



Værket

Antichrist | Aarhus Teater

Foto: Rumle Skafte
Aarhus Teater

Antichrist revisited på Aarhus Teater

Af Bodil Marie Stavning Thomsen

På Aarhus Teaters lille intime studiescene kan man september-oktober 2010 opleve intet mindre end verdenspremieren på teateropsætningen af Lars von Triers film *Antichrist* (2009). Denne opsætning af Annika Silkeberg med kun en kvinde (Anne Sofie Espersen) og en mand (Jacob Madsen Kvols) på scenen giver tilskueren adgang til en næsten kropsnær oplevelse af, hvordan sorg kan glide over i panikangstens fysiske symptomer og hvordan fortvivlelse og modløshed søger social udfrielse – her i form af destruktion og mord. Stykket starter med en *voice-over*, der fortæller om sønnens død, flettet ind i beskrivelsen af forældrenes samleje. Den dramatiske udfoldelse begynder først 'efter' sønnens begravelse, hvor moderens sorg kræver behandling og hvor faderen, der er terapeut, i kærlighedens navn kræver at stå for hendes sorgbearbejdning. Gennem hele stykket blandes størrelser, der i vores kultur normalt tilhører forskellige sfærer såsom forældrenes orgasme i sønnens dødsøjeblik, mandens/ægtemandens/faderens manglende adskillelse af sine roller som terapeut/elsker/støtte og ikke mindst den symbiotiske relation mellem kvinde og mand, der så at sige inviterer naturens kamp på liv og død indenfor i kulturen. Kvindens (ufuldendte) afhandling om fortidens hekseprocesser danner en motivisk indgang til den kortslutning mellem psykiske angstlidelser og den patologisering af kvindekønnet, der kommer til at forme parrets relation og som til sidst fører til, at han kvæler hende.

Det scenografiske svar på det voldsomme drama, der på 80 minutter udvider sig fra et psykisk til et fysisk og endelig til et socialt 'legeme', bliver løst på en virkelig elegant måde i stykket. Jenny Andrés minimalistiske scenografi består foruden lyssætning og mikrofoner af en hvid halvmur, der former en langstrakt rektan-

gel, der er delt, så to tredjedele så at sige mest udgør hendes 'rum', som han også opholder sig i, mens den sidste tredjedel mest tilhører ham. Delingen består af en høj glasplade, som de to skuespillere både forsøger at kommunikere igennem og som bliver den fortolkningsmæssige baggrund for hans udlægninger af hendes angst. Det er en meget fin pointe, at han må skrive spejlvendt, så flertallet af publikum kan læse hans udlægninger af hende. Opdager man den lille detalje, lægger det en dimension til tolkningen af stykket, at ret og vrang, godt og ondt ofte afgøres af perspektiv og placering. Så den lille illustration af symbiosen, som man måske i biografen skulle være ekstra årvågen for at lægge mærke til – at han siger "herself", idet han skriver "ME" – understreges i Annika Silkebergs sceniske version som en tolkningsnøgle. Det samme gælder for så vidt scenens øvrige udstyr: to kæmpestore isblokke, der fungerer som 'stol', 'briks', 'gulv' og illustrerer 'blok af vrede', samt de faldende is-terninger, sne, tåge. Disse scenografiske holdpunkter udvider både fortolkningen af, hvilken bundfrossen form for sorg og smerte, der er tale om for kvinden, men de knytter også an til diverse fortolkninger af djævelskab, som de udtrykker sig i *Heksehimmeren* (*Malleus Maleficarum*, 1487). Af denne bog, der blandt andet har dannet baggrund for Triers manuskript, fremgår det tydeligt, at djævelen især bevæger sig i vand og tåge (heksebryg). Er man ikke som tilskuer bekendt med denne reference, virker den dog alligevel, idet de vandige elementarformer sanses direkte, når skuespillernes kroppe – våde, røde af kulde eller rystende kolde – prøver at vække hinanden til at overgive sig (til elskov eller egne fortolkninger). Og således breder det hvide, frosne element, der i filmen karakteriserede introens begivenhed, sig over hele historien på teatret.

Men vandets frosne tilstand forløses kun delvist i stykket. Og skønt hun meget illustrativt hugger løs på isblokken med en økse og også skaber tågen, der inviterer djævelske, transformerende kræfter indenfor, forbliver stykket bundet til sit filmiske forlæg. Spørgsmålet for det følgende er, om denne remediering af filmen i teatrets medium lykkes.

Hvad betyder remediering?

Denne teaterudgave af *Antichrist* skjuler ikke, at den er en remediering af en film af Lars von Trier. Netop dette var i den forløbne sensommer meget udbredt i Danmark, hvor remedieringer af andre af Triers film, hhv. *Breaking the Waves* (1996) og *Dancer in the Dark* (2000), kunne opleves i Folketeatret og på Den Kongelige Opera i København. Ordet remediering betegner dette med de digitale medier meget omsiggribende fænomen, at et medie indoptager eller efterligner et andet medies æstetik eller procedurer (Jay David Bolter & Richard Grusin: *Remediation*, 1999). Vi er vant til at tænke ord som 'dramatisering' eller 'bearbejdning' som en form for oversættelse af et indhold (typisk en fortælling), der transformeres fra et ældre medie til et nyere – typiske er bearbejdninger, hvor en roman eller et teaterstykke omsættes til film. Siden 1960'erne har en mængde intertekstuelle referencer medierne imellem og genreblandinger i de enkelte værker dog forstyrrer dette billede. I samme periode har vi også set en tendens til, at flere medier konvergerer i eller om et indhold (*Star Wars* universet i film, bøger, computerspil, figurer, kostumer, Lego-universer, fansites på nettet). Med den digitale remediering af andre medier efterlignes ikke bare indholdet men også procedurerne, den 'tænkning', der er nedlagt i andre medier. Et godt eksempel på en filmisk remediering af den digitale forms indoptagelse af andre medier er Triers *Dogville* (2003). I denne film nedlægges såvel væsenstræk fra romanen (at fortælleren kan rapportere fra mange menneskers indre samtidig, uhindret af f.eks. fysiske mure), teatret (at fortællingen foregår på en scene, inde-

holder scener og illuderer andre rum), film (at den ekstradiegetiske voice-over kan orientere tilskueren og angive (også falske) spor til fortolkning) og computerspil (at man kan orientere sig om selve repræsentationens ramme fra et perspektiv uden for fortællingen, der således kan ændres undervejs). Dette eksempel viser også, at det kan lade sig gøre for et 'ældre' medie at remediere et nyere medies procedurer.

Apollinske og dionysiske kræfters fremstilling

I Annika Silkebergs sceniske version af Lars von Triers *Antichrist* ser vi et ældre medie, teatret, forsøg på at remediere et nyere, filmisk medie. Filmen *Antichrist* er dog selv delvist en remediering af nyere medier med henblik på en inddragelse af tilskueren og visse dele af filmens scenografiske detaljer og lyd-designs har præg af computerspillets grafiske tæthed. Der er nedlagt meget arbejde i at give billederne en mytologisk-symbolisk dimension, der i dag kan virke lige så visuelt overbevisende som Andrej Tarkovkis brug af svævende kroppe i *Offeret* (1936), der sammen med Nietzsches *Antichrist* (1888) udgør et tydeligt forlæg for filmen. Ligesom i *Offeret* knytter Trier depressionens og panikangstens kaos til Nietzsches ide om evig fornyelse (repræsenteret af natur- og vinguden Dionysos eller Antichrist). Kulturens (og psykologiens) nytteløse forsøg på at skabe orden (og helbredelse) knyttes hos Nietzsche såvel som hos Tarkovskij og Trier til Apollon. I *Offeret* er det sønnens utidige død, der tilbagekaldes, idet den apollinske kraft i en tilstand uden for tid og rum forsoner sig med den dionysiske, mens det i *Antichrist* er sønnens utidige død, der udgør begivenheden. Den kan ikke forsones. Tværtimod inddrager de to kræfter sig på en kamp, der fortsætter hinsides den fysiske død. Det er for mig at se denne ekstra dimension, der får en præcis visuel resonans gennem Triers digitale bearbejdninger af det filmiske billede. Introscenens udstrækning af begivenhedens intensitet udnytter således på en effektiv måde de mikrobevægelser, som en afspilning



Anne Sofie Espersen og Jacob Madsen Kvols i *Antichrist* på Aarhus Teater (foto: Rumle Skaftø)

ved normal hastighed af den digitale optagelses fast-motion giver. Ligeledes giver den 'digitale compositing', som vi først møder i kvindens visualisering af hendes krops 'immersion' i naturens grønne materie, anledning til, at den dionysiske kraft kan perciperes direkte som et ekstra billedlag, der virker i handlingen. Også de digitale manipulationer af naturens lyde underminerer så at sige den første naturs naturlighed, idet en ekstra instans tilføjes.

Within – et ikke-sted

Det er især i dette teknologiske ikke-sted mellem den første (filmisk repræsenterede) og den anden (digitalt producerede) natur, at angstens lidelse materialiserer sig som en fortvivlelse, der inddrager kroppene som sansende størrelser.

Dette ikke-sted italesættes i såvel filmen som i teatrets gengivelse ved hjælp af ordet "within", der betegner dette, at der for naturen ikke findes nogen adskillelse mellem dyrisk og menneskeligt. Et andet ikke-sted i den psykiske symbiose pointeres som nævnt vellykket i teatret, når 'han' spejlvendt skriver MIG men

siger DIG og således åbner for den sidste dels kropslige lemlæstelser. Men teatret kan umuligt honorere det niveau, der i filmen udgøres af visuelle kompositioner af 'sanser-blokke', der giver årsager og virkninger en underordnet status og muliggør, at den initierende, djævelske begivenhed – drengens fysiske fald under forældrenes orgiastiske fald – kan udstrække sig til hele filmen.

Teaterversionen af *Antichrist* tager nok afsæt i denne negative begivenhed og den opholder sig som filmen ved, hvordan dens manglende forklaring eller skyldsfastsættelse efterhånden prenter sig direkte i kroppene som psykisk vold i form af manglende anerkendelse af forskelle, kropslig lemlæstelse, selvlemlæstelse og mord. Men selve den initierende begivenhed, som vi jo i filmen bevidner så at sige pixel for pixel i den første scene, formet over Andrei Tarkovskis sort-hvide intermezzoer i *Offeret* (1986), kan vi ikke se i teatret. Vi får i stedet en intro, hvor forældrene forstenede står iført sort tøj og en voice-over, der etablerer forudsætningen af det fastfrosne nu. Således erstattes filmens affek-

tivt chokerende og udstrakte begivenheds-nu af sort-hvide billeder og Händels arie "Lascia ch'io pianga" med et sprogligt referat. Dette valg kunne meget vel skyldes en anerkendelse af, at netop denne scene ikke ville kunne remedieres af teatret. Problemet er bare, at dette greb, der i og for sig virker dristigt, idet det insisterer på teatrets materialer – ordene og kroppene på den nærværende scene – nok snarere adapterer den Bergmanske teater- og filmtradition end den remedierer Triers digitalt bearbejdede film-drama.

Det ville for så vidt heller ikke være noget problem, hvis den centrale problemstilling i *Antichrist* var ført med over i teatrets udgave. Som nævnt er problematikkenes fortolkningsmæssige kerne – at symbiosens projektioner er gensidigt ødelæggende – flot gengivet. Men på grund af den manglende mulighed for at gengive et aspekt uden for kronologisk tid og fysisk rum, som findes i såvel Tarkovskis som Triers udgaver af kampen/mødet mellem de dionysiske og de appollinske kræfter, bliver heksehistorien underligt påklistret, og man får nærmest det indtryk, at hans morderiske akt kan retfærdiggøres i hendes vanvittige ideer om hekse og djævl. Den appollinske kraft får så at sige bare ret uden kamp, fordi vi ikke forstår den dionysiske kraft. For skønt konkret, fysisk nøgenhed nok kan udtrykke psykiske grænsetilstande og symbiotiske projektioner, som især Anne Sophie Espersen er virkelig god til at ramme, kan denne teaterudførelse af *Antichrist* ikke rumme det større mytologiske plan, der gør nogle begivenheder mere lemlæstende end andre. Vi får ingen anelse om de dimensioner af hengivelse og fortabelse, som den udstrakte begivenhed i historiens begyndelse åbner for, når betingelsen for en Appollinsk orden – det Dionysiske kaos, der fornyer – ikke vises. Så skønt stykket (ligesom filmen) undlader at give entydige bestemmelser af, om det er kvinden eller manden, der er skyldig/uskyldig, ansvarlig/uansvarlig, god/ond, engel/djævel, forbliver det ubesvaret, hvorfor kvinden udgør så stor en trussel for manden, at han må dræbe hende.

Revitalisering bør være remedieringens ærinde

Problemet med en nedskalering af begivenhedens virkninger til ordenes og kroppenes regimer er således *både*, at historien kan tolkes entydigt og retfærdiggøre hans drab af hende, *og* at man helt konkret mangler nogle visuelle kompositioner. De tilskuere, der ikke i forvejen har set filmen, vil sikkert nok kunne forstå historiens (fabulas) grundstruktur, men en væsentlig del af problematikken, der blandt andet skal findes i den nytolkning af ord som 'natur', 'træer' og 'Eden', der findes nedlagt i filmens digitalt bearbejdede billeder (szujet), får disse tilskuere ikke med, desværre.

Og så kunne man til sidst spørge, om dette forhold ikke lige såvel gør sig gældende, når vi ser adaptationer fra bog til film. Enhver læser vil mangle dette eller hint og ofte beklage, at filmen mishandler alle de mange nuancer og mellemregninger i person- og situationsbeskrivelse, som en bog kan give. Det er sandt nok. Men Triers film *Antichrist* er ikke bare en film, der gengiver eller fortæller en historie, skaber et plot. Den er i sig selv en visuelt, digitalt bearbejdet gengivelse af nogle af Nietzsches ideer i lyset af den måde, hvorpå Tarkovski gennemspiller dem visuelt i *Offeret*, og dette materiale, der i høj grad er nedlagt i filmens szujet, spiller med i fabula. Det giver altså en særlig form for 'knas i maskineriet', hvis teatret eller andre medier primært holder sig til fabula og ikke reflekterer den dimension, der allerede er tilføjet i eksempelvis Triers remediering af digitale procedurer. Ikke af respekt men på grund af den simple omstændighed, at remedieringen ikke kan adskilles fra indholdet. Så ligesom ethvert medie formgiver sit indhold, så det underlægger sig dette medies processer, må det medie, der remedieres også medreflekteres og indlejres i det nye indhold. Dette for at det medie, der remedierer et andet, skal kunne revitalisere sig. Eksempler på dette er efterhånden mange, men blandt mange succesfulde remedieringer kan nævnes Harry Potter bøgerne, der internationalt har remedieret computerspillets mange rumlige muligheder

ved hjælp af troldmands-universets magi og kostskolemiljøets bekendthed. Nationalt har Das Beckwerk skabt et levedygtigt performativt univers af avisartikler, opførelser, happenings, koncerter, foredrag, internetsider, bøger etc., der konstant forholder sig kreativt til remedieringens betingelser og muligheder.

Det er dette selvrefleksive niveau i fremstillingen, som teaterudgaven af *Antichrist* i denne bearbejdning savner. For mig at se burde man i selve udførelsen have forsøgt at reflektere, hvad den filmiske, remedierede ramme sætter af betingelser for dernæst at give den en ny, teatral rammesætning – for eksempel ved en eksponering af rum- og farvevirkninger i den sidste del af stykket. Som det er nu, bliver filmens visuelle eksponeringer af de afgørende begivenheder erstattet med sproglige referater. Og selvom der gøres forsøg udi at lade to 'fremmede' stemmer angive hhv. hendes og hans 'indre', der ydermere blander sig med en 'ekstradiegetisk' voice-over, skaber denne mangestemmighed ikke den udvidelse af rummet, der f.eks. kunne rumme de ekstradiegetiske kræfter, der er på spil. Konsekvensen er, at man, når man forlader teatret, uvægerligt må spørge sig selv, hvorfor *Antichrist* skulle sættes op på teatret, når stykkets problematik og kunstneriske ambitioner snarere indsnævrer end udvider sig.

Det bliver i den kommende tid for såvel teatret, operaen som andre medier i stigende grad vigtigt at stille sig spørgsmålet, om en given remediering er i stand til at forny netop dette medies fremstilling og udtryk eller ej. Det er 'dybest set' det spørgsmål, som Lars von Trier har stillet sig gennem det meste af sit filmiske arbejde og som Tarkovskij stiller sig på eksemplarisk måde i *Offeret*, der i øvrigt er stærkt inspireret af Bergman. Og ligesom den evige kamp mellem apollinske og dionysiske kræfter kun bliver vedkommende i de dramatiseringer på film eller teater, der tør invitere kaos indenfor, bliver en given remediering kun vellykket i og med at livtaget med et andet medies kaotiske udfordringer udfoldes. Kun derved styrkes mediets egen kraft til overlevelse.

Se nærmere om *Antichrist* i Peripeti nr. 12

Bodil Marie Stavning Thomsen

lektor ved Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, Aarhus Universitet.
