

# Antichrist – Chaos Reigns

## Voldens begivenhed og det haptiske billede i Lars von Triers film

Af Bodil Marie Stavning Thomsen

I Lars von Triers værk, *Antichrist* (2009), er t'et i den allerførste titelsekvens erstattet af et kvindetegn. Dette åbenlyse symbol vil være det første tolkningsspor i det følgende. Dette især, fordi Trier har udtalt, at han med denne film har lavet det, som han altid har hadet aller-mest, nemlig en symbolsk film.<sup>1</sup> Titlen *Antichrist* relaterer sig åbenlyst til Nietzsches kampskrift mod kristendommen, *Der Antichrist. Versuch einer Kritik des Christentums* (Nietzsche 1888), som Lars von Trier ifølge eget udsagn siden 12-års alderen har haft liggende ved sit bord.<sup>2</sup> Det andet tolkningsspor er kompositorisk og udgår fra filmens allersidste billede, hvor Trier dedikerer sin film til Andrei Tarkovskij (1932-86). Flere af Tarkovskijs film kan billedæstetisk have inspireret Trier, men på et kompositorisk plan må især *Offeret* (1986) siges at danne den mest eksplicite dialogiske ramme for motiverne i *Antichrist*. Med baggrund i de to spor, et filosofisk og et filmisk, der er forskudt 100 år i tid, vil jeg afslutte artiklen med en fortolkning af de haptiske billeders betydning i filmen. Ordet haptisk bruges i forlængelse af Gilles Deleuze og Félix Guattaris (Deleuze og Guattari 1980) anvendelse af Alois Riegls definition (Riegl 1901/02), hvor det er pointen, at en nærsynet iagttagelse kan indeholde en særlig sansning af, hvordan det føles at berøre det, der ses. Det gælder vævede tæpper, mosaikker, stoffer men naturligvis også de stofflige kvaliteter i malerier samt de synlige visuelle spor af mediet i film-, video- og digitale billeder, at den haptiske synsmåde kan isoleres. Denne syns- og kompositions måde er forskellig fra den optiske, der mere knyttes til den rumlige og langsynede organisering i dybden, som f.eks. centralperspektivet er udtryk for. Den altdominerende sort/hvide billedserie i *Antichrists* intro, der indeholder filmens traumatiske afsæt og omdrejningspunkt, udfolder på smukkeste vis, hvordan den haptiske billedorganisering opholder sig ved modulationer i billedets overflade.

### I

Friedrich Nietzsche udgav *Antikrist* (Nietzsche 1888) som et stridsskrift umiddelbart før han skrev *Ecce Homo* (udgivet i 1908), hvori han signerede sig »Dionysos mod den korsfæstede« (Thielst, 8). Før *Antikrist* var *Moralens oprindelse* (1887), *Hinsides godt og ondt* (1886) og *Således talte Zarathustra* (1885) udkommet. De relaterede sig alle mere eller mindre til *Tragediens fødsel fra musikkens ånd* (1872), der ved genudgivelsen i 1886 fik en ny undertitel (*Eller: Hellenisme og pessimisme*) og nyt forord. I det nye forord skrev Nietzsche, at han havde taget sig den frihed at gøre Dionysos til den kristne morals modsætning og således give Antikrist navnet Dionysos. Efter *Antikrist* udkom i slutningen af januar 1889 *Afgudernes ragnarok*, der samtidig afsluttede forfatterskabet. Et par uger forinden denne udgivelse var Nietzsche nemlig brudt sammen på åben gade. Dette psykiske sammenbrud kom han

sig aldrig over. I denne kontekst er det vigtigst at fastholde, at Nietzsche gør Dionysos og Antikrist til den samme figur, der med Michel Maffesolis værk *L'Ombre de Dionysos: contribution à une sociologie de l'orgie* (1985) har fået en sociologisk aktualisering.

Nietzsche forlener Antikrist med den utæmmede natur, med de Dionysiske kræfter, der i det gamle Grækenland var den Apollinske ordens natside. Hvor Apollon, skulpturens gud, stod for struktur, markerede grænser, plastiske former, billeder, bevidsthed, tanke og begreber, der alt sammen skulle understøtte det, vi i dag med ét ord kalder »individuation«, stod Dionysos, vinens gud, for det grænseløse, tidløse, billedløse, det ureflekterede, for musikken, for beruselsen, men også for viljen, der vel at mærke er fysisk og ikke metafysisk. I det nye forord til genudgivelsen af *Tragediens fødsel* i 1886 skrev Nietzsche som nævnt, at han havde taget sig den frihed at gøre Dionysos til den kristne morals modsætning og således give Antikrist navnet Dionysos. Men ud over denne modsætning forekommer endnu en modsætning, nemlig modsætningen mellem det mandlige og det kvindelige, idet det dionysiske motiv hos Nietzsche er mere konventionelt feminint end maskulint, hvilket flere forskere har noteret sig (Oppel).<sup>3</sup> Nietzsches præference for det kvindelige symbol i forbindelse med Dionysos-figuren har et vist belæg i kultens ekstase, der befrier én (traditionelt manden) fra at være sig selv inklusive sit køn. Desuden fremstilles Dionysos-figuren, der balancerer mellem fantasi og virkelighed, allerede i det gamle Grækenland med både et mandligt og et kvindeligt ydre. Eller rettere sagt: jo ældre kulten bliver, jo flere kvindelige træk får Dionysos.<sup>4</sup> De kultiske Dionysos-fester består af tre rituelle faser: først indtages eller inhaleres vinen, som guden bebor, af særlige Dionysos-bægre. Derved indoptages gudens ånd og man kommer i *ekstase*, hvor man »står ud af sig selv« og derved bliver der plads til guden, der i *enthousiasmos* kommer ind i én. Derved optræder *mania*, et manisk raseri, hvor man mister sit selv, idet guden optager pladsen, og man bliver ét med gruppen af mænader. Dette momentane vanvid ytrer sig i vild dans. Til slut opnår man ro og glæde, der er forløberer for tragediernes katharsis, hvorfor Dionysos også bliver teatrets gud og i tragedierne havde korets kommenterende funktion.<sup>5</sup> Frances Nesbitt Oppel noterer sig, at Nietzsche i Dionysos-figuren faktisk også inkluderer mænaderne, de kvinder, der udgjorde flertallet af Dionysos-kultens praktikere. De repræsenterer ifølge Oppel den smerte, lidelse og ekstase, der hører med til at føde børn. Smerten, lidelsen og ekstasen overskrider og nedbryder ligesom rusen grænser (Oppel, 73). Dionysos-figuren og kulten er nemlig også forbundet med altings natur, antitesen til opbyggelighed, der bringer liv såvel som død. Dionysos-kulten står således også for den ikke-æstetisk formede naturlige sansning, der skal balancere den Apollinske æstetiske og begrebslige formning af verden.

Vender vi nu tilbage til Triers *Antichrist*, der i titlen er blevet udstyret med symbolet for kvinde-kønnet (i dette land synonymt med 1970'ers feminismen), er det slående, at vi efter introen også her finder en tredeling i 1) *Sorrow* (sorg), repræsenteret ved dådyret, der bærer på et endnu ufødt eller dødfødt kid; 2) *Pain*. *Chaos reigns* (smerte), repræsenteret ved ræven, der æder sine egne indvolde og 3) *Despair*. *Gynocide* (desperation), repræsenteret ved raven, der ikke vil dø. Men hvor de to første af disse kapitler uden de store problemer lader sig relatere til stadier i den psykoanalytiske terapi, som manden udsætter kvinden for, repræ-

senterer det tredje kapitel *Despair* (med undertitlen *Gynocide* (kvindedrab)) det modsatte af psykisk helbredelse i individual-psykologisk forstand. Til gengæld åbner dette kapitel for at se filmen i et større perspektiv, der angår det sociale »legeme« og den katharsiske form for renselse, som Dionysos-festernes tredeling i sin tid iscenesatte. Desperationen og fortvivelsen er afsæt for mange slags løssluppen eller voldelig rituel adfærd i mange kulturer. Ritualiserede adfærdsformer, der ofte praktiseres af ungdommen i form af f.eks. vilde fester, kan med en tysk vending betegnes som »zwecklos aber sinnvoll« (formålsløs men meningsfuld) (Maffesoli, 144). Maffesoli understreger, at det er naturens cykliske tid eller (med Nietzsche) den evige genkomst af det samme, der er det magiske centrum for ritualerne (Maffesoli, 48). For det er denne cykliske tid, som den appollinske fornuft og senere Kristendommen, Renæssancen, Oplysningstænkningen og såmænd også Marxismen ønsker at dominere og erstatte med en sammenhængende og lineær tid, der kan kontrolleres. Den evige genkomst af det samme rummer en Dionysisk sigen ja til livet, da der i den cykliske ekstase sker en omvurdering af alle værdier. Denne begivenhed er altid ét og det samme, en bekræftelse af livet. Naturen er således ikke bare kosmos, men er lige så vel kaos og tilfældighed. Det samme er det sociale, der i alle samfund og kulturer er blevet reguleret gennem totem og tabu. I mange samfund er dyret, stenen eller træet sådanne totem-former, der angiver en forbindelse mellem individet og kosmos (Maffesoli, 49). Disse totem-figurer optræder i *Antichrist* såvel som i Tarkovskijs *Offeret*, hvilket jeg vender tilbage til.

Det er i Triers *Antichrist* manden (Willem Dafoe), der ser de dyriske totem-figurer som en slags syner, der påvirker hans fortolkning. Men kvinden (Charlotte Gainsbourg) er allerede gennem sine studier af heksenes ritualer bekendt med de tre tiggere: hjorten, ræven og raven. Da manden er oplært i den psykoanalytiske tro, hvor ordet skal bane vej for fornuften og selvindsigten, giver de imidlertid (for tilskueren at se) kun anledning til hans undren. Og dog foregriber de tre tiggere tingenes gang, men først ved filmens slutning afgiver de en form for mening. Gennem synet af den selvfortærende ræv, der intonerer kaos i Edens Have ved afslutningen på kapitlet »Pain«, kommer først regnen og skumringen og endelig natten. Såvel de græske og romerske Dionysos-fester som de langt senere hekse-sabbatter dyrker natten. Efter mandens opdagelse af den afhandling om hekseprocesserne, som kvinden har efterladt ufuldendt på hyttens loft, vælger han at konfrontere hende med det, der fra hans appollinske fornufts sted tager sig ud som et psykisk sammenbrud, en besættelse eller værre endnu: en tilbedelse af de dionysiske kræfter. Han er endelig kommet på sporet af noget konkret, en årsag, der får virkninger. Og herefter tager begivenhederne fart. Det kvindelige, antikristelige raseri udfolder sig på en måde, der for alvor transformerer ikke bare personernes, men også filmens krop. Tanker og fantasier materialiserer sig i rasende fart i handlinger, i virkeliggørelser af tidens passage eller med et begreb fra Gilles Deleuze i filmiske »nutidsspidser« [pointes de présent] (Deleuze 1985, 129f.; jfr. senere). Filmens »point of no return« skabes, da manden iscenesætter en rolleleg, hvor det er hans rolle at repræsentere den natur, der udløser hendes angst, mens hun skal forholde sig rationelt til samme. Dialogen lyder:

I'm nature, all the things, that you call nature./ Ok, mister Nature. What do you want?/ To hurt you as much as I can./ How?/ How do you think?/ By frightening me?/ By killing you!/ Nature can't harm me. You're just the all greenery outside./ No, I'm more than that./ I don't understand./ I'm outside, but I'm also...within. I'm nature of all human beings./ Oh, that kind of nature. The kind of nature, that causes people to do evil things against women./ That's exactly, who I am./ That kind of nature interested me a lot, when I was up here. That kind of nature was the subject of my thesis. But you shouldn't underestimate Eden./ What did Eden do?/I discovered something else in my material, than I expected. If human nature is evil. Then that goes as well for the nature of.../ ..of women...female nature./ The nature of all the sisters. Women do not control their own bodies. Nature does...<sup>6</sup>

Her knyttes naturens kræfter af kvinden til den samfundsmæssige vold mod kvinder, der igen knyttes til Edens have, til det Paradis, som menneskets ur-synd udgår fra og således til Evas mésalliance med slangen. Netop dette var et centralt omdrejningspunkt for hekseprocesserne og for *Malleus Maleficarum* (Kramer), der udkom på latin i Tyskland i 1486. Bogen, der på dansk blev kaldt Heksehammeren, dannede også den kirkeretlige baggrund for de over 1000 heksebrændinger i Danmark (den sidste på Falster i 1693). I kapitlet »Despair« er denne bog den direkte inspirator for en række stærke billedscener. Det gælder naturligvis først og fremmest billederne i afhandlingen, der gengiver nogle af de kendteste illustrationer af hekserier og heksebrændinger, men snart efter den citerede dialog materialiserer den slags billeder sig også direkte i det filmiske materiale.

Under det natlige samleje, hvor kvinden vil føle volden, kroppen, smerten for at føle sin krops grænser – eller måske omvendt – forene sig med en kollektiv, dionysisk krop, forlader hun ægtesengen og masturberer i naturen, liggende for foden af et stort træ med gigantiske rødder. Da manden blander sig, åbenbarer han sig som den djævel, han måske hele tiden har været. En form for hekseabbat udspiller sig i kopulationen ved træets rødder, hvorfra en mængde hænder langsomt åbenbarer sig. Denne scene mere end antyder den slags fantasier om orgier, som Maffesoli ser som en afledning af Dionysos-kultens bacchanalier:

Fantasien om hekseenes sabbat og sorte messer er ligeledes en form, der trækker på Dionysos-kulten. Her bliver han dæmonisk. Det er naturligvis sabbatten, der forbliver genrens model, centreret om geden, der personificerer den ondskabsfulde, tøjlesløse djævel, der også genkalder Dionysos eller guden Pan. I forestillingen om sabbatten og i de billeder, der repræsenterer den, får de orgiastiske ceremonier en udsøgt plads; en nøgen kvinde beundres eller en ung jomfru bliver rituel defloreret, handlinger der indleder tøjlesløse udskjelser tilegnet ondskabens gud, den personificerede djævel. (Maffesoli, 145)

Billedet af kvindens masturbation, som manden tager del i, intoneres af en dæmonisk grynten, men det interessante er, at Trier midt i den orgiastiske akt lader kvinden give en

henvisning til *Malleus Maleficarum*, idet hun siger: »Søstrene fra Ratisbon kunne starte en haglstorm«. Og en kendt tegning, der forestiller to heksedømte kvinder, Agnes og Anne fra Ratisbon, ses i et glimt tone frem på lærredet. I *Malleus Maleficarum*, der i øvrigt bruger betegnelsen Antikrist synonymt med djævelen, spiller fænomenet haglstorm en central rolle. Beretningen om de to dømte hekse er en slet skjult reference til såvel masturbation som den kopulation, der forårsages af kvindens lyst. Haglvejret tolkes i *Malleus Maleficarum* som en initiering af en djævelsk relation, idet heksen bliver en hjælper, der kan forstærke djævelske gerninger. Djævelen materialiserer sig i øvrigt især gennem vand og luft og blandingerne derimellem – f.eks. tåge og haglvejre.

Efter dette natlige orgie forsøger manden den følgende dag at belære kvinden om, at ondskab og godhed ikke har noget med terapi at gøre, og at den form for en naturens ondskab, der fantasmatisk viser sig i sabbatten, er en besættelse eller tvangstanke, der ikke kan materialisere sig i virkeligheden. Det samme gælder, siger han, angsten, der end ikke i hypnosen kan få én til at gøre ting, man ikke normalt ville gøre. Straks herefter bliver han dog offer for sine egne forestillinger, da kvinden finder obduktionsrapporten, som det vel at mærke kun er ham (og tilskueren), der læser og ser. Han hæfter sig (i et flashback) ved det vedlagte røntgenbillede, der viser en lille deformitet ved barnets fodknogle. Men dette billede ser kvinden som nævnt ikke. Hun præsenteres i stedet som var det et forhør og ikke en samtale for fotografier af Nick siddende med støvlerne omvendt på. Røntgenbilledet erstattes eller overlejres altså straks af fotografiet, som hun konfronteres med, hvilket for tilskueren indikerer, at hun har handlet bevidst. Men vi bevarer (som manden) erindringen om røntgenbilledet som det skjulte sande, der som et resultat af moderens pinsel af drengen er årsagen til drengens fald. For djævelens gede- eller satyrfod føjer sig fantasmatisk til røntgenbilledet, der således optræder som et forstærket billedelement.

Herefter følger tilskueren manden gående mod værkstedet gennem tågen, der i *Malleus Maleficarum* betegnes som djævelens foretrukne transportmedie (jfr. mosekonens bryg). Her præsenteres tilskueren for flere billeder af Nick med fejlvendte støvler. I endnu et flashback »ser« manden/tilskueren for sig, hvordan kvinden mod dets vilje tvinger barnet til at gå med højre fod i venstre sko og omvendt. Denne forestilling om kvindens intentionelt onde handling bliver herefter det årsags-virknings forhold, som kan legitimere de efterfølgende begivenheder, der følger handlingsbilledets logik, hvor en situation fører til en handling, der igen fører til en ny situation. Til denne billedlige »bevisførelse« føjer der sig dog endnu en overlejring af mere dekonstruktiv art. Denne gang sker det i form af en dobbelttydig sproglig markering. Manden har skjult sit psykologiske opklaringsarbejde i form af en tegnet trekant på et ark papir, hvorpå han tidligere har noteret sig mulige årsager til kvindens angst. Han finder det frem af værkstedets gemmer. I trekantens nedre del står skrevet »blade« og »træer«, ovenover »skove«, dernæst »Eden (haven)« og øverst »natur« og »Satan« der begge i bedste lacanianske stil er streget over. Nu skriver han »ME« i citationstegn samtidig med, at han højt siger: »herself«. Denne finesse, hvor det personlige pronomen »MIG« naturligvis også inkluderer ham selv, idet det som sprogligt tegn rummer den, der siger det og generelt inkluderer begge køn, indikerer tydeligt, at symbiosen har nået et lemlæstende stadie.

Relateres dette til de aldeles intrikate måder, som *Malleus Maleficarum* fælder domme på, betyder det, at man ikke kan adskille begærets eller angstens genstand og den begærende eller angste person. Forskellen mellem du og jeg, kvinde og mand, »hende selv« og »mig« elimineres, når heksen udnævnes til at være djævelens instrument og så at sige må antage denne skikkelse, fordi hun er almindelige mænds og kvinders projektningsobjekt for alskens individuelt begær og social angst. En mulig genoprettelse af kærlighedsrelationen mellem manden og kvinden elimineres i filmen ved denne forskydning mellem »me« og »herself« til fordel for spørgsmålet om, hvem der er lystens eller angstens objekt – og som således bærer skylden. Fra det tidspunkt befinder kampen mellem det gode og det onde sig i det voldens og ofringens regime, der har afløst Dionysos-kultens ekstase og vanvid. I *Malleus Maleficarum* såvel som i kapitlet »Despair« i *Antichrist* kan manden og kvinden således med et udtryk fra middelalderen transmigrere (sjælevandre) til djævel og heks og tilbage igen på ingen tid. Tiden er annulleret, da vi befinder os i en absolut eller umiddelbar tid, hvilket igen ifølge *Malleus Maleficarum* kendetegner djævelen: han kender selv de inderste tanker og opererer i lysets tid. Med dette befinder filmen sig i den voldelige ekstases regime, hvor djævelen af kvinden forsøges uddrevet (idet hun kvæster hans kønsdele, så hans lem ejakulerer blod), lænker ham (til en slibesten) og begraver ham levende. I den sidste scene bliver den sado-masochistiske relation helt åbenbar: hun hader og elsker ham, hun vil slå ham ihjel og hun længes efter ham. Hun kalder på ham og anråber om hans hjælp, så hun kan dræbe ham. Hun vil have ham ud af sit skjul, og da det mislykkes, begraver hun ham og kalder ham for »bastard«. Kapitlet slutter med, at manden finder det tredje totem-dyr, raven, der som han er begravet i rævegraven. I det han graver raven fri forråder den hans skjulested, og han forsøger uden held at dræbe den.

I det følgende kapitel, »The Three Beggars«, samles de tre totem-figurer, der hver for sig har haft indflydelse på begivenhedernes gang gennem den til døden kontingente og kaotiske unatur, der kendetegner de dionysiske og dæmoniske naturkræfter. Den fødende hjort,<sup>7</sup> den selvdestruktive ræv<sup>8</sup> såvel som den evigt genkommende ravn<sup>9</sup> tilhører alle den dionysisk-cykliske forståelse af tiden, der truer den kronologisk-lineære tid. Som alle totem-figurer kan de også fungere som talismaner, hvilket de faktisk gør i filmens første scene, hvor tre menneskefigurer med navnene *sorrow*, *pain* og *despair*, står ved barnets seng. Figurerne i det puslespil, der faretruende falder ud af deres skabeloner under forældrenes samleje, forestiller også hhv. hjorten, ræven og raven. Man kan i et tilbageblik på filmens intro blive i tvivl om, hvorvidt disse figurer holder djævelen væk eller om de inviterer ham indenfor.<sup>10</sup> Dette sker, da der i den sidste scene er indlagt et »falskt« flashback af intros scenen forestillende kvinden, der i orgasmens rus faktisk åbner øjnene og ser barnet, men vælger at se bort fra det. Hun sætter med andre ord orgasmens lyst højere end sine forpligtelser som mor. Umiddelbart derefter træder barnet op på en stol, verfer de tre tiggere bort og bevæger sig fuld af tiltro til egne kræfter mod det åbentstående vindue. Der er som nævnt tale om et bevidst villledende flashback, idet kvinden, hvis man genser intros scenen, tydeligvis ikke åbner øjnene. Men ikke desto mindre kunne der være tale om en erindring eller en vision, og der lægges igen op til en dom af kvinden som værende falsk, hvilket understreges af hendes egen selvforbandelse: »A

crying woman is a scheming woman«, der efterfølges af remsen »false in legs, false in thighs, false in breast, teeth, hair and eyes«, der ikke lader Paulus meget tilbage at ønske. Dernæst ofres kvinden i kapitlet »The Three Beggars« på samme måde som i Carl Th. Dreyers *Vredens Dag* (1943), hvor kvinden anerkender beskyldningerne om hekseri, da hun har sat sine kødelige lyster over sine pligter som hustru og mor. Hos Trier lemlæster hun først sig selv, idet hun udfører kvindelig omskæring (type II: excision eller clitoridectomy) med en saks. Hendes skrig tilkalder hjorten, og stjernebilledet, der forestiller de tre tiggere, sorrow, pain og despair, viser sig for manden. Dernæst følger haglvejret, hvorved djævelen og ræven materialiserer sig. Ifølge *Heksehammeren* kan djævelen, der har dyriske sanser, vise sig i skikkelse af dyr (især slangen og ræven nævnes). Til slut åbenbarer ravnens skrig under gulvbrædderne, hvor kvinden har gemt værktøjet. Ravnens bliver således mandens hjælper, hans udvidede erindring. Mens manden befrier sig for slibestenen, angriber kvinden ham med en saks. Panikangsten overmander ham (som i sin tid kvinden) i en serie af sort/hvide nærbilleder af puls, vidtåbne pupiller og siddende fingre, og han gør kort proces og kvæler hende. Dernæst brænder han hende som en heks på bålet. At manden/djævelen dræber med koldt blod i det øjeblik, hun angrer sin handling, og at der (som næsten altid i en patriarkalsk kultur) er tale om et kvindeligt offer, er det mest ubærlige ved filmen. Det er sikkert også den væsentligste årsag til den feministiske kritik, som har rejst sig i mange lande. Men det kan vel også ses som Triers kommentar til vores tid, hvor kvinder såvel som andre manifestationer af den Anden dræbes og ofres som var det på hekseprocessernes tid – og dette vel at mærke uden at en ny, genfødt samfundsorden rejser sig. Dette kapitel slutter med at manden bevæger sig uendelig langsomt forbi det udgæede træ, og landskabet transformerer sig for hver af hans skridt, så det til sidst viser sig at bestå af lutter nøgne, menneskekroppe. De hænder, der første gang materialiserede sig ved parrets kopulation ved træets rod, fremstår nu som nøgne kroppe eller lig, der vælder op ad jorden.

I filmens epilog ser vi den sårede mand/djævel komme gående med sin krykke i naturen uden for hytten. Han samler bær, som han nydende spiser og opdager sporene efter ørnens måltid, som vist tidligere i filmen. Ørnen åd sin egen unge, der var faldet eller skubbet ud af reden. Et (muligvis dæmonisk) smil kruser hans læber, idet han vender sig og ser de tre tiggere materialisere sig i græsset. Her mere end antydes naturens voldelige cyklus: som ørnen i naturen æder sine egne unger, lever også Satan, Antikrist og Dionysos af sit eget afkom. Dette – at vi er dømt til at dø for at livet kan gå videre – er Antikrists grusomme visdom. Omkring ham forsamlers sig en hob af ansigtsløse kvinder, der vel nok kunne udlægges som mænader eller hekse. I hvert fald er den dionysiske eller dæmonisk besjælede naturorden forstærket ved filmens slutning. Med et udtryk fra Gilles Deleuze og Felix Guattari kan man sige, at den transformation, der har fundet sted med manden er en »bliven kvinde«, en indrømmelse af livets kræfter på bekostning af såvel psykoanalysens som kristendommens forskellige ur-scener. Den psykoanalytiske ur-scene amputeres i filmens start, hvor den lyst, der lyser ud af såvel mand, kvinde som søn, giver – forstærket af musikstykket fra Georg Friedrich Händels *Rinaldo*: »Laschia ch'io pianga« – hele filmen en affirmativ kraft på trods af dens dystre udgang. Og den kristne ur-scene, der nok opsøges med sigte på en konfron-

tation med naturen (Edens have), følges ikke af en uddrivning af paradiset, hvorefter arbejdet med dyrkningen af jorden og alt det opbyggelige kan finde sted i en religiøs længsel efter en tilbagevenden til et hinsidigt Paradis.

Såvel afstribningen (Deleuze og Guattari, 2005, 617 f.) af jorden (med en religiøs referencerammes orden som overbegreb) og afstribningen af bevidstheden (med en psykologisk referenceramme som overbegreb) afvises som strategier i *Antichrist*. Det dokumenteres i stedet, at lysten såvel som angsten er mægtige naturkræfter, der kan omstyrte fornuften, kirken, oplysningstænkningen osv. Drabet af kvinden har karakter af en ofring, hvorved manden, der, som det er fremgået, er filmens hovedperson, selv kan blive en Antikrist og mærke sin egen natur »within« (»bliven kvinde«). Ud af kaos opstår noget nyt. Som regel sejrer det apollinske over det dionysiske, men her er det mere end tvivlsomt, om manden får genrejst nogen menneskelig orden. Han er tværtimod blevet den nye dæmon eller måske en dionysisk gud, der plukker skovens vilde bær og er den nye attraktion blandt mænader eller hekse. Det opbyggelige ligger et helt andet sted. Det, der skildres i slutscenen, er et (med Deleuze og Guattari) nomadisk, glat eller haptisk rum, som jeg straks kommer tilbage til. Forinden skal *Malleus Maleficarums* meget malende billede af djævelen, som han ter sig i Guds velsignede have, citeres:

[...], men skovens vilde vildsvin, med hvilken der menes enhver form for hedenskab og kætteri, har opædt og plyndret den, har lagt troens skønne frugter øde og har plantet tornede vilde bær blandt vinrankerne og den rænkefulde slange, vor menneskelige races onde fjende, som er Satan og djævelen, har udåndet gift og forgiftet frugten i vingården med den kætterske plage. (Kramer, 156)

Dette tekststykke kunne – såvel som Dante Alighieris nedstigning til helvede i *Den Guddommelige Komædie* – have dannet inspiration for filmens sidste scene.

## II

Optagelserne til Andrei Tarkovskijs *Offeret* blev lavet i 1985, mens han levede i eksil i Sverige. Tarkovskij, der var en stor beundrer af Bergman, brugte i denne film nogle af hans kendte skuespillere og filmede på Gotland. *Offeret* blev Tarkovskijs sidste film, da han kort efter optagelserne fik konstateret kræft. Han deltog i redigeringsfasen fra sygesengen og døde i 1986. Ideen til filmen er dog ifølge ekstrapaterialet til DVD-udgivelsen nedskrevet allerede 1978. Tarkovskij skrev:

Der er to typer af drømme: I den ene styrer drømmeren begivenhederne: Han kontrollerer, hvad der sker og hvad der vil ske: Her er en demiurg. I den anden er han ude af stand til at få kontrol – og bliver udsat for vold, han ikke kan forsvare sig selv imod. Alt resulterer i smerte og angst. (*Offeret*, disc. 2: »Regi Andrei Tarkovskij«)



Manuskriptet til *Offeret* er fra 1983, og det blev sammensat af »heksen«, »offeret« samt »en søn, det er forbudt at tale« (op. cit.). I slutningen af filmen, hvor sønnen igen har fået stemmens brug, udtaler han »I begyndelsen var ordet – hvad betyder det, far«? Her ytrer sønnen sig i forlængelse af traditionen, der gennem filmen brydes ned i kraft af faderens, Alexanders, alliance med heksen, Maria, og deraf følgende omvendning af alle værdier. Det er med andre ord faderen, der destruerer de apollinske værdier, som han selv har praktiseret gennem et helt liv. Dette til fordel for de dionysiske, der giver ham en ny adgang til sansningen og som kan annullere den lineære tid. Faderen bevarer gennem denne handling sit barns uskyld, idet han afværger en krig, så alt kan forblive det samme, selv traditionen. Til gengæld må han ofre sin forstand og eksilere sig fra det normaliserede, borgerlige fællesskab. Han, der er træt af at være skuespiller, filosof, æstet og litteraturanmelder, lytter i filmens start til postbuddet eller nomaden Otto. Senere får vi at vide, at Otto også samler på uforklarlige, sande begivenheder, hvor en fortidig hændelse bl.a. aktualiserer sig i det, vi kalder nutid. Det er hans fortælling om Nietzsches *Således talte Zarathustra* (1885) og om den evige genkomst af det samme, der fører til filmens første sekvens af vertikalt filmede sort/hvide billeder af kaos, der i visionens form foregriber såvel krigen som sønnens mulige død for Alexander.

Under bombeflyenes intonering af krigen går Alexander i panikangst og hans første indskydelse er at skyde sønnen for at redde ham fra den apollinske katastrofe. Han besinder sig, og i stedet beder han for første gang i sit liv til Gud. Han ønsker at kalde krigens begivenhed tilbage, så sønnens kan reddes. Hvis Gud hører hans bøn, vil han som tak opgive sin stemmes brug. Men Otto opsøger ham og tilskynder ham til at besøge heksen Maria, som han ligger med en nat. Sammen lykkes det Alexander og Maria i den seksuelle orgiastiske hengivelse at glemme angsten for fremtiden, så de voldelige, potentielle begivenheder ikke finder sted. Som en afslutning på samlejet, hvor parret svæver i luften, højt hævet over sengen, gentages Alexanders vertikale kaos-vision af sort/hvide billeder – med væsentlige forskydninger. Visionen er nu befolket af mennesker og i det sidste billede ses sønnen liggende trygt sovende på en pude.

Denne skildring af samlejets tid, hvor fortid, nutid og fremtid sameksisterer i en a-kronologisk, simultan tid, kan med Deleuze kaldes »ren« eller »virtuel«. Denne tid ser Deleuze det muligt for filmen at afbilde i det, han kalder »tidsbilledets nutidsspids« (Deleuze, 129f.). Heri de-aktualiseres den aktuelle, passerende nutid og »[d]en kronologisk-successive temporalitet erstattes af en »begivenhedens indre tid«, idet den virtuelle begivenhed skyder sig fri af de fastlagte spatio-temporale koordinater, der identificerer dens placering i en kronologisk og kausal begivenhedskæde« (Nielsen, 46). Alle nutidsspidses – fremtidens nutid, nutidens nutid og fortidens nutid – bliver samtidige, og i og med denne simultanitet opløses muligheden for at skabe en fortløbende fortælling. Til gengæld bliver det muligt at dykke ned i begivenhedens enkelte punkter eller billeder eller rettere: at udforske mellemrummene mellem begivenhedens enkelte punkter, så begivenheden opleves som en tidsfyldt eller som en udstrækning. Deleuze forklarer dette (med reference til stoikerne) meget apropos såvel *Antichrist* som *Offeret*.



En ulykke vil ske, den sker, den er sket. Men desuden er det på samme tid, at den vil finde sted, allerede har fundet sted og er i gang med at finde sted; så at den før at have fundet sted ikke har fundet sted, og, mens den finder sted, ikke vil finde sted... etc. (Deleuze, 132)

En sådan ren virtuel tid, der viser sig i skærmens overflade, så man på haptisk vis sanser de enkelte billedelementer, som rørte man ved dem, skaber Tarkovskij i *Offeret* – såvel i de sort/hvide visioner som i de svævende kroppe.

Det bliver muligt for Alexander at slippe fortidens traumer og dermed angsten for fremtiden, idet han med heksen erfarer, at alle tider virtuelt har flere mulige udfald. I sin glæde over sin nyfundne frihed brænder Alexander fortiden i form af familiens smukke træhus. Han nyder det anti-æstetiske kaos og tager dets omkostninger på sig: eksileringen som nar og vanvittig. Sønnen, hvis uskyld og livsglæde faderen har sat alt ind på at redde, vander det udgåede træ som den munk, der ifølge faderens legende, fik livet til at vende tilbage til træet. Sønnen vender med andre ord tilbage til traditionen, men om det er Kristendommen, Buddhismen eller Taoismen, der er traditionen, forbliver ubesvaret og irrelevant. Det vigtigste er, at det udgåede træ forvandler sig til livets træ ved den vedvarende og altid tilbagevendende munks vanding. Det er den cykliske praksis, sønnen påtager sig. Det, som Tarkovskij viser, er, at skal oplevelsen af tiden som begivenhed og som en fejring af den evige genkomst af det samme opnås, kræves der et offer: den apollinske formgivnings offer. Og netop dette må især kunstneren være sig bevidst.



### III

Vender vi nu en sidste gang tilbage til Triers *Antichrist*, er inspirationen fra Tarkovskij tydelig. De lavtstrygende bombemaskiner i *Offeret* bliver i *Antichrist* til de faldende agern og til afslutningens haglstorm. Heksens sang forandrer sig til naturens mange mærkelige lyde (inklusive det fantomgrædende barn, der ifølge *Malleus Maleficarum* er udtryk for ren djævelskab). Skoven, det udgåede træ, træhuset, det uskyldige barn, heksen, og afbrændingen, der initierer en ny orden, er alle symbolske ingredienser, som Trier genbruger fra *Offeret*. Men Triers dedikation til Tarkovskij i *Antichrists* slutning skyldes nok især billedstilen. For Trier bygger videre på det potentiale, som Tarkovskij viser, når han lader tilskueren erfare begivenhedens indre, virtuelle tid gennem nutidsspidsernes tidsbilleder. De rummer en indbygget dobbelthed: for ikke alle nutidsspidsere kan være sande på samme tid, og samtidig er de så foldet ind i hinanden, at de ikke kan adskilles. Hvis begge disse virtuelle former for tid – fortidslagenes og nutidsspidsernes – optræder i serier (i stedet for det normale: som empiriske sekvenser) kan de så at sige udtrykke tiden som kraft, som komme eller tilblivelse (becoming) (Bogue, 148-49). Og således får vi et tidsligt tegn (chronosign), der (med Nietzsche) kan agere som »en «falskhedens kraft«, idet det er en tilblivelsens, metamorfosens og transformationens kraft, der konstant gengiver fikserede, stabile, »sande« identiteter som »falske« (Bogue, 149).

I begrebet om »falskhedens kraft« genfinder vi hos Deleuze Nietzsche og hans udlægning af såvel falskheden (hinsides løgn og sandhed) som den dionysiske kraft. Hverken Tarkovskij eller Trier understøtter en klassisk modstilling af sandhed og løgn, men de skaber gennem falskhedens kraft en forandringens kraft i selve det filmiske materiale. Det er den kreative tilblivelses kraft, vi sanseligt rammes af i de haptiske billeder, der hos Trier bearbejdes på en helt

særlig måde. Ikke ulig brugen af de haptiske billeder, der manifesterer sig som synlige pixels i lærredets og skærmens overflade i *Riget I* og *II* (1994 og 1997), transformerer Trier film-mediet til at kunne dokumentere tidens tilblivelse, så den ligner den real-time transmission, som vi kender det fra elektroniske og digitale billeder. Han skaber i sin haptiske udformning af en af den virtuelle tids rene former – nutidsspidserne – en dionysisk fejring af tiden som komme og bestandig transformation. Det haptiske kan altså betegne dette, at mediet og dets tidslige form kan synliggøres på lærredets eller skærmens overflade. Tidens nutidsspidser kan således sanses kropsligt og direkte på lærredet/skærmen, så at sige før den refleksive bearbejdning af det sete sætter ind. Interessen for den haptiske overflades tekstur er synlig i de fleste af Triers film, der også ofte tematisk beskæftiger sig med psykiske grænsetilstande, hypnotiske tilstande og dæmoniske hekserier, der anfægter lærredets klassiske funktion som grænseflade for tilskuerens indlevelse.

I forlængelse af dette skal vi vende tilbage til, hvordan filmens slutning og begyndelse, der begge udfolder sig som haptiske og sort/hvide nutidsspidser, forholder sig til hinanden. I slutningen, hvor kvinden på samme tid bekræfter hekseidentiteten og som en kristen angrer sin synd, fordi hun satte sin lyst over moderfølelsen, vises et flashback til den indledende begivenhed, der ved det første gennemsyn unddrog sig spørgsmål som skyld, ansvar, sandhed og falskhed. Dette flashback af kvinden med åbne, medvidende øjne, svarer imidlertid, som nævnt, ikke til introscenens billeder af kvinden, som med lukkede øjne giver sig hen. Der er altså ikke tale om nogen rekonstruktion af en empirisk sekvens. Der er derimod tale om et »falskt« flashback, hvor hun (som det hele tiden har været mandens hensigt med terapien) vender tilbage til og genoplever begivenheden indefra – svarende til erfaringen af naturen som noget »within« og ikke bare som noget, der ligger uden for vores egen kropslighed. Hun erkender i denne scene, at hun ikke kan leve med sin skyld, og derfor vælger hun selv sin skæbne. På samme måde som Alexander vender den opbyggelige, æstetisk formgivende verden ryggen og med fuld bevidsthed går ind i sindssygen hos Tarkovskij, går kvinden hos Trier bevidst sin egen tilintetgørelse i møde. For begge verdener kan ikke eksistere samtidig, når der skal dømmes om sandt eller falskt. Noget af det virtuelle må aktualisere sig og blive til form, til identitet eller ikke-identitet. I samme øjeblik, som kvinden fornægter sin egen eksistens som identitet og ofrer sig/bliver dræbt som menneske, bliver manden en dionysisk, dæmonisk, dyrisk gestalt, der som naturen bryder med alle former for lineær, tidslig orden og som eksisterer i alle de kaotiske mellemrum i begivenhedens punkter.

Det er denne uendeligt smukke udstrækning af virtuel tid, vi præsenteres for i *Antichrists* start og som viser sig i mytisk form i slutningen. Det er en af-individualiseret tid, en ikke-forankret, ikke-materialiseret, ikke-sensomotorisk tid, skønt det, vi mest af alt ser, er kroppe. Denne tid vælger Tarkovskij og Trier begge at gøre sanselig og synlig gennem det haptiske billede, der materialiserer sig i lærredets overflade og negerer dybde. Det haptiske billede er det dionysiskes eller det antikristeliges bestandige transformation, der skaber metamorfoser uden at finde ro i en entydig, æstetisk form eller en afsluttet, selvidentisk fortælling. Måske derfor kan denne film ikke affærdiges, og ingen vil vide af de andres domme. Som manden ser kvinden som besat og ikke inkluderer sig selv i dette »ME«, der udtales »herself«,

ser kvinden manden som objektiverende eller som djævelen selv. Da de to udlægninger af kvindens måde at være til stede på – henført med lukkede øjne eller medvidende med åbne øjne – eksisterer samtidig, gør *Antichrist* det umuligt at afgøre, hvad der er sandt og hvem, der er skyldig. Men omvendt kan tilskueren erfare, at sandheden er noget, der skabes, idet begivenheden udfolder sig i en aktualisering. Og det er heri – midt i begivenhedens udfoldelse – at det største svigt og den mest voldelige transformation kan finde sted i relationer, f.eks. mellem to mennesker:

To mennesker kender hinanden, men kendte allerede hinanden og kender endnu ikke hinanden. Svigt sker, det skete aldrig, og alligevel er det sket og vil ske, sommetider svigter den ene den anden og sommetider svigter den anden den første – alt sammen samtidig. (Deleuze, 132)

Dette sidste kan måske svare på spørgsmålet om, hvorfor titlens *Antichrist* er skrevet med et kvindetegn. For kvinden henter (som feminismen) sin kraft i naturens og det sociales forandrende potentialer og søger herigennem at skabe en slags haptisk mod-vold eller et glat rum, der kan balancere en appollinsk stræben efter et gennemorganiseret, optisk rum. Og den evige kamp mellem dionysiske og appollinske kræfter finder sted på alle niveauer af det sociale rum, hvori den dionysiske eller antikristelige skygge, som Maffasoli siger det, er den mest traditionsbevarende, når det kommer til stykket. For selvom kollektive former for »orgier« kan skabe panik og være grænseoverskridende »forbliver den dionysiske visdom i selv dens mest chokerende former den mindst onde« (Maffasoli, 102). Denne indsigt kan i høj grad også gøres gældende for Lars von Triers *Antichrist*.

## Litteratur

- Alighieri, Dante: *Den guddommelige komedie*. Opr. it. udg. København: Forlaget Multivers, 2009.
- Bogue, Ronald: *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge, 2003.
- Bøggild, Jacob: »Chaos Reigns«. *Spring 29*. Tidsskrift for moderne dansk litteratur. Hellerup: Forlaget Spring, 2010.
- Deleuze, Gilles: *Cinéma 2: L'Image-temps*. Paris: Les éditions de minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari: *Tusind plateauer*. Opr. fr. udg. 1980. København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, 2005.
- Hjortso, Leo: *Græske guder og helte*. København: Politikens forlag, 1984.
- Kramer, Heinrich og James Sprenger: *Malleus Maleficarum*. Opr. latinsk udg. 1486. Engelsk oversættelse 1948 ved Montague Summers. Forgotten Books (<http://www.forgotten-books.org/>), 2008.
- Maffasoli, Michel: *The Shadow of Dionysus. A Contribution to the Sociology of the Orgy*. Opr. fr. udg. 1985. New York: State University of New York Press, 1993.
- Nielsen, Frederik: *Tid og begivenhed – en teoretisk og analytisk undersøgelse af Gilles Deleuzes direkte tidsbilleder i filosofisk og narratologisk optik*. Speciale ved Nordisk Institut, AU.
- Nietzsche, Friedrich: *Der Antichrist. Versuch einer Kritik des Christentums. Kritische Studien-*

- aufgabe*. Opr. ty. udg. 1888. Georgio Colli und Mazzino Montinari (red.). Munchen/Berlin: dtv/de Gruyter 1988.
- Oppel, Frances Nesbitt: *Nietzsche on Gender: Beyond Man and Woman*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005.
- Riegl, Alois: *Spätromische Kunstindustrie*. Opr. ty. udg. 1001/02. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000.
- Thielst, Peter: *Antikrist. Forbandelse over kristendommen*. Opr. ty. udg. 1888. København: Det lille forlag, 2005.
- Thomsen, Bodil Marie: »Moderne feministisk skriftteori – og Nietzsche?« *Nietzsche – en tragisk filosof*. Lars-Henrik Schmidt, Jens Erik Kristensen og Jørn Erslev Andersen. Århus: Modtryk, 1985.

## Noter

- 1 Jfr. interview i *Filmmagasinet Ekko*, maj 2009: <http://www.ekkoilm.dk/>
- 2 Jfr. interview i *Film # 66*, DFI, maj 2009: <http://www.antichrist-themovie.com/?cat=8&language=da>. I det følgende refererer jeg til Nietzsches *Der Antichrist* i Peter Thielsts danske oversættelse, *Antikrist*, så en forveksling mellem bog og film undgås.
- 3 Dette er sandsynligvis en af hovedgrundene til, at Nietzsches kvindesyn mildest talt er skizofrent. Han hylder nemlig ikke de virkelige kvinder – især da ikke, hvis de er lærde. Om kvindernes betydning for Nietzsche og om Nietzsches betydning for den (post) feministiske filosofi se Thomsen, 1985.
- 4 Jfr. udstillingen *Dionysos – Verwandlung und Ekstase* 2008-09, Museumsinsel Berlin.
- 5 Om kultens faser og Dionysos' betydning for teatret se Hjortsø, 1984.
- 6 I referencen til filmen har jeg valgt at bibeholde citaterne på engelsk. Artiklens oversættelser er, hvis ikke andet fremgår, mine egne.
- 7 Hjorten (på engelsk *deer* eller *hart*) var i middelalderen synonym med alle ikke-opdrættede dyr i naturen. I Shakespeares *Twelfth Night* (1602) spilles der på det lydige sammenfald mellem *heart* og *hart*.
- 8 Ræven har siden oldtiden været genstand for mytologisk fortolkning. Den har betegnet intelligens, snuhed, snarrådighed men har også i skikkelse af varulv og andre blandinger mellem dyr og mennesker været såvel guddommeliggjort som dæmoniseret.
- 9 Ravnen kan associeres dels til Odins ravne, Hugin og Munin, der i den nordiske mytologi betegnede hukommelse og erindring, idet de hver morgen fløj ud og hver aften vendte tilbage med nyt om verden; dels til Edgar Allan Poes *The Raven* (1845), hvor Ravnen med sit evige omkvæd »(N)evermore« varsler den fortællende mands død. I den sidste strofe hedder det: »And the raven, never flitting,/ still is sitting, still is sitting/ On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;/ And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,/ And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;/ And my soul from out that shadow that lies floating on the floor/ Shall be lifted - nevermore!«
- 10 Jacob Bøggild nævner to film af Roman Polanski som mulige forlæg for de tre tiggere, nemlig *Repulsion* (1965) og *Rosemary's Baby* (1968) (Bøggild 2010).