nødvendigvis privat.

#### ET KORT HANDLINGSREFERAT

Filmens hovedpersoner er den lærde ungarl og jomfru Seligman (Stellan Skarsgård), der finder Joe (Charlotte Gainsbourg) gennemtævet i en gyde. Han tager hende med hjem, lægger hende i seng, og mens hun kommer til hæfterne, fortæller hun ham sin seksuelle livshistorie i otte kapitler. Denne fortælling afbrydes til stadighed af Seligmans belærende foredrag om forefaldende emner – fluefiskeri, forskelle mellem den græsk-katolske og den romersk-katolske kirke, matematiske problemstillinger. Der etableres et dynamisk modsætningsforhold mellem den dannede humanisme og den illusionsløse, omend desperate nihilisme. Hvis filmen har en morale, er det den lærde, dannede humanisme, der bliver grundigt klædt af.

Jeg skulle altså tage mig sammen for at komme ind at se filmen, hvilket måske kan undre, når nu den handler om sex. Filmen viser et hav af genitalier, men som Stellan Skarsgård har bemærket, så er der ikke tale om en “jerk off movie”. Hvordan i alverden kan sexscener være så kedelige? Og hvis de er så kedelige, hvorfor er de det så?

Det mærkelige ved denne og de fleste andre af Triers film er, at jeg og, efter sigende, mange andre skal tage os sammen for at få dem set. Det kan jeg tillade mig at skrive, fordi jeg hører til dem, der ser et hav af film, og det at synke ned i et biografsæde ubetinget er en af de største glæder i min tilværelse. Og jeg skammer mig ikke ved at offentliggøre, at et af mine kriterier for, om jeg har set en god film, er: Kedede jeg mig, eller kedede jeg mig ikke? Når det ikke er tilfældet, så er jeg, næsten, ligeglad med, om det, jeg har set, kan kaldes kunst eller blot begavet underholdning. Dette, indrømmet, trivielle kriterium har *Nymphomaniac* tvunget mig til at overveje, for jeg kedede mig uomtvisteligt, men er den et prætentivt makværk, jævnfør indledningscitater af filmkritikeren Pauline Kael? Eller er der tale om kunst? Min konklusion er, at manglen hverken var min eller filmens. Filmen er kedelig, og der er tale om kunst. Og med “kunst” opererer jeg her med den minimale definition, at der foregår en form for tænkning i materialet – sproget, farverne, formerne, forholdet mellem billeder og lyd – som altså er påtrængende. Underholdende er den jo sandt for

dyden ikke. Og med tænkning menes i denne sammenhæng det, der rækker ud over og ikke kan reduceres til underholdning, dekoration eller et politisk, moralsk, ideologisk formål.

Det er blevet hævdet, også af Trier selv, at alle hans film handler om, hvad det vil sige at lave og se film. Man får ikke tilfredsstillet sin infantile eskapisme, man får ikke, i hvert fald ikke kun, lov til at blive trukket ind i illusionen, at leve sig ind i dramaet og identificere sig med karakterernes følelsesliv.

Man kan hylde Trier for hans kompromisløshed, det nærmest fuldstændige fravær af opportunistik. Det *er* respektindgydende. Det undrer nu også. Takket være Trier kan man blive taknemmelig for, at film ikke kun er kunst, men også er film*industri*, at der altså fortsat vil være filminstruktører, der laver film for at fortælle en god og smuk historie, og at der oven i købet findes filminstruktører og manuskriptforfattere, som lempet kunsten ind ad bagdøren. Der er en hæderkronet tradition inden for filmkunsten for at skabe kunst "ad bagvejen", at man giver kommercielle hensyn deres, censuren dens og alligevel skaber noget, der kan kaldes kunst, fordi instruktør, manuskriptforfatter og producer har fuld tillid til, at dem iblandt publikum, der måtte være interesserede, nok skal se det, der skal ses; altså de kunstnere, der tænker i materialet i fuld tillid til eller ud fra den forudsætning, at der nok skal findes biografgængere eller læsere, der er mindst lige så begavede som kunstneren selv, at kunst skabes i øjenhøjde og ikke behøver didaktiske pegefingre, fordi en kunstner egentlig kan eller måske rettere må se bort fra spørgsmålet, om nogen forstår, hvad han eller hun vil. Således har Alain Badiou et sted beskrevet kunstneren med ordet "aristokratisk".

#### KUNSTEN, VIDENSKABEN OG DEN ANDEN

Kunst er en anden diskursiv formation, adlyder andre formelle regler end den videnskabelige diskurs' regler. En kunstner skal ikke stå til regnskab for den Anden, for et "samfund", som en videnskabsperson skal. At være en del af et videnskabeligt samfund er en integreret del af selve det videnskabelige arbejde. Videnskabeligt arbejde er svar på eller supplerer den hidtidige forskning på feltet; man bidrager med brikker til puslespillet, som den tilbagevendende metafor lyder; videnskabeligt arbejde bidrager til en aktuel diskussion i det videnskabelige samfund. Deraf fagfællebedømmelser og konferencedeltagelse, det videnskabelige arbejdes sociale disciplin; deraf det videnskabelige "vi" og sjældent "jeg" (mener/synes/oplever/vurderer/tror), og derfor

er det overordentlig sjældent at høre om autodidakte videnskabsfolk. Har man ikke gennemført den relevante uddannelse, er man forment adgang til stillinger ved forskningsinstitutioner, og hindringen består ikke blot i, at man så ikke får en løn, man kan leve af, for man kunne jo eventuelt blive finansieret af en ægtefælle, en arv eller en mæcen. Afhængigheden af den Anden i det videnskabelige arbejde er mere væsentlig end behovet for opretholdelse af livet, videnskabeligt arbejde *er* institutionelt. Uden institutionel anerkendelse er man forment adgang til den offentlighed, som det videnskabelige samfund udgør. Videnskabsfolk er redskaber for den Anden, videnskab er en universitær diskurs.<sup>1</sup> Videnskabeligt arbejde er i en fundamental forstand bestillingsarbejde.

Forfatterskoler, derimod, omgærdes med påfaldende mistro, kan omtales som overflødige, skal retfærdiggøre sig selv, som om en uddannet eller skolet forfatter er et *contradictio in adjecto*, hvilket kan undre i betragtning af, at kunstværker ofte fortolkes som værende citater af eller overskridelser af tidligere værkers form, så der også her er en slags samfund, en Anden. Der findes naturligvis film- og teaterskoler, billedkunstskoler og arkitektskoler, men man hører ikke sjældent historier om anerkendte skuespillere, der først i femte forsøg blev optaget på teaterskolen.<sup>1</sup> At dumpe gentagne gange er åbenbart ingen skam blandt kunstnere, måske fordi det er underforstået, at skolers formål ikke er at producere det kunstnerisk fremragende, at de højst kan oplære i et håndværk, og kunst er noget andet og mere end den (kunst)håndværksmæssige ækvilibrisme, hvorfor man da heller ikke er tvunget til at gå på kunstskoler for at arbejde som kunstner. Deraf formentlig også de utallige historier om kunstnerens posthume anerkendelse (van Gogh, Pessoa, Emily Dickinson), at han eller hun har arbejdet på trods af manglende anerkendelse i sin samtid og døde i tuberkuløs eller alkoholiseret, miskendt og ensom elendighed. Man kan investere i kunst i en forhåbning om, at fremtiden vil vise sig at anerkende kunstneren efter – nu forøget – fortjeneste, og deraf også spørgsmålene til kunstnere, hvorfor de dog gør det, de gør, når nu et

i Paprika Steen brugte vist nok fire-fem forsøg før, det lykkedes. Mia Lyhne søgte ifølge filmmagasinet *Ekko* (Nr. 69, september-oktober 2015) ind på Statens Teaterskole syv gange uden at blive optaget. Woody Allen fortæller uden skam i et interview med Dick Cavett (hentet på *YouTube*), at han dumpede på universitetet. Carstens Jensens svar i *Skønlitteratur på P1* (4/11 2015) på spørgsmålet om, hvorfor han blev forfatter, var, at han ikke kunne andet – fx blive akademiker eller tegner – så forfattergerningen var sidste chance for at blive til noget.

mere lukrativt job er inden for rækkevidde. Svarene er ofte, at de bare “må” skrive, lave film, eller en fuldstændig afvisning af spørgsmålet som Willem Dafoes (den mandlige hovedrolleindehaver i Triers *Antichrist* (2009)) svar på en journalists spørgsmål om, hvad meningen var med denne film: “Plumbers know why they do what they do”. Det er tilsyneladende ikke den samme Anden, der tvinger til det kunstneriske arbejde som det praktiske håndværksmæssige formål eller videnskabens institutionelle Anden.

Kunstens institutionelle uafhængighed viser sig ligeledes i det så ofte omtalte forhold, at censur ikke altid har forhindret kunstnere i at skabe og tænke; historier vi kender fra Sovjetunionen og de øvrige såkaldte østbloklønde før og efter murens fald og Hollywoods tilsvarende kommercielt begrundede censur. At dette formentlig også er myter, nævnes i skyldig respekt for alle de sikkert utallige og ufortalte historier om af censuren – kommerciel eller ideologisk – ødelagte potentielle kunstneres skæbne.

Kunstnere har også brug for “kontakter” i kulturlivet for at slå igennem til en offentlighed; de vil sikkert også gerne sælge bøger, billeder og billetter, så de kan få mulighed for fortsat at udgive, udstille og optræde, og de er sikkert også forfængelige, som folk er flest og kan lide et stort publikum. Men det betalende publikum er ikke en integral del af arbejdsprocessen, som det videnskabelige samfund er for den arbejdende videnskabsperson.

Videnskabspersonen står endvidere til regnskab for ethvert komma over for den kollegiale kritik – ideelt set naturligvis. Tvetydighed er en mangel, her kræves begrebslig præcision og nøjagtighed i referencen. Således ikke kunstnere, der har “kunstnerisk frihed”. Kunstnere kan ikke indklages for uredelighedskommissioner, når de digter, jævnfør historievidenskabsfolks klager over anakronismer, forenklinger og diskutabile fortolkninger af fortiden i kølvandet på Kim Leines *Profeterne i evighedsfjorden*, Ole Bornedals *1864* og Jacob Holdts *Amerikanske billeder*. Heraf også mange kunstneres uvilje mod eller ubehjælpelighed i forhold til at skulle forklare, hvad meningen med deres værker måtte være. Hvis kunstværket kan udtømmes i kunstnerens intention og redegørelse for samme og i beskuerens eller læserens fortolkning, er der ikke tale om kunst, evt. blot solid underholdning. Kunstværket antages at have et uendeligt fortolkningspotentiale, og kunstneren er ikke højeste autoritet på eller ansvarlig for værkets betydning. Biografiske læsninger skal som regel retfærdiggøre sig selv mod anklager om reduktionisme; værket har sit eget liv, som man siger, er ikke et udtryk

for noget andet end sig selv. Det er ganske uklart, hvilken Anden kunsten egentlig står til regnskab overfor.

Det pædagogiske og didaktiske er også kunsten fremmed. Det didaktiske synes forbeholdt lærere, kuratorer, propagandister og moralister. Hvis kunstneren belærer og opdrager, er værket et redskab for en forstemmende hensigt, der burde være blevet fremstillet i en kronik eller i et essay.

Således ikke Trier: "Jeg laver film til folk, der er dummere end mig selv", har han kækt bemærket.<sup>2</sup> Trier vil tilsyneladende belære. Trier forekommer mærkeligt streng og puritansk, som om han er imod at tilfredsstille os. Vi må ikke bare nyde en film, hengive os til dramaet, græde, le, sidde i åndeløs spænding, føle med karaktererne, gyse og slet ikke gå opløftet ud af biografen med fornyet håb for menneskeheden. Vi må kun græde, hvis Trier har sat sig for at lave en tårperser som *Breaking the Waves* (1996) eller *Dancer in the Dark* (2000). Han er som en dukkefører over for os biografgængere. I tilgift er der også denne mærkelige kontrast mellem at lave en film om nymfomani, som nok er en af de vådeste mandlige standardfantasier, der så tillader så lidt lyst og især nærmest konsekvent viser manglen på postuleret gensidig nydelse. *Nymphomaniac* er blottet for såvel Hollywood-sex som for pornofilmshøjlydte, simulerede, simultane orgasmer. Filmen viser snarere ufrivillig nydelse og manglende tilfredsstillelse.

#### VIDEN SOM FORSVAR

Modstand skal overvindes, når Triers film skal ses, for man ved, at der ikke venter én noget lystfuldt i nogen traditionel forstand – *Riget* (1994-97) er en undtagelse. Således har Trier selv formuleret det ideal, at en god film bør være som en sten i skoen.

Videnskab handler om viden, om det vi allerede ved med en vis om end prekær og altid kun foreløbig vished, og om det vi med sikkerhed endnu ikke ved. Viden er tilsyneladende et utvetydigt gode, vi kan aldrig få nok. Denne selvfølge stiller *Nymphomaniac* også spørgsmålstegn ved.

På den ene side har vi Seligmans belærende attitude, der nærmest bogstaveligt talt med staveplader, pegefingre og tegninger på tavlen redegør for forskellige former for detailviden, brudstykker af viden, trivial pursuit-viden. På den anden side bliver denne skolemester-attitude til stadighed tematiseret som noget, der tjener til at undgå at høre, hvad der bliver sagt. Når Joes fortælling bliver for meget for Seligman, må han bryde ud i et belærende foredrag. Lærdheden, den hu-

manistiske dannelse, bliver vist som en undvigemanøvre (“That was one of your weakest digressions”, kan Joe konstatere), som et forsvar mod den Andens begær. Det kender vi fra det, man i psykoanalysen beskriver som tvangsneurotikerens forhold til viden.

Seligmans karakter viser, at viden kan tjene benægtelsen, ikke at ville vide af, ikke at ville høre, hvad den anden siger. Fænomenet er overordentlig hyppigt i den akademiske verden: den encyklopædisk lærde, mr. know-all, ham der forelæser og belærer, så man aldrig får et ben til jorden, ham som aldrig stiller et spørgsmål hverken til én selv eller til den Anden, ham som aldrig artikulerer en mangel på viden, men altid dækker manglen, og det vil her sige begæret, til med foregiven viden. Viden tjener den funktion ikke at ville vide af, ikke at ville høre, hvad den Anden siger. Den konkrete anden er aldrig i den store Andens position, repræsenterer aldrig en gåde eller én, der ved noget, som han ikke selv ved. Han taler *på* én, som man siger, ikke *med* én. Man bliver lagt ned, lagt død af hans reproduktion af allerede given viden. Munden bliver lukket på én, ens begær får aldrig lov til at blive artikuleret, manglen bliver aldrig bragt i cirkulation. Tvangsneurotikere er eksperter i at lægge den anden død, dække manglen til, forelæse og belære den anden i én dårlig og skamløs uendelighed. Ganske til forskel fra hysterikere, der kan holde talen kørende om emner og spørgsmål, som ingen tilstedeværende rigtig ved noget om eller kender svaret på, dén hysteriker der udfritter én for svar, provokerer én, hvor hvert eneste forsøg på at svare kun giver anledning til endnu en byge af spørgsmål.

Den hysteriske tales præmis er ganske vist, at den Anden formodes at vide, men den Anden kan alligevel ikke anerkendes som værende den, der kan give et svar, for ethvert forsøg på svar vil blot give anledning til nye spørgsmål. Så her kan der spekuleres højt og gættes i øst og vest. Men denne løstagtighed er også forudsætningen for at producere ny viden, for forskning. Det ikke-at-vide og i et og samme træk formode, at viden er i den Anden (den konkrete anden autoritet, det litterære værk, filmen) og samtidigt punktere den Andens foregivne viden, er en forudsætning for forskning. Litterater og filmanalytikere er hysteriske, når de med deres fortolkninger viser, at værket er klogere end selv den lærde professor og den kunstvidenskabelige institution. Den hysteriske diskurs er den eneste diskurs, der producerer ny viden.<sup>3</sup>



## FORSKNING OG VIDENSKAB

I denne forstand giver filmen anledning til at skelne mellem forskning og videnskab. Videnskab supplerer og styrker den allerede givne doxa, skaber evidens eller belæg for gyldigheden af at hævde dette eller hint, jævnfør Kuhns normalvidenskabelige gådeløsningspraksis, hvor der ikke er tale om at "falsificere" hypoteser, doxa, grundbegreber som i Poppers kritiske rationalisme. Popper forestiller sig, at det er muligt, i hvert fald principielt muligt, at være rede til at diskutere alle ens forudsætninger, at intet er absolut givet og indiskutabelt på forhånd, at det skulle være muligt at betvivle alt, at den Anden altså heller ikke eksisterer for Popper. Heri består det "kritiske" ved den kritiske rationalisme.<sup>4</sup> Hos Kuhn er videnskabspersonen snarere en slave af allerede given viden, en assistent for den Anden, et redskab for det videnskabelige samfund. Her er der ikke tale om produktion af ny viden, men om den fortsatte konsolidering af viden. Videnskabspersonen supplerer med sit ydmyge bidrag til det overordnede projekt, han assisterer kun med sine delprojekter.

Forskning, derimod, anfægter grundantagelserne for normalvidenskabelig praksis, fremprovokerer viden om alt det, vi ikke ved, ikke har evidens for, gør opmærksom på, at "facts don't speak for themselves", at der er tale om mangel på konsensus i det videnskabelige samfund, at de lærde strides, at selve den virkelighed, der refereres til, på ingen måde er givet, eller rettere: er netop givet af dén Anden, som skal detroniseres af forskningen. Forskning river ned snarere end bygger op. Forskning viser, at den Anden, sagt med Lacan, ikke eksisterer. Forskning er en hysterisk diskurs.

## LÆRERENS VIDEN OG DET PÆDAGOGIKSE

I den pædagogiske praksis kan lærerens viden udmærket tjene til at modarbejde de studerendes bearbejdning af stoffet. Lærerens foregivne alvidenhed kan lette ham fra at skulle høre de studerendes (vide)-begær. Hans foregivne viden beskytter ham imod at blive kastreret af de studerendes artikulerede mangel. Omvendt kan hans tilsyneladende alvidenhed opretholdes i kraft af de trofaste disciples beundrende identifikation, netop fordi han letter de studerende for selv at skulle tænke. Læreren formodes altid allerede at have gennemtænkt alting, så den studerende er henvist til at vente på, at mesteren selv afslører meningen med de gådefulde ord, eller hvori de afgrundsdybe indsigter måtte bestå.

I *Nymphomaniac* repræsenterer Seligman en brudstykke-viden,

trivial pursuit-viden, skolemesterviden, indbegrebet af lærdhed, der altså i filmen tematiseres som et forsvar, som undvigemanøvre. Nu kan viden formentlig kun være brudstykker af viden, når nu den absolutte viden endnu ikke er nået. Men en sådan brudstykkeviden kan altså tjene fortrængningen, tjene modstanden. Det ved vi også fra psykoanalysen, hvor en analytikers fornemste opgave er at passivisere sin viden. Opgaven er ikke at forstå for hurtigt, hvilket mest enkelt opnås ved den berygtede tavshed, ved ikke at give de svar, som analysanden kræver.

Problemet er ikke, at vi er uforstående, men at vi forstår for hurtigt. Ikke at forstå er en forudsætning for at kunne høre det ubevidstes opdukken i den Andens tale, det er forudsætningen for at kunne lytte til den Andens begær. Det lyder let, men skulle i praksis være endog meget svært, formentlig netop fordi det at sætte sig til rette i en forstående vidensposition, det at lade viden være agenten i ens tale er et af de mest effektive forsvar mod det reelle, det vil også her sige det ubevidste. Som min kollega og psykoanalytiker Katrine Zeuthen har formuleret det metaforisk: "Man må kunne sætte sig på sine hænder", når analytikeren næsten ikke kan lade være med at gribe til en fortolkning, en belæring, en diagnosticering og dermed blive lettet for fortsat at skulle lytte og fortsat lade analysanden arbejde og tænke. Heri består psykoanalysens kopernikanske vending i forhold til den lægelige kliniske praksis. Noget af det vanskeligste i den kliniske praksis er faktisk og i praksis at anerkende, at analytikeren ikke sidder inde med viden om analysandens begær og lidelse, og at det ikke handler om at "forstå" analysanden af den enkle grund, at fortrængning er en viden, analysanden ikke vil vide af, er altså ikke en viden, han mangler, som skal meddeles ham, og som skulle forefindes "ovre i" psykoanalytikeren.

#### KUNST OG DIDAKTIK

Tilbage til *Nymphomaniacs* form, de didaktiske pegefingre: Vi bliver til stadighed afbrudt i vores identifikation, gjort opmærksomme på, at det jo er en fortælling, som når Joe tager sine "cues" fra tilfældige ting, hun ser i rummet (ligesom i *The Usual Suspects* (1995)): spejlet, pletten på væggen, der ligner en pistol og giver associationer til James Bonds problemer med en bestemt pistol, som så bliver integreret i fortællingen (a la Rorschach-testens blækklatte, som byder sig til for alskens fantasier). Vi skal hele tiden hjælpes til eller ligefrem provokeres til den analytiske, reflekterede distance til vores ellers så idiotiske følel-

sesmæssige identifikation. Så hvad der er sket, såkaldt faktisk, “wie es eigentlich gewesen ist”, og hvad, der er historiefortælling og fiktion, er flettet ind i hinanden. Som det nu engang er, kan psykoanalysen lære os. Vi får vores stikord fra den aktuelle situation, når vi fortæller vore historier. Derfor modsiger vore historier ofte hinanden, giver anledning til rod i forløbet. Distinktionen virkelighed og fiktion er en skelnen inden for den imaginære orden. Et indre fantasiliv over for en ydre faktisk virkelighed kan ikke opretholdes, heller ikke i denne film. Ligesom vi aldrig får afgjort, hvad der egentlig skete dengang i fortiden, som vi fortæller om: den lykkelige barndom eller den ulykkelige ditto. Vi opdager kun denne fortid *som* fortid i de glimt, hvor vore historier antager påfaldende repetitiv karakter, når de ikke hænger sammen, når vi modsiger os selv, eller når kroppen taler på måder, der modsiger os. Der har vi det reelle, den reelle fortid som noget uafgjort, som noget der ikke er fortid i betydningen noget, vi har lagt bag os, men som noget, der hjem søger os i vore handlinger, smertefulde eller socialt u hensigtsmæssige handlinger, vel at mærke her og nu.

#### FILMENS AFSLUTNING

Filmens form rejser spørgsmålet om forholdet mellem kunst og pædagogik, kunst og didaktik. Det er selvfølgelig ikke uhørt; at påkalde Bertolt Brecht og hans verfremdungsteknik ligger lige for, det vil sige teknikker i forhold til at bryde den teatraliske illusion og dermed demonstrativt udpege, at virkeligheden er imaginær. Men så slår dukkeføreren Trier alligevel til. For på trods af alle disse verfremdungsteknikker, der skal forhindre følelsesmæssig identifikation og befordre refleksionen, så viser slutningen, at vi har siddet og identificeret os med Seligman. Efter at have “puttet” Joe, og hun har lagt sig til rette for at sove, vender Seligman tilbage uden bukser på og forsøger at penetrere Joe med henvisning til, at hun jo har haft så mange mænd, så hvorfor skulle hun ikke også bare lige lade ham komme til. Den tidligere præsenterede pistol finder nu en anvendelse, som det sig hør og bør i en film – man kan jo ikke introducere en pistol uden også at affyre den på et tidspunkt – så Seligman, hører vi, bliver skudt, og Joe løber ned ad trappen.

Når vi, der havde stået de fire og en halv time igennem, ved dette overgreb gispede i kor: “Nej, nej, nej”, blev vi reduceret til de første naive biografængere, der flygtede ud af biografen, da de så billederne af et tog køre ind på en perron. Vi blev reduceret til den naive læser. Vi opdager, at vi har siddet og identificeret os med denne Seligman,

denne besser wissler, denne forstående humanist med al hans leksikonviden. Hvad formen angår, får Trier gjort alle os dannede akademikere og intellektuelle til naive biografgængere. Ved demonstrativt at benytte disse bedagede verfremdungsteknikker smigrer Trier os og lokker os ind i sit garn ved indforståede “blink” til os. Og så gør han verfremdungsteknikken og os til grin – som *Breaking the Waves*’ (1996) bimplende kirkeklokke i det høje gjorde alle os, der havde flæbet os igennem denne film, til grin.

Den slutning reddede filmen for mig. Efter at have rutsjet rundt i sædet af kedsomhed og kun være blevet efter pausen, fordi jeg var ude i embedes medføre, gik jeg storsmilende ud af biografen. Den infantile eskapisme havde alligevel været på spil i kraft af identifikationen med Seligman.

Det er først og fremmest humanismens og rationalitetens inkarnation, som Trier klæder af, dén humanisme og dén rationalitet for hvem intet menneskeligt bør være fremmed, og som vil forstå alt, som kan og vil give mening til alt. Det er den analytisk distancerede, som får sig en kugle for panden. Slutscenen er nådesløs. Den lægger op til den sædvanlige sentimentale “wrap it up”: Der findes trods alt gode mennesker, forsonlighed, humanisme, venskab, ikke mindst venskab mellem mænd og kvinder. Og så sætter Trier kniven ind og demonstrerer skabelonens banale sentimentalitet: Når en mand redder en kvinde i nød, og hun oven i købet er seksuel aktiv, kan hun ikke sige nej. “There is no such thing as a free lunch”. Det er den patroniserende humanist, der får en kugle for panden. Triers budskab er vist, at dannede humanister er de værste hyklere, ikke et hår bedre end denne verdens “Jerome’er” (den mandlige skurk). Hvis man altså tør tale om, at et kunstværk har et budskab, en morale. Seligman har vundet Joes tillid og misbruger hende uden selv at være klar over, at der er tale om selve indbegrebet af overgreb. Det er, hvad perverse som regel siger og muligvis også mener: Den voldtagne ville jo gerne selv, barnet lagde selv op til det, den prostituerede har selv valgt det og kan lide, hvad hun gør.

Man må alligevel undre sig over Triers tilsyneladende had til hykleriet, dette had til den dannedes latente svinskhed lige under overfladen, denne konstante riven os i næsen, at humanitet og dannelse kun er en tynd fernis over svineriet. Trier: “Ja, for det idealistiske *kan* jo kun være en front. Og civilisation *er* et meget tyndt lag oven på det, vi er”.<sup>5</sup>

Det var indholdet eller budskabet, hvis Trier har et sådant. Men

der er også selve *formen*. For nu at gentage: *Selvom* Trier demonstrativt bruger disse verfremdungs-teknikker – det *er* jo skåret ud i pap – ja, så viser slutningen, at vi – alle os dannede – som nævnt alligevel har siddet og identificeret os på trods af denne verfremdungsteknik, der ellers skulle have forhindret os i den naive, trygge og selvglade identifikation. Slutningen er ikke bare verfremdung, den gør grin med denne teknik, der er tale om en fordoblet verfremdung. Og hvad kan pointen være? Uanset hvad, så er betingelsen for at se en film, at vi identificerer os, også selvom vi bilder os ind at være kølige analytikere, der selvfølgelig ikke naivt tillader os selv at hengive os til historien og fantasierne. Filmen viser, at dette er en illusion. Vi er uhjælpeligt in medias res. Det guddommeligt distancerede, analytiske blik er intet andet end en illusion. Rationalisten, der tror sig uden en Gud, uden en stor Anden, videnskabens “view from nowhere”, videnskabens “vi” er den, der er allermest hyldet i illusionens tåger. Trier får sagt: den store Anden findes ikke i dette nihilistiske univers, hvor intet håb lades tilbage. Det var netop det, vi troede på, da vi sad i tryk forvisning om, at det afsluttende overgreb ikke ville finde sted. Nådesløsheden består i, at der heller ikke findes nogen såkaldt poetisk retfærdighed, for vores gispende reaktion viste, at vi ikke var forberedte på netop denne slutning. Vi identificerer os med humanisten, den jomfruelige, den barmhjertige, den lyttende, inkluderende, manden der redder en kvinde i nød uden at ville have noget til gengæld.

Denne pointe kunne man muligvis komme frem til ved tænkningens hjælp. I hvert fald har filosoffer tænkt tanken før: Nietzsche, der er berømt for sin sætning om, at Gud er død, burde snarere være berømt for sætningen fra *Afgudernes ragnarok* om, at “[Han] frygter, at vi ikke slipper af med Gud, fordi vi stadig tror på grammatikken ...”.<sup>6</sup> Ganske vist eksisterer den store Anden ikke, Gud er død. Men det fortsætter vi alligevel med at tro på, fordi vi tror på grammatikken, strukturer, systemer, det sociale, samfundet, den Anden. Forskellen til denne filosofiske pointe er, at i denne film *erfarer* man, *dels* at den store Anden ikke eksisterer, *dels* at vi er nødt til at benægte dette for at leve – ligesom vi ikke kan tale uden at demonstrere en tro på grammatikken. Den Anden eksisterer ikke, men virker ikke desto mindre. Benægtelsen af dette er, hvad identifikationen handler om. Filosoffer og psykoanalytikere har tænkt denne tanke. Trier tænker den i det materiale, som er kombinationen af billede, lyd og fortælling. Han viser os det ved at fremprovokere vores gisp ved det afsluttende overgreb. Eller ved at vi måske godt kan lide filmen, men ærgrer

os over slutningen – som jeg har konstateret er tilfældet blandt flere af mine kolleger.

Det er usædvanlig godt tænkt og udført. Filmen viser, at identifikation er næsten uomgængelig i film. Vi berømmer ofte manuskriptforfattere for at kunne få os til at identificere os med usympatiske karakterer eller deciderede skurke, for identificeres skal der. Vi gider ikke sidde og identificere os med renskurede moralske helte, så sofistiskerede er vi naturligvis for længst blevet. Men identificeres skal der. Og her sidder vi igennem fem stive timer og kigger på fornødelse og dødsyge seksuelle scenarier, og det kan vi kun gøre, fordi vi identificerer os med humanisten Seligman, der prøver at forstå, vi de intellektuelle – videnskabsfolk og filosoffer – for hvem intet menneskeligt er fremmed, for hvem alt potentielt kan gives en mening.

Filmen har derfor analytiske effekter. Pointen er ikke, at psykoanalysen skal bruges til at analysere Triers film. Det er snarere omvendt: Triers film peger ikke blot på selve det at lave film, men peger på, hvorfor vi går i biografen, vores begær, vores identifikationer. Filmen hysteriserer os, vi sidder og leder efter meningen i den. Men i stedet for at finde meningen i filmen, i stedet for at filmen skulle give et svar på vores begær og lidelse (her kedsomheden), bliver vi kastet tilbage på vores egen implikation i kedsomheden og skriver en artikel om egen reaktion på filmen, hvad filmen “gør ved os”, snarere end at skrive en egentlig filmvidenskabelig analyse.

Netop dette er så anstrengende ved Triers film, altså at vi bliver kastet tilbage på eget begær, at vi bliver tvunget til at tænke. Og derfor skal jeg tage mig sammen for at se hans film. Filmene har analytiske effekter, fordi vi ikke får lov til at opsøge tilfredsstillelsen af vores eskapistiske lyst ved film.

#### KEDSOMHED

Seligman og vi biografgængere prøver på at forstå Joe og hendes historie, og hvad meningen er med alle disse seksuelle udskejelser. Vi prøver – for manges vedkommende forgæves – at identificere os med Joe. Seligman lytter trods alt til Joes historie. Der er filmen igennem tale om et spil mellem at lytte til et begær, der trodser ens viden og forståelse og så forsvaret mod samme begær. Denne tvetydighed inkarnerer Seligman. Og det er her, jeg kan finde et svar på, hvorfor jeg kedede mig.

En sætning af psykoanalytikere – jeg husker ikke, om nogen bestemt er ophav til sætningen – har klistret sig fast i min hukommelse,

nemlig, at når en analytiker keder sig, så skyldes det modstand: mod analysanden og dennes begær og modstand mod måden, hvorpå analytikeren er impliceret i dette. Den sætning har irriteret mig, for det kan man vel altid komme og sige, hvad som helst kan blive kaldt modstand. Det kan forekomme at være en helt gratis påstand, et stykke vild analyse. Alligevel har jeg aldrig glemt den, i hvert fald blev jeg mindet om den i forbindelse med arbejdet med denne film, for hvorfor kedede jeg mig så grusomt?

Når man bruger begreber som modstand og forsvar i psykoanalysen, refererer det som regel til neurotisk fortrængning og dermed til noget, der skal ophæves. Psykoanalysens formål som klinisk praksis er ophævelse af fortrængning og intet andet – strengt taget. Symptomer er noget, der rejser et spørgsmål, hvis man altså har ører, der kan høre. Og kedsomhed skal her betragtes som et symptom, som noget, der rejser et spørgsmål, og som noget, der taler til os, en tale vi ganske vist helst ikke vil høre.

Der findes ikke megen litteratur om kedsomhed. Heidegger har imidlertid skrevet cirka 150 sider om sagen.<sup>7</sup> Og i forelæsningsen *Hvad er metafysik?* findes fremstillingen af erfaringen af kedsomhed bogstaveligt talt side om side med spørgsmålet om angst.<sup>8</sup> Tesen for det følgende er, at kedsomhed har med modstand mod og forsvar i forhold til den Andens begær at gøre og dermed med forsvar mod angst – både hos Heidegger og i psykoanalysen.

#### KEDSOMHED SOM STEMNING

Hos Heidegger er kedsomhed en stemning. Stemninger er til forskel fra følelser ikke blot at betragte som “[...] flygtige ledsagefænomener eller forårsagende tilskyndelser til vor tænkende og villende færd [...]”,<sup>9</sup> som vi finder i psykologiens klassiske treenighed: erkendelse, vilje og følelse. Man er altid stemt på den ene eller den anden måde: munter, melankolsk, eller man keder sig, og stemningen er en betingelse for, hvorledes verden kan fremtræde for én.

Når man taler om kedsomhed, og især når man taler om at kede sig ved noget bestemt – en film, en bog, et andet menneske, et selskab – er der noget ubehageligt arrogant ved talen, fordi vi ofte antager og taler som om, kedsomheden kan begrundes med objektet: det er filmen, bogen, den konkrete anden eller selskabet overhovedet, festen, middagselskabet, der er *årsagen* til kedsomheden. Underforstået: det er ikke ens egen manglende sensibilitet for objektet eller manglende bidrag til konversationen, der er årsag; det er objektet, der giver an-

ledning til kedsomhed, ikke én selv. Jeg vil gerne tale for, at en sådan arrogance er ubegrundet.

Her opleves det ganske vist, som om kedsommeligheden emmer ud af filmen. Men selvom det kedelige forekommer at udgøre objektets væsen, så er det samtidigt forbundet med subjektet, når det sniger sig ind på os, overvælder os og sågar forekommer at være dræbende. Når kedsomhed bliver betragtet som en stemning, rejser spørgsmålet sig, om det nu også kun er objektet, der forårsager kedsomheden, når det rammer ens subjektivitet hårdt, jævnfør mine rutsjeture i biograf-sædet, og at kun professionel disciplin kunne holde mig i biografen efter pausen.<sup>10</sup>

At en film er dårligt håndværk, er noget andet end, at den er kedelig. Dårligt håndværk kan gøre én sur. Det kan give anledning til almindelig skælden og smælden på vej hjem fra biografen over at have spildt sin tid på sådan et makværk eller eventuelt almindelig munterhed over billedernes og historiens talentløshed. Og at billeder og scenarier på lærredet eller skærmen er frastødende som i voldelige og fornedrende pornografiske scenarier, er noget andet end at kede sig ved denne films sadomasochistiske scener. Kedsomhed er også noget andet end ligegyldighed. Som Heidegger bemærker, så er det netop, fordi nogen eller noget *ikke* efterlader én ligegyldig, at det kan kede én.<sup>11</sup> Det er *fordi*, vi forventer noget af objektet eller situationen – fx *Nymphomaniacs* sexscener – at scenerne kan kede os. Noget nægtes os, der er tale om forsagelse (“Versagen”), noget vi ikke kan eller vil nyde. Og så brænder tampen, for det er jo en film om sex, og den viser et hav af genitalier. Spørgsmålet er, om det overhovedet er menneskeligt muligt at have et ligegyldigt forhold til genitalier.

Måske er det snarere subjektet, der er årsag til kedsomheden, subjektet der overfører sine forestillinger og vurderinger til objektet, bemærker Heidegger retorisk. Det kan jo som nævnt være min manglende sensibilitet i forhold til den store kunst; det kan være min snerpethed, mine såkaldte hæmninger eller, om man vil, blufærdighed, der er årsagen, altså at kedsomheden skal begrundes med min partikulære, neurotiske subjektivitet. Så skal kedsomheden begrundes med objektet eller subjektet? “Både og” er Heideggers svar. Kedsomheden er som enhver stemning et mellemværende, et “Zwitterwesen”, et blandingsvæsen, dels objektiv, dels subjektiv.<sup>12</sup> Spørgsmålet er derfor, hvordan man selv er impliceret i, at noget forekommer at være kedeligt.

Kedsomheden stiller først og fremmest spørgsmålstejn ved fi-



losofiens traditionelle opfattelse af mennesket som subjekt i betydningen grund, mennesket som person, som defineret ved fornuft og bevidsthed, som det der skulle skabe sammenhæng i oplevelser, altså subjektet som transcendentalt subjekt. Så svaret på, hvad der forårsager kedsomheden – subjektet eller objektet – burde måske snarere være “hverken eller”, for den må, qua stemning, i en eller anden forstand have været der i forvejen, altså før forestillingen om opdelingen i subjekter og objekter.

Kedsomhed åbenbarer som enhver anden stemning det værende i sit hele, altså ikke blot denne eller hin kedelige bog, film, situation eller selskab, men det hele, tilværelsen overhovedet. Kedsomheden stiger op fra tilværelsens grund, som det med vanlig patos hedder. Kedsomheden gennemsyrrer tilværelsen.<sup>13</sup> Der bliver “sagt” noget i og med kedsomheden, men som regel har vi blot ikke gehør for det.<sup>14</sup> Tidsfordriv eller at ville flygte ud af biografen er netop en flugt fra at skulle høre, hvad der bliver sagt i kedsomheden; det er sågar en “überschreien”, en overdøvning. Så selvom vi flygter fra kedsomheden – lægger bogen fra os, udvandreren fra biografen, fjerner os fra den anden, skynder os hjem fra det kedelige selskab – så er kedsomheden netop også en flugt. Vi flygter fra kedsomheden, *men* – og det er pointen – vi flygter også *ind* i kedsomheden. Men hvad flygter vi fra? Hvad er det, vi ikke vil vide af, ikke vil høre, når vi keder os? Hvad beskytter kedsomheden os imod?

Heidegger spørger, om vi bare mangler modet til det, vi godt ved?<sup>15</sup> Vi forsøger hele tiden at undgå kedsomheden, “bevidst eller ubevidst” forsøger vi at fordrive tiden eller render rundt og er plaget af Den Store Travlhed. Vi “ved” med en mærkelig form for viden,<sup>16</sup> dén form for viden, som psykoanalysen vil kalde ubevidst viden.

Den egentlige kedsomhed kan vi ikke flygte fra med tidsfordriv, travlhed og almindelig selskabelighed. Den overfalder os, og den tvinger os til at høre efter. Når man keder sig for alvor, er man underkastet en overmagt, som den enkelte ikke behersker eller kan undgå.<sup>17</sup>

#### INTET

Men hvad er det, vi ikke vil høre? “Dog netop når stemningerne på denne måde fører os hen foran det værende i dets helhed, skjuler de for os det Intet, vi søger.”<sup>18</sup> Alle stemninger siger os ganske vist noget, men de skjuler også noget. Og det, de skjuler, er “Intet”, at tilværelsens grund er et Intet. Der er ingen grund. Heller ikke hos Heidegger eksisterer den Anden.

Kun grundstemningen angst kan bringe os i forhold til dette Intet. Også hos Heidegger har angst særstatus blandt stemninger. Hos Lacan er angsten den eneste affekt, der aldrig lyver – som had kan skjule eller forveksles med kærlighed, og overstadig munterhed kan skjule en dyb melankoli. Alle stemninger, ikke blot kedsomheden, “skjuler” altså noget. Og stemninger skjuler dette Intet, som udgør det værende i sit heles grund.

I denne forstand kan man oversætte til psykoanalytisk terminologi og have som tese, at kedsomhed – også når der er tale om et konkret kedeligt værende som i denne artikels tilfælde *Nymphomaniac* – er et forsvar mod angst, forsvar mod eksistentiel angst. Og i psykoanalysen er angstens objekt ikke det klassisk eksistensfilosofiske Intet, men den Andens begær, den Andens overvældende nærhed.<sup>19</sup> Når den Andens begær overvælder, må man forsvare sig, fx ved i kedsomheden at trække besætningsenergien væk fra de levende billeder, der åbenbart ikke blot efterlader én kold og uinteresseret. Man keder sig som forsvar mod den Andens begær, når man ikke kan eller vil vide af den Andens begær.

Så måske må jeg indrømme den førnævnte anonyme psykoanalytikers sweeping statement – om at kedsomhed er analytikerens forsvar mod analysandens begær – en vis gyldighed, for i forbindelse med mit arbejde med oplægget til konferencen kom jeg som nævnt i tanker om den ene alt andet end kedelige scene efter den anden, og jeg måtte gense de forskellige scener for lige at sikre mig, at mit begær ikke trak min hukommelse rundt ved næsen. Mit efterfølgende arbejde bekræfter, at der nok er et eller andet om snakken, at kedsomheden ikke kan begrundes med objektet, men skal begrundes med subjektets begær, der også er et “Zwitterwesen” i kraft af at være defineret som et spørgsmål om den Andens begær.

I den egentlige kedsomhed erfares tilværelsens udleverethed til det værende i sit hele i den forstand, at alle fremtidige muligheder er blevet én nægtet eller svigter én, der er som nævnt tale om en “Versagen”. Vi er ladt i stikken af det værende i sit hele.<sup>20</sup> Dette svigt siger os noget, altså er en “Sagen”, gør noget åbenbart; det siger os noget om denne “Versagen”, nemlig at alle muligheder ligger brak.<sup>21</sup> I det konkrete tilfælde af kedsomhed blev der formentlig sagt, at her er der noget, du ikke kan og ikke vil forstå. Men det efterfølgende fortolkningsarbejde gjorde det ikke mere forståeligt, men viste snarere, at ikke blot kan jeg ikke forstå det, jeg havde været vidne til, jeg *skal* heller ikke forstå det. Det handler ikke om at forstå. Det er snarere illusionen

om tilværelsens sammenhængende mening, at tilværelsen ikke er et kunstværk med en sammenhængende mening, der blev præsenteret.

#### AFSLUTNING

Triers *Nymphomaniac* er nok en af de mest konsekvent nihilistiske film, jeg nogensinde har set. Og derfor har jeg lært at værdsætte filmen. Og derfor kan jeg konkludere, at vi har rigtig gode grunde til at kede os ved denne film; der er ikke noget, vi har misforstået, når vi keder os. Vi demonstrerer blot et menneskeligt, alt for menneskeligt forsvar mod denne intethed, denne gudsforladthed, et forsvar mod at den store Anden ikke eksisterer.

Men hvad har det med videnskab og forskning at gøre? Det foregående har ikke været en filmvidenskabelig analyse (filmen som objekt), snarere en beskrivelse af, hvad det er, filmen "gør ved os". Og dette kan være et eksempel på det, som Lacan formaliserer som en "analytisk diskurs". Ganske vist efterspørger vi "hysterisk", her forgæves, meningen med galskaben, som når vi afkræver en analytiker et svar på vores lidelse. Vi forsøger at fortolke det bedste, vi har lært. Vi efterspørger mening, men den Anden, her filmen, forbliver som en analytiker tavs, og kaster os derved tilbage på måden, hvorpå vi er impliceret med verden. Snarere end et videnskabeligt objekt, der skal analyseres, bliver filmen det spejl, som Freud i "Råd til lægen ved den psykoanalytiske behandling" beskrev som værende analytikerens opgave.<sup>22</sup> Det er ikke *i* filmen eller *i* analytikeren, at svaret findes. Det er snarere biografgængerens eller analysandens ubevidste viden, der bliver årsagen til eller drivkraften for det analytiske arbejde i kraft af, at film og analytiker reflekterer spørgsmålene tilbage på biografgænger og analysanden.

Forskning til forskel fra det videnskabelige bestillingsarbejde forudsætter almindelse i forhold til videnskaberne, kunsten, filosofien og det politiske. Med "almindelse" menes her ikke viden eller kundskaber, at være velbevandret i en kulturel kanon, snarere en villighed i forhold til at udsætte sig for uforudsigeligheden af hvor, af hvad og hvornår man får sine ideer, og respekten for uforudsigeligheden af hvor, af hvad og hvornår man bliver bragt på andre tanker. Freud anbefalede også sine medicinsk, videnskabeligt uddannede elever at oparbejde en vis kulturel almindelse. Han anbefalede "fritsvævende opmærksomhed" i det analytiske arbejde, fordi vi ikke på forhånd kan vide, hvor vi bliver tiltalt, hvor det ubevidste viser sig, hvad der tvinger os til at tænke, hvor vi får vores ideer fra. Den

fritsvævende opmærksomhed er det metodiske fravær af metode. Videnskabens metodiske målrettethed, derimod, både beskytter os mod og forhindrer os i at blive udsat for det uforudsigelige.

- 
- 1 Hyldgaard 2006: 205ff
  - 2 Thorsen 2010: 213
  - 3 Hyldgaard 2006: 214
  - 4 Ibid. 109ff
  - 5 Thorsen 2010: 161
  - 6 Nietzsche 2005: 40
  - 7 Heidegger 1992
  - 8 Heidegger 1994: 88-89
  - 9 Ibid. 88
  - 10 Heidegger 1992: 124-126
  - 11 Ibid. 130
  - 12 Ibid. 132
  - 13 Ibid. 144
  - 14 Ibid. 205
  - 15 Ibid. 117-118
  - 16 Ibid. 118
  - 17 Ibid. 209
  - 18 Heidegger 1994: 88-89
  - 19 Hyldgaard 2014: 115ff
  - 20 Heidegger 1992: 210
  - 21 Ibid. 211-212
  - 22 Freud 1992: 119

#### LITTERATUR

- Christoffersen, Ditte Dalum: *Kedsomhed, angst og længsler i elevernes skoleliv*. Forlaget Unge Pædagoger 2017
- Freud, Sigmund: Råd til lægen ved den psykoanalytiske behandling. *Afhandlinger om behandlingsteknik*. Hans Reitzel 1992 (1912)
- Heidegger, Martin: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Gesamtausgabe. Band 29/30*. Vittorio Klostermann GmbH, 1992 (1929)
- Heidegger, Martin: *Hvad er metafysik?* Det Lille Forlag 1994 (1929)
- Hyldgaard, Kirsten: *Videnskabsteori. En grundbog til de pædagogiske fag*. Roskilde Universitetsforlag 2006
- Hyldgaard, Kirsten: *Eksistensens galskab. Freud-lacanianiske tilgange til videnskab, kunst, kultur*. Forlaget Multivers 2014
- Kael, Pauline: "Trash, Art, and the Movies". I *Going Steady*. Bantam Books 1971
- Nietzsche, Friedrich: *Afgudernes ragnarok*. Gyldendal 2005 (1888)
- Thorsen, Niels: *Geniet. Lars von Triers liv, film og fobier*. Politikens Forlag 2010