

Antichrist

Tragik hinsides godt og ondt

Af Niels Lehmann

To moralorienterede læsninger

Filmen *Antichrist* giver ikke underligt anledning til en del moraldebat. Det er stærke sager, von Trier byder os, og hans flirt med et middelalderligt hekseunivers med alskens tilhørende djævelskab må nødvendigvis virke provokerende. På nettet kan man sågar finde indlæg, hvori der i fuldt alvor argumenteres for, at man end ikke behøver at se filmen for at kunne indse, at der er tale om et moralsk forkasteligt værk.¹ Den blotte påkaldelse af Antikrist i titlen får tilsyneladende meget moralsk indstillede kristne op af stolene. Og det er ikke blot kristne, der kan finde filmen moralsk forkastelig. Fordømmelsen finder også sted ud fra et feministisk perspektiv. Således betragter Elisabeth Møller Jensen fx von Triers film som udtryk for et gennemført kvindehad, først og fremmest fordi den kvindelige hovedperson angiveligt gøres til en heks med stærke forbindelser til Djævelen, og filmen dermed kan synes at give udtryk for det misogyne synspunkt, at alt ondt udspringer fra kvinder.² Det interessante ved disse to læsninger af *Antichrist* er, at de er udtryk for to væsensforskellige opfattelser af filmen, der dog er rørende enige om præmissen for en fuldstændig afvisning.

Den kristne moralist anklager filmen for simpelthen at dyrke djævelen og alt hans væsen. Ifølge denne opfattelse bliver filmen til et eksempel på transgressionsæstetik, der kendetegnes ved at smide alt det, der ligger uden for vores almindelige moralkodeks, lige i synet på os. Til forskel herfra anser en feminist af Møller Jensens type filmen for at være moraliserende, fordi den angiveligt skulle give udtryk for en fordømmelse af det kvindelige som sådan, idet kvindekønnet associeres direkte med ondskab. Her lægges vægten ikke på djævelens rolle i det von Trierske univers, men derimod på det forhold, at djævelskabet bindes til den kvindelige hovedperson. Forskyder man vægten på denne måde, kommer man ikke frem til, at der skulle være djævelskabsdyrkende transgressionsæstetik på færde. I stedet kommer man til at opfatte filmen som endnu en version af den patriarkalske og forkastelige moral, der har skabt århundreders kvindeundertrykkelse. I det feministiske perspektiv bliver filmen altså ikke anset for simpelthen at være umoralsk, men derimod for at være gennemsyret af en forkert og kvindeundertrykkende moral.

Til trods for de diametralt modsatrettede grunde til at afvise *Antichrist* er den kristne og den feministiske moralist dog helt på linie i det synspunkt, at filmen skal læses ud fra moralens alen. Hvad enten man afviser en film for at være amoralsk eller for at bringe en fejlagtig moral til torvs, indskriver synspunktet sig i en moralhorisont, og ud fra denne synsvinkel kan en film øjensynlig kun opfattes som god, hvis den taler det godes sag.

Det står naturligvis enhver frit for at insistere på det moralske perspektiv i vurderinger af kunst. Fremgangsmåden resulterer imidlertid meget let i ringe kunstkritik, fordi den tvinger

én til at gå galt af værker, der befinder sig hinsides det moralske perspektiv, og et sådant værk forekommer netop *Antichrist* mig at være. Den er ikke en film, der placerer skyld, fordømmer personernes handlinger og fælder moralske domme. Filmen er hverken et melodrama, der opererer med klart aftegnede helte og skurke, eller et *drame sérieux* (i Diderots forstand), hvor moralske dilemmaer stilles til skue. Lige så lidt er den en amoralsk (eller måske ligefrem anti-moralsk) værk, der udfører vores politiske korrekthed ved at dyrke alt det, vi normalt fordømmer. *Antichrist* er snarere *immoralsk* i Nietzsches forstand. Den udmærker sig ved overhovedet ikke at være interesseret i det moralske spørgsmål om det gode og det onde. Den er en moderne tragedie om den meningsløse lidelse, der kan overgå os – en skæbnefortælling, der med Nietzsches sprogbrug kan siges at befinde sig hinsides godt og ondt. Sådan kan man i hvert fald formulere det hovedsynspunkt på filmen, som jeg ønsker at aftegne konturerne af her.

En skæbnefortælling hinsides godt og ondt

Antichrist rummer ganske vist voldsomme handlinger, som de fleste af os ville være tilbøjelige til at betragte som moralsk uacceptable, og for en umiddelbar betragtning kunne filmen derfor synes at kalde på en moralsk læsning. Hvem vil ikke anse en kvinde, der vælger at bore et møllehjul direkte ind i benet på sin mand for at hindre ham i at stikke af, for at være moralsk anløben? Og bedre bliver det vel ikke af, at kvindens handlinger synes at tvinge manden til at myrde hende, hvis han vil overleve hendes vanvidshandlinger? Men ét er, at vi som tilskuere kan mene, at handlingerne er moralsk forkastelige. Noget andet er spørgsmålet om, hvorvidt filmen faktisk lægger op til at vurdere figurerne moralske habitus, og så vidt jeg kan se, er *Antichrist* nærmest kemisk rensset for fordømmelser. Filmen er snarere sat i en *forstående* eller *medlevende* toneart.

Til denne konklusion må man komme, hvis man undlader at anskue figurerne handlinger som isolerede fænomener og i stedet overvejer filmens æstetiske konstruktion. Filmen skaber nemlig en dobbelt kontekst for handlingerne.

På det realistiske plan er *Antichrist* en fortælling om den afgrundsdybe fortvivelse, man kan lande i som følge af et ubærligt tab. Alle kvindens handlinger fremstår som produkter af den smerte, hun bærer på efter sønnens død, og handlingen udspiller sig grundlæggende som et sorgterapeutisk forløb. På intet tidspunkt giver manden udtryk for en fordømmende eller moraliserende holdning – end ikke da han hen mod slutningen bliver voldsomt maltrakteret. Som uddannet terapeut ved han bedre end nogen anden, at moral bør holdes helt uden for, hvis terapien skal have en chance for at lykkes. Faktisk finder han anledning til at pointere dette eksplicit, da kvinden midtvejs i filmen selv giver udtryk for fordømmende holdninger.

Men von Trier lader det ikke blive ved den psykologiske realisme. Filmens æstetiske hovedgreb er indlysende at pøde en metafysisk overbygning på den realistiske fortælling om tab og bundløs fortvivelse. Von Trier gør et stort nummer ud af at få os til at tro på, at der kan være helt andre og langt stærkere kræfter på færde end de indre psykologiske. Vi får mange indicier, der peger i retning af, at der rent faktisk er tale om djævelens værk. Der



foregår mange mærkelige ting ude ved hytten. Kvinden brænder faktisk fodsålerne, da hun ved ankomsten til *Eden* sætter sine bare tæer på skovbundens mos. De tre tiggere, der spiller så stor en rolle for opbygningen af det overnaturlige univers, viser sig også at være andet og mere end de figurer, vi ser på drengens bord ved begyndelsen af filmen. Ligesom de faktisk optræder i deres dyreskikkelser i von Triers univers, viser de besynderlige stjerneformationer, de angiveligt skulle henvide til, sig også at være reelle. Og sidst men bestemt ikke mindst viser obduktionsrapporten, at drengen er blevet født med en misdannelse i foden, der ikke kan undgå at lede tanken hen på djævelens hov.

Dramaturgisk set er obduktionsrapporten det vigtigste indicium. I den analytiske teknik, von Trier betjener sig af, henlægges afsløringen af misdannelsen til førklimateksten. Manden opdager den lige inden terapiforløbet endegyldigt ryger af hængslerne. Hidtil har han enten glemt eller fortrængt, at han har skjult brevet fra hospitalet for sin kone, og da han pludselig finder det i sin lomme, kommer obduktionsrapporten til at fungere som et »missing link« i det skræmmende udviklingsforløb, man som tilskuer ikke kan lade være med at konstruere på dette tidspunkt.

Det hele er øjensynligt startet med kvindens teoretiske interesse i middelalderens hekseprocesser, som hun forsøger at omsætte i et ph.d.-projekt. Da hun efter at have født sønnen på et tidspunkt er taget til hytten i *Eden* med sin søn for at sætte turbo på skriveprocessen, viser det sig imidlertid, at interessen formentlig har sat sig praktiske spor. Med en intertekstuel reference til *The Shining* antydes det på flere måder, at kvinden er blevet besat. Der foregår meget mystisk under dette ophold. Ikke mindst opfører drengen sig meget besynderligt, og (ligesom hovedpersonen i *The Shining*) bliver hun gradvist mindre og mindre i stand til at skrive på sit projekt. Da manden langt senere går ind i hyttens skrivestue med de mange djævl- og hekseartefakter, opdager han (og vi med ham), at hun til sidst ikke har været i stand til andet end at kradse streger ned på papiret. Den misdannede fod antyder, at djævelen har haft en finger med i spillet i forbindelse med drengens konception, og i dette



lys bliver faldet fra vinduet til en del af en djævelsk plan, som for alvor sættes i gang med drengens død.

Genkalder man sig prologen efter at have tænkt denne tanke, viser det sig, at denne læsemåde understøttes af måden, hvorpå den indledende tragiske begivenhed finder sted. Drengens fatale vej mod vindueskarmen har noget uafvendeligt over sig. Vinduet åbner sig nærmest af sig selv, og da der også er noget mekanisk over drengens bevægelser, fornemmer man, at han nærmest bliver ført frem mod den visse død. Også det forhold, at de tre tiggere er til stede som metalfigurer på drengens skrivebord, antyder, at begivenhederne ikke finder sted af sig selv, men er udtryk for en djævelsk intervention. Selvfølgelig opfatter man ikke dette i første omgang, hvor man ikke er klar over, hvad de tre tiggere står for, men i retrospekt – efter at de tre figurer er blevet opladet med en eller anden form for sort magi – ligger det lige for at rekonstruere prologen således. Herefter fremstår det sorgterapeutiske forløb egentlig blot som en eksekvering af djævelens ødelæggelse af de to fordømte mennesker. På baggrund af sit forberedende arbejde kan djævelen læne sig tilbage og simpelthen lade terapien gå mere og mere i opløsning.

Det skal dog tilføjes, at filmens intrige aldrig lader denne fabel fremstå som den egentlige kausale forbindelse mellem begivenhederne. Den forbliver en mulighed, der udelukkende lader sig stykke sammen på grundlag af en række indicier, som ikke utvetydigt peger i denne retning. Med vanlig sans for ambiguitet holder von Trier det uafgjort, hvorvidt man skal acceptere, at der i dette univers faktisk er overnaturlige kræfter på færde, eller man blot skal læse filmens metafysiske univers som udtryk for en projektion af indre psykiske »dæmoner« på verden.

Den afgørende pointe er imidlertid, at hvad enten man forfølger det realistiske eller det overnaturlige spor, kommer parret – og det gælder netop *både* manden og kvinden – til at fremstå som *ofre* for kræfter, der er større end dem selv. Hvad dette angår, gør det ikke nogen



principiel forskel, om kræfterne er den tilsyneladende uovervindelige sorg over tabet af sønnen eller djævelens gerninger. Muligheden for, at der er tale om overnaturlige kræfter, repræsenterer utvivlsomt en *gradsforskel*. Mens man (muligvis) kan gøre sig håb om at komme naturlig fortvivlelse til livs, er det straks langt mere utænkeligt, at man har den mindste chance mod djævelske kræfter. Filmens metafysiske univers kan således ses som en markant understregning af offerrollen, men nogen *artsforskelle* i forhold til det realistiske univers er der ikke tale om.

Det er filmens placering af de to hovedpersoner i offerrollen, der gør det vanskeligt at se det meningsfyldte i den kristne moralists påstand om, at Det Onde dyrkes i filmen. Der er ingen sadister, der fremstår som sejrrige, da de onde kræfter til sidst har sejret. De stærke kræfter, der er på spil, fremstår udelukkende som skræmmende og uhyggelige størrelser, der rammer os hårdt, når de viser sig.

Det er også filmens interesse for parret som ofre, der gør det vanskeligt at se, hvordan man skulle kunne argumentere for, at kvinden bliver fordømt af en implicit fortæller, fordi hun angiveligt skulle inkarnere ondskaben. Hun hverken *vælger* eller *er* det onde. Skulle man have fremstillet hende som en, der vælger det onde, skulle hun utvivlsomt have bestræbt sig på at lægge begivenhederne til rette på en måde, så hun ville have en chance for at komme sejrrigt ud af historien. Skulle hun fremstå som en inkarnation af ondskaben, skulle hun vel sagtens have været så stærk, at hun havde kunnet lade grusomheden gå ud over manden uden selv at blive ramt. Men ingen af delene kan jo siges at være tilfældet. Nej, ligesom manden er hun simpelthen ramt, hverken mere eller mindre. Pointen er, at von Trier gør meget ud af at underminere den subjektive frihed, der er forudsætningen for at kunne handle moralsk forkasteligt. Er det djævelen, der i virkeligheden styrer begivenhederne, foretages de forkastelige handlinger med ført hånd, og selvom det måske »kun« er en alfortærende sorg og fortvivlelse, der driver værket, må man ikke desto mindre anskue handlingerne som udtryk

for et ufrit subjekts handlinger. Hvordan man end vender og drejer det, er temaet i *Antichrist* hverken skyld, fordømmelse eller straf, men derimod erfaringen af *lidelse*.

Det er nærliggende at udpege en slående parallel til Euripides' tragedie *Hippolytos*. Der er ganske vist ikke noget incesttema på færde i *Antichrist*, men relationen mellem kvinden og manden er at ligne med forholdet mellem Fædra og Hippolytos. Som Fædra er kvinden ramt af kræfter, hun er helt uden mulighed for at kunne kontrollere, mens manden ligesom Hippolytos er så rationalistisk indstillet, at han får hildet sig i den forestilling, at alting kan helbredes, styres og kontrolleres. *Hun* må gå til grunde, fordi hun fortæres af de overmenneskelige kræfter, og *han* må miste alt på grund af sin hybrisagtige tiltro til egne kræfter.

Som hos Euripides er det heller ikke kvinden, der er den tragiske hovedperson, men derimod manden. Ligesom *Hippolytos* gennemspiller *Antichrist* i virkeligheden et helt klassisk aristotelisk tragedieskema med manden i rollen som den, der begår et fejlgreb og rammes hårdt på grund af sin fejltagelse. Hos Euripides er det Hippolytos' afvisning af kærlighedsgudinden Afrodite, der får lavinen til at rulle, fordi gudinden naturligvis ikke vil finde sig i at blive tilsidesat og derfor sætter sig for at hævne sig. I *Antichrist* består mandens fejlgreb tilsvarende i en totalafvisning af ekstraordinære kræfter og hans deraf følgende overvurdering af den terapeutiske indsats' rækkevidde generelt og sin egen formåen som terapeut i særdeleshed. Selvovervurderingen kommer til udtryk deri, at han nægter at høre på advarslerne fra hospitalslægerne, der finder hendes sorgforløb unormalt, og forbryder sig på reglen om, at man ikke skal fungere som terapeut for mennesker, man er intimt forbundet med.

Hvis der er et kritisk budskab i filmen, er det snarere rettet mod mandens rationalisme end kvindens gerninger. Det ville imidlertid være selvmodsige at lancere en kritik af vores overpotenserede forestilling om, at vi med vores evne til at gennemskue tingenes natur magter at løse snart sagt alle problemer, i form af en moralsk fordømmelse. For ville en sådan fordømmelse ikke blot gentage overpotenseringen ved at antage, at man ad rationalitetens vej kan finde ud af, hvad der egentlig er det moralsk forkastelige? Det er derfor overordentligt rimeligt, at von Triers »kritik« iscenesættes som et skæbnedrama. Eftersom manden vitterlig forsøger at gøre det rigtige ved at sætte gang i det terapeutiske forløb, er vi som udgangspunkt tilbøjelige til at være velvilligt indstillede over for hans i bund og grund altruistiske projekt. Lige så lidt som den sørgende kvinde, der hele vejen igennem accepterer at indgå i terapien (selvom hun i sagens natur har modstand mod de konkrete tiltag, manden tager for at bryde gennem hendes angst), finder vi anledning til at fordømme rationalisten. Vi rystes derfor lige så meget over hans som over kvindens fald. Ved at vælge skæbnedramaet som dramaturgisk greb undgår von Trier således at installere en fordømmende instans i filmen, og i stedet for at kalde på vores fordømmelse får han os til at gå til filmen med forstående indlevelse.

Tragik versus moralkritik

Det er fraværet af en instans, hvorudfra handlinger kan fordømmes, der gør det meningsfuldt at bringe von Triers film i forbindelse med Nietzsches moralkritiske projekt, som det

fx kommer til udtryk i *Antikrist. Forbandelse over kristendommen*. Når Nietzsche bestræber sig på at etablere et livsperspektiv, der befinder sig hinsides godt og ondt, skyldes det netop, at han betragter enhver bestræbelse på at opstille moralfilosofiske instanser som udtryk for en nedvurdering af livet sådan, som det nu engang udfolder sig. I hans øjne er transcendentale instanser både illusionære og undertrykkende. De er mentale opfindelser, med hvilke man kan kritisere bestemte livsudfoldelser – eller endnu værre: livsudfoldelse som sådan – og søger man som Nietzsche en livsbekræftende filosofi, må man nødvendigvis bekæmpe sådanne fantasmer.

I lyset af de moralsk orienterede læsninger, *Antichrist* udsættes for, forekommer det mig vigtigt at udpege konvergensen mellem filmen og Nietzsches bestræbelse på at vriste os fri for det moralske perspektiv. Men selvom Nietzsches moralkritik og von Triers skæbnedrama altså konvergerer i et ekstra-moralsk perspektiv, er det nu mere forskellene end lighederne på de to versioner af Antikrist, der springer i øjnene. Til forskel fra von Trier kan Nietzsche nemlig ikke nære sig for at moralisere, når det kommer til stykket. Trods sit erklærede ønske om at bedrive livsbekræftende tænkning lander han typisk i den kritiske tænkemåde, som han egentlig ønsker at slippe af med. Dette kommer til udtryk med al ønskelig tydelighed i *Antikrist*.

For Nietzsche er kristendommen ikke blot forkastelig, fordi den i århundreder har forpligtet os på en gudeforestilling, der netop har fungeret som en transcendental instans, hvorudfra livet har kunnet fordømmes. I hans øjne er kristendommen simpelthen en inkarnation af den slavemoral, med hvilken præstetyper har kunnet »sige nej til alt, hvad livets *opadstigende* bevægelse, det vellykkede, magten, skønheden, selvbekræftelsen på jorden frembyder«. ³ Således anskuet bliver slavemoral et redskab i hænderne på de svage og mislykkede, hvis misundelse på de stærke og vellykkede fører til en bestræbelse på at gøre livskraft i sig selv til noget syndigt. Med indførelsen af en Gud, over for hvilken man angiveligt skal stå til ansvar i det hinsidige, er moralen »ikke længere udtryk for et folks livs- og vækstbetingelser, ikke dets dybeste livsinstinkt«, den er derimod »blevet abstrakt, blevet modsætning til livet«. »*Hvad* er kristelig moral«, spørger Nietzsche og svarer: »Tilfældet berøvet sin uskyld; ulykken tilsmudset med begrebet »synd«; velbefindendet som »fare«, som »fristelse«; det fysiologiske ildebefindende forgiftet som samvittighedens orm«. ⁴ Slavemoral bliver med andre ord til en hævnakt vendt mod det kraftfulde liv.

Vanskeligheden med denne fordømmelse af kristendommen er, at den uvægerligt smugler transcendentale instanser ind ad bagdøren. Uden et empatisk livsbegreb, der for så vidt bare overtager Guds plads, bliver kritikken tom. Det er udelukkende, fordi Nietzsche lancerer sin kritik i livets navn, at han kan tordne mod de kristne værdier, og det er meget vanskeligt at undgå fornemmelsen af, at denne fremgangsmåde bærer slavemoralens mærke. Er det ikke udtryk for slavemoral og ressentiment at installere Livet som instans for at kunne fordømme et bestemt sæt af værdier? Burde en livsbekræftende tænkning ikke ifølge dens egne præmisser være nødsaget til at anerkende kristendommen som endnu en af livets udfoldelsesformer? Det er vel ikke særlig ekstra-moralsk at kritisere kristendommen og dens fortalere ud fra en bedreviddende forestilling om, hvad livet egentlig er? Men Nietzsche kan tydeligvis ikke tage

sin egen medicin. Så rasende er han på kristendommen, at han slet ikke kan se det filosofiske problem i at gå kritisk til værks over for kritikken.

Det går øjensynlig heller ikke op for ham, at han i modsætning til sit eget ideal om at bedrive aktiv glemsel over for de traditioner og synsmåder, man ifølge ham selv gør bedst i at lægge bag sig, lader sin tænkning blive negativt forpligtet på kristendommen. Selvom den herremoralske indstilling, som Nietzsche gør til slavemoralens modsætning, netop burde være karakteriseret ved selvskabte værdier, der ikke forholder sig reaktivt til andres, lader han ikke desto mindre det kristne værdisæt fungere som en negativ bande for sine egne værdier. Det gælder således »omvurderingen af de kristelige værdier, forsøget på med alle midler, med alle instinkter, med hele geniet at bringe *modværdierne*, de *fornemme værdier* til sejr«. ⁵ På baggrund af denne omvendning, hvormed Nietzsche (kontraintentionelt) kommer til at indskrive sig i en marquis de Sade'sk transgressionstradition, kommer endog hans affirmation til at fremstå som ressentimentsfuld moralisme. Alt kommer til at handle om et negativt burde: Vær ikke kristen – vær antikrist!

Har jeg ret i den ovenfor antydede læsning af *Antichrist*, er filmen i modsætning til den sene Nietzsches stridsskrift mod kristendommen ikke skæmmet af sådanne tilbagefald til moralisme. For von Trier drejer det sig simpelthen om at følge to skæbner *uden* at forholde sig moralsk til dem. På dette punkt rimer filmen faktisk mere på den *tidlige* Nietzsches tragiske livsperspektiv sådan, som det bliver formuleret i *Tragediens fødsel* og forarbejderne til denne. Heri drejer det sig først og fremmest om at gå bagom den fremskridtsoptimistiske rationalisme til en tragisk livsopfattelse, der kan åbne vores øjne for den uomgængelige lidelse. En måde at opsummere forskellen på den tidlige og den sene Nietzsche på er at sige, at den sene Nietzsche har mistet sansen for lidelsen. Giver dette mening, kunne man måske tilføje, at von Trier med *Antichrist* geninstallerer sansen for lidelsen, men på de ekstra-moralske præmisser, som den sene Nietzsche udpeger, men ikke formår at fastholde.

Noter

- 1 <http://www.amcnet.dk/antichrist-og-trier/>
- 2 <http://www.kvinfo.dk/side/562/article/892/>
- 3 *Antikrist*, p. 34.
- 4 *Antikrist*, p. 35.
- 5 *Antikrist*, p. 85.

Niels Lehmann: Institutleder og lektor, Institut for Æstetiske Fag