

Antichrist

I horrorens verden

Magnus Bjørn Urth Vinstrup

VEJLEDER: KIM TOFT HANSEN

SIDEANTAL: 77,4

Indhold

Indledning	2
Problemformulering.....	3
Teori	4
Introduktion til horrorrens verden.....	4
Horrorrens formørkede have	6
Clutes firtrinsmodel	8
Horror som filosofi og filosofi som horror	16
Verden-uden-os	16
Den horrible planet.....	19
Det ikke-menneskelige.....	19
Dæmonologi.....	20
Tvetydighed.....	22
Sort Illumination	23
Teoretisk sammenfatning og metodiske overvejelser	26
Analyse.....	28
Sighting og verdensløgnen.....	29
Urbanoia – fra byen til den farlige natur – en tematisk ekskursion I	37
Velkommen til Eden.....	38
Thickening	40
Den kvindelige ondskab	45
Kaos regerer	46
Kvinden som heks og dionysisk mænade	50
Ægteskabelig horror – en tematisk ekskursion II.....	59
Revel – i voldens og frygtens tegn	60
Aftermath.....	72
Konklusion.....	75
Litteraturliste	78
Bøger	78
Film.....	79
Onlinemateriale	79
Abstract.....	80

Indledning

Lars von Trier har gennem sin oeuvre aldrig været mådeholdende, når det kom til at låne og alludere til genrefilm, og horrorgenren er ingen undtagelse. I *Epidemic* (1987) hærger en mystisk epidemi og i *Riget I* (1994) & *II* (1997) åbner spiritismen op for genfærdene under Rigshospitalet. I *The Secret Lives of Puppets* (2001), der omhandler forholdet mellem kunst og religion i et sekulært samfund, undersøger Victoria Nelson det overnaturlige i film og litteratur i det 20. Århundrede. Hun sætter Lars von Trier i forbindelse med, hvad hun betegner som de nye ekspressionister (*The New Expressionists*). De nye ekspressionister er ikke en bevægelse, men til gengæld filmskabere med en fælles sensibilitet over for det overnaturlige. Et af kendetrækkende ved de nye ekspressionister, skriver Nelson, er "A high-art edifice is constructed on a low-art foundation. Genre is a launching pad, not a container." (Nelson 2001: lok. 2702). At genren er et kunstnerisk springbræt kan muligvis beskrive de foromtalte af Triers film, men når vi når frem til 2009, hvor *Antichrist* har premiere, så er det ikke en fyldestgørende beskrivelse af relationen til horrorgenren, og det er min hypotese, at Trier med *Antichrist* faktisk har lavet en decideret horrorfilm. I den akademiske reception af *Antichrist* og Triers andre film har fokus på horrorgenren ikke været væsentligt belyst, hvilket Marie Bodil Stavning Thomsens ellers imponerende værk *Lars von Triers Fornylse af Filmen 1984-2014: signal, pixel, diagram* (2016) er et klart bevis på, da Deleuze, Nietzsche og Tarkovskij udgør den overordnede forståelsesramme for *Antichrist*, mens horrorgenren fylder mindre end filmens relation til pornografien. Det er ligeledes min hypotese, at der går noget tabt ved ikke at se filmen i forhold til den genre, den arbejder indenfor, og noget af det, der risikerer at gå tabt er det epistemologisk perspektiv, da horror – som undergenre af Det Fantastiske – sætter et stort spørgsmålstejn ved virkeligheden og vores grundlæggende forestillinger om, hvad det vil sige at være menneske. Dette er et teoretisk spor som John Clute har gjort til basis for sin narrative model for horror, hvor horrorren indebærer, at de fiktive karakteres verden bryder sammen og en ny – sandere og mere horribel – verden kommer frem.

Inden for filosofien har der det seneste årti været en øget interesse for horror. F.eks. Eugene Thacker, der ser horrorgenren som en særlig erkendelsesform, hvor man i kraft af repræsentationer af overnaturlige hændelser og væsner i fiktiv form kan tænke, hvad der ellers er umuligt at tænke inden for filosofiens rammer. Der er hos både Clute og Thacker en særlig interesse for horrorrens relation til verden og vores erkendelse af denne verden. På trods af dette fællestræk er der, så vidt jeg ved, ikke blevet foretaget forsøg på at syntetisere dem i en fælles teoretisk indgangsvinkel til horrorgenren.

Problemformulering

En genreanalyse af *Antichrist* i krydsfeltet mellem genreteori og horrorfilosofi er altså målet for dette speciale, og opgavens problemformulering lyder derfor:

Ved at se Antichrist som en horrorfilm, hvordan følger og udfordrer filmen horrorgenren som den bliver præsenteret i Clutes teori? Og hvordan fremstår verden i Antichrist ud fra en horrorfilosofisk optik?

Opgaven vil være bygget op med en indledende introduktion til horrorgenren og genreteori med fokus på horror som en genre med en særlig subversiv interesse for at afsløre den dominerende verdensopfattelses grænser og begrænsninger, hvorefter John Clutes horroteori vil blive gennemgået. Derefter følger et filosofisk-teoretisk afsnit, der fremlægger Thackers filosofi og dens relation til horrorgenren.

I analysen vil Clutes model for horror være det ledende motiv i læsningen af *Antichrist*, mens Thackers horrorfilosofi løbende til bliver inddraget. Ligeledes vil der blive inddraget andre horrorfilm med lignende tematikker i løbet af analysen.

Afslutningsvis vil jeg i konklusionen vende tilbage og svare på problemformuleringen.

Teori

Introduktion til horrorrens verden

Hvis man ser på ordet “horror”, så er dets etymologiske rødder at finde i det latinske ord *horrere*, der kan oversættes til *skælven* eller *gysen*, hvilket umiddelbart er de effekter, der forventes at opstå hos læseren/tilskueren i mødet med en horrorfilm eller -tekst. Igennem menneskets historie har vi altid fortalt uhyggelige historier. I det omfattende værk *Horror Literature Through History* (2017) redigeret af Matt Cardin sporer den førende Lovecraft-forsker S.T. Joshi horrorrens rødder helt tilbage til *Gilgamesh*. Derfra bevæger han sig op i tiden via bl.a. de græske tragedier, men – såfremt vi ser horrorrens forløber *det gotiske* som begyndelsespunktet – så er det ikke før 1764 ved udgivelsen af Horace Walpoles *The Castle of Otranto*, at den gotiske roman og dermed horror opstår som genre. I midten af det attende århundrede var oplysningstiden godt i gang, og der var en videnskabelig og kulturel revolution i gang, der var drevet af en optimistisk tro på den menneskelige fornuft og ideen om, at mennesket skulle oplyses og sættes fri fra undertrykkende fordomme og overtro, for derved at skabe et samfund med større frihed og broderskab. Fortrængningen af overtro afspejler sig i udviklingen af den fantastiske litteratur, som horrorren er en undergenre af, og antyder, hvordan den dominerende verdensorden påvirker den fantastiske litteratur – og hvordan den fantastiske litteratur er subversiv i sin grundform, hvilket forfatter og professor Matt Cardin i et interview om spekulativ fiktion med podcasten *Weird Studies* fremhæver i sine definitioner af henholdsvis fantasy og horror:

”It was only with the evolution of human culture towards the modern, global epistemological regime of scientific, or more accurately scientific, realism and rationalism that fantasy as such became a distinct genre. The aim and function of fantasy literature in this modern regime is to present readers with stories that evoke a sense of the fantastic and the marvelous. Stories in which magic and the mystical and all kinds of other formally disallowed and disavowed realities in the current cultural order are allowed to present themselves and generate a sense of wonder and pleasure. (...) Like fantasy, horror places the fantastic, in general, in a prominent position with its frequent incorporation of the supernatural. Like fantasy, the supernatural sub stream of horror didn’t come into existence as a separate entity and couldn’t come into existence until the enlightenment and the scientific revolution had banished notions of the fantastic and the supernatural from respectable above-board cultural and intellectual discourse, and like science fiction, horror frequently comments on the quote on quote real world,

although when you finish a horror story, you can expect those scare quotes around the term real world, but horror is distinguished from fantasy and from science fiction, by what might be perceived as a relentless focus on the dark and nightmarish side of life.” (Cardin 2019)

I følge denne udlægning så udforsker den fantastiske litteratur (fantasy, horror og science-fiction) de elementer af vores virkelighed, der bliver undertrykt af de herskende diskurser. Det er samtidig i kraft af denne undertrykkelse, hvor de elementer, den fantastiske litteratur repræsenterer, ikke længere er accepteret i den borgerlige realisme, at de opstår som selvstændige genrer. Hvor horror adskiller sig fra de to andre af den fantastiske litteraturs primære undergenrer, er ved i højere grad at sætte spørgsmålstegn ved den virkelige verden – da scare quotes betegner den praksis, hvor man sætter citationstegn rundt om begreber, hvis validitet man betvivler – og ved et ubønhørlig fokus på livets mørke og mareridtsagtige side. Dvs. at horrorren destabiliserer vores verdensbillede ved at inkorporere skræmmende – fantastiske og overnaturlige – elementer, der har været undertrykt i os selv og i vores verden.

Dette har også været et fast element i den akademiske behandling af horrorfilm, hvilket bl.a. ses hos den amerikanske filmkritiker Robin Wood, hvis skelsættende essays *An Introduction to the American Horror Film* (1979) og *The American Nightmare: Horror in the '70's* (1986) introducerede psykoanalyse og marxisme i receptionen af horrorfilm, og argumenterede for at ”the horror genre’s true subject is the recognition of all that is repressed or oppressed by civilization.” (Cardin 2017: s. 98). Og hvis vi bevæger os væk fra horror for en kort stund, og ser på den fantastiske litteratur som helhed og dens måde at repræsentere ”den virkelige verden”, så har José B. Monleón i *A Specter Is Haunting Europe: a Sociohistorical Approach to the Fantastic* (1990) med udgangspunkt i Todorovs definition af det fantastiske¹ fortaget en Foucault-inspireret analyse af fantastisk litteratur, der ikke ser på det undertrykte i psykologisk forstand, men som titlen antyder placerer den fantastiske litteratur i en sociohistorisk kontekst, hvor den usikkerhed, som Todorov ser som centralt i definitionen af det fantastiske, er et epistemologisk problem. Som Monleón f.eks. skriver i forbindelse med Walpoles *The Castle of Otranto* og tilblivelsen af den gotiske genre:

”The Gothic was born out of the interaction, in one space, of two opposed and irreconcilable worldviews; it came into being as the result of the tensions produced by the

1 Todorovs definition af det fantastiske beskrives på side 22-23

inclusion of medieval beliefs within the reasonable framework of eighteenth-century bourgeois precepts. The Gothic was, therefore, an artistic antinomy, a paradox at the level of representation that challenged the principles of modern art and, therefore, modern society. The fantastic was thus born, and from this moment its history and characteristics would be determined by the constant shifting of the diffuse boundaries between reason and unreason.” (Monleón 1990: s. 6)

I sin analyse slår Monleón ned i forskellige årstal (han bevæger sig ikke længere op i tiden end til 1917) og ser på, hvordan den epistemiske usikkerhed mellem forskellige verdensopfattelser udspiller sig i den fantastiske litteratur, men i modsætning til Rosemary Jackson, der i *Fantasy – The Literature of Subversion*(1981) skriver, at ”The issue of the narrative’s internal reality is always relevant to the fantastic, with the result that the ‘real’ is a notion which is under constant interrogation.” (Jackson 2009: s. 21), så finder Monleón ikke et subversivt forhold af virkeligheden, da han ser det fantastiske rolle som:

”The defense of the status quo and the preservation of economic order. If anything, it served precisely to help modify hegemonic discourse in order to justify the survival of bourgeois society.” (Monleón 1990: s. 14)

Horrorens formørkede have

For at vende tilbage til horror så har Monleón værk haft stor indflydelse på den canadiske kritiker John Clute, der i sit opslagsværk *The Darkening Garden - A short lexicon of horror* (2006) har bygget videre på Monleóns projekt, men i modsætning til Monleón så sporer han ikke den samme præserverende effekt af status quo i horrorens fremstilling af verden. Ligesom Jackson ser han en subversiv kvalitet ved genren – der gennem narrativens indre virkelighed illustrerer en interaktion mellem to verdensbilleder, der (hos Clute) altid ender i at den ene verden krakelerer og afslører en ny verden, der er horribel både for karaktererne i narrativen samt for læseren og tilskueren. Derfor er han også en interessant teoretisk vinkel til Triers film, hvis provokerende grundtone ikke *nurser* om borgerskabet men i stedet frastøder, forarger og væmmes for at få det undertrykte og bagvedliggende frem i lyset.

Clutes teori skal ligeledes ses i forlængelse af Woods *return of the repressed*, for det er netop alt det, der ikke passer ind i, hvad Cardin kaldte *the modern, global epistemological*

regime of scientific, realism and rationalism, der bryder frem i horror. Clute knytter dette sammen med en firtrins narrativ model, der på mange måder ikke adskiller sig fra en klassisk berettermodel, men i og med at den kombinerer berettermodellen med horrorrens særkende og dens antagonistiske relation til en materiel og social virkelighed, så er den i sammenhæng med *Antichrist* og dette speciales overordnede mål at foretrække.

Ligesom både Cardin og Monleón placerer Clute horrorgenren historisk, hvor horrorren sammen med science fiction og fantasy udgør *Det Fantastiske*, der siden oplysningstiden har haft en særlig relation til verden. Grunden til, at oplysningstiden sættes som begyndelsen for det fantastiske er, at oplysningstiden udgør den epoke, hvor rationalisme og fornuftstro tog til, og hvor religion og overtro blev skilt fra empirisme og videnskab. Det var muligt at se verden som planet i en naturvidenskabelig optik, hvilket i følge Clute også afspejlede sig i den fantastiske litteratur:

”...[T]he literatures of the fantastic began consciously to evolve around 1750, just as the *planet itself* began to be understood as a mortal engine; (...) these literatures can be understood as manifestations – and the figures human and inhuman who fill their pages can be understood as utterands (...) of that sudden apprehension of the Earth beneath our feet. Before 1750 (...) our habitations were local; the world itself was no more visible than air. We saw what our eyes saw: we did not see a planet. The reason why there was no genre of Fantasy before 1750 was that there was no planet to escape; (...) there was no Horror because there was no torturing of the planet till our world could be seen entire.” (Clute 2006: s. 33-34)

Den fantastiske litteratur skal dermed forstås som manifestationer af den ændrede verdensopfattelse, mens de fiktive karakterer (det være sig menneskelige så vel som ikke-menneskelige) er *utterands*, hvilket kan oversættes til udtalere, for disse manifestationer.

Bevidstheden om verden som en planet som forudsætning for udviklingen af det fantastiske skal ses i sammenhæng med Clutes skelnen mellem *det bundne* og *det frie fantastiske*, der afspejler i hvor høj grad genrene er knyttet til verden. Hvor både fantasy og science fiction er eksempler på det frie fantastiske, i og med at deres forbindelser til verden er begrænsede: planeten er i science fiction noget, der skal forklares og består i at fremsætte løsninger, som om verden var et spørgsmål, mens fantasy bestrider, hvad der er forkert ved verden i en flugt ind i en anden verden. Den sekundære eller alternative verden i fantasy har dog stadig potentiale til at spejle problemer ved verden, men dog ikke i samme grad som horror,

der er den genre inden for det fantastiske, der er mest bundet til verden. Clute betegner horror som den meste ekstreme (og vredeste) af det fantastiskes undergenre:

“Horror (...) comprises a process of uncovering the true nature of the prison, which is seen to be inescapable, for the prison of the world is where the buck stops, *huis clos*. Horror exercises its rage ripping open the one-way gates to truth; after which is silence, a deep transparency of utter rage.” (Clute 2006: s. 88)

Udtrykket ”where the buck stops” referer til begrebet ”buck passing”, der med god vilje kan oversættes til ”at sende sorteper videre”, og samtidig henviser det til tidligere amerikanske præsident Trumans motto: ”The buck stops here”, hvilket betyder, at man ikke kan sende ansvaret eller problemet videre: bordet fanger! Dette er også tilfældet med horror, og når horrorens vrede afslører af karakterernes verdensbillede var en løgn og viser den horrible verden, så ender det altså i stilhed. Som eksempel på det bundne fantastiske bruger Clute Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899), hvor den døende Kurtz slutter sin fortælling med sine berømte vrede ord: ”The horror, the horror”, der betegner ”the final grammar of reality entire.” (Clute 2006: s. 89). Og bagefter er der ikke noget at tilføje.

Set i relation med oplysningstiden så er horror “...Enlightenment’s dark, mocking twin.” (Clute 2006: s. 88), der er et subversivt modsvar på oplysningstidens ambition om at sammenlægge den menneskelige viden med verden. En ambition, der drives af troen på, at når vi får viden om verden, så er det ensbetydende med, at vi bemestrer selvsamme verden. Men i horror afsløres det som en løgn. Vi har ikke ejerskab over verdenen, som vi er bundet til, og ”Horror is that category of stories set in worlds that are false until the tale is told.” (Clute 2006: s. 89). Og det er dette, der gør horror til *det bundne fantastiske*.

Clute bruger en lang række udtryk til at beskrive henholdsvis den umiddelbare og falske verden, vi bliver introduceret til i begyndelsen af horrorens narrativ, og den horrible verden, der afsløres i løbet af narrativen. For ikke at skabe forvirring benytter jeg fremadrettet verdensløgnen (world-lie) til at betegne den umiddelbare verden og verdensfortællingen (world-story) til at betegne repræsentationen af den horrible verden i horrorgenren.

Clutes firtrinsmodel

For at klarlægge det særlige ved horror introducerer Clute en normativ model bestående af fire dele: *sighting*, *thickening*, *revel* og *aftermath*, der korresponderer til årstiderne forår, sommer, efterår og vinter. Dette illustrerer, at det, der spirer frem i foråret og vokser sig stort

over sommeren, ender med at blive høstet om efteråret. Om efteråret afsløres verden uden afgrøder og løv – og til sidst ender vi i vinterens frysende kulde. Modellen løber parallelt med, men i modsat retning af, Clutes model for fantasy udviklet i *The Encyclopedia of Fantasy* (1997), og de kan grafisk opstilles således:

Fantasy	Season
Wrongness	Autumn
Thinning	Winter
Recognition	Spring
Return	Summer
Horror	Season
Sighting	Spring
Thickening	Summer
Revel	Autumn
Aftermath	Winter
(Clute 2006: s. 90)	

Men selv om modellen er normativ af natur, så er den “...inherently open (...) to modulations, contradictions, fugal combinations of simultaneously uttered material, mirror reversals, spoofing.” (Clute 2006: s. 91). Disse ændringer og mutationer ser Clute som horrorrens relation til en foranderlig verden: ”...[G]enres change as the world calls for them to change.” (Clute 2006: s. 62). Dette knytter Clute sammen med begrebet *equipoise*, eller ligevægt, der beskriver den type værker, der hverken følger genrens love og normer til punkt og prikke men heller ikke bevæger sig så langt væk fra genren, at de afføder en helt ny genre, men i stedet opretholder en ligevægt i deres relation til verden:

”A tale describable as Equipoisal will be peculiarly rife with the kind of slurry and violation of norm that, in a story adherent to rules, will seem incompetent. But Equipoise is the ‘incompetence’ of those who know the rules (...). The heart of horror (...) is the frontal edge of Equipoise, where ‘incompetence’ and grasping the new can be one thing; more modestly, it might be said that great horror stories strive to advance towards that front, that they are forays of understanding.” (Clute 2006: s. 62-63)

Når verden ændrer sig, så ændrer genrene sig også. Det er det samme, vi ser i dag, hvor der i kølvandet på den menneskelige påvirkning på verden i form af klimaforandringer blomstrer undergenrer op som eco-horror og cli-fi, der fokuserer på disse forandringer inden for fiktionens rammer, og det er en pointe, som er central i Clutes teori, at horror – og det fantastiske generelt – har et ærinde i at gøre verden ”*storyable*” – gøre-verden-fortællelig.

Men lad os bevæge os gennem horrorrens fire årstider for at komme tættere på, hvordan horrorren gør-verden-fortællelig, og hvad det er for en verden, der bliver præsenteret i horrorrens vrede.

Sighting

Sighting (forår) kommer først og er et glimt af den forestående rædsel (de spæde spirer), og det første tegn på, at protagonistens normale verden er en verdensløgn:

“What horror unmaps (...) is exactly not the real world, though it may be the world we desperately prefer, but the world-rind of civilized usage, the world-lie we use to repress the world-story; the *cover up* which coated over the horror beneath (...).” (Clute 2006: s. 130)

Sighting er beslægtet med Freuds *Det Uhyggelige* fra hans essay *Das Unheimlich* (1919), i den henseende at Freuds begreb fanger ambivalensen mellem heimlich (hemmelig/hjemlig) og unheimlich (uhyggelig/uhjemlig), hvor det hjemlige har været udsat for en fortrængning og vender tilbage i form af det uhyggelige. Det samme sker i sighting:

“It is the familiar, which is the false, and the unfamiliar, which is the true, in one aspect. Because it is both the same and not the same, it affects the protagonist who bears witness as both sacred and profane: which it is.” (Clute 2006: s. 131)

Denne opsplitning viser sig ofte i spejle eller som dobbeltgængere, hvilket også er tilfældet i et af Clutes eksempler på sighting fra Nicholas Roeg’s film *Don’t Look Now* (1973). Her er sighting det første glimt af rødt, i den scene hvor John Baxter (Donald Sutherland) ser, hvad der tilsyneladende er et barn iført en rød regnjakke magen til sin afdøde datters. Sighting varer kun et kort øjeblik, og udgør vendepunktet, hvor der ikke er nogen udvej. Clute bruger ordet *hooked* til at beskrive protagonistens bevægelse fra sighting og gennem horrorrens efterfølgende trin. Protagonisten er kroget som en fisk, der bliver halet ind

Thickening

Og at protagonisten er kroget viser sig i thickening - der følger efter sighting - ved at livet er "...inherently impeded" (Clute 2006: s. 141). Muligheder lukker af, så der kun er en vej at gå, og det særlige ved horrorgenren er, at det ikke er muligt at flygte. At flygte er i horror det samme som at have *en aftale i Samarra*², hvor man i troen på at man flygter fra sin skæbne løber direkte mod den – indbegrebet af en uundgåelig skæbne. Og der er ligeledes en antagonistisk dualisme integreret i horror, der indebærer, at hvis protagonisten følger spor eller har en mission, som f.eks. når manden i *Antichrist* vil opspore og konfrontere kvindens frygt, så bliver han forfulgt eller fundet af manifestationer af sine egne fortrængte følelser: "...The followed who is followed." (Clute 2006: s. 67).

I modsætning til sighting udgør thickening hovedparten af en narrativ, hvor situationen kompliceres, hvilket vi ser ved, at verden i thickening fremstår som "*a rind of lies*" (Clute 2006: s.142), og Clute introducerer begrebet metonymisk smitte (*metonymy contagion*), hvor forførende eller iøjnefaldende elementer står i et metonymisk forhold til de fortrængte elementer, der gemmer sig under verdensløgnens skorpe. Og det er disse forførende elementer, der åbner op for en smitte af det fortrængte. Det er gennem akkumulering af disse elementer, at verdensløgnens falskhed bliver tydeligere; at protagonistens verden i bund og grund er en skorpe, og at verdensfortællingen gemmer sig under overfladen. En yderligere forvikling i forbindelse med thickening er af intertekstuel karakter, hvor en horrornarrativ ses i relation til andre værker inden for genren:

"[T]he accumulated mass of precedent and conversation contained in everything already written and read. Ghost and parodies out of this shared past haunt and encumber what we read and write today. (...) [M]ost of the assumptions Horror makes about the world are iterated and reiterated at length (...) the past inhabits our present, doubles the story being told.

2 Appointment in Samarra refererer til en fabel fra W Somerset Maughams skuespil *Sheppey* (1933), hvor døden, forklædt som en kvinde, fortæller sin historie. Her citeret fra Clute, John (2006), s. 25: There was a merchant in Baghdad who sent his servant to market to buy provisions and in a little while the servant came back, white and trembling, and said, Master, just now when I was in the marketplace I was jostled by a woman in the crowd and when I turned I saw it was death that jostled me. She looked at me and made a threatening gesture; now lend me your horse, and I will ride away from this city and avoid my fate. I will go to Samarra and there death will not find me. The merchant lent him his horse, and the servant mounted it, and [fled to Samarra]. Then the merchant went down to the marketplace and he saw me standing in the crowd and he came to me and said, Why did you make a threatening gesture to my servant when you saw him this morning? That was not a threatening gesture, I said, it was only a start of surprise. I was astonished to see him in Baghdad, for I had an appointment with him tonight in Samarra.

Recursiveness slows the course of the story, embrambles the path with echoes. For better or worse, it Thickens our passage.” (Clute 2006: s. 142-143)

Så fordi horror er en særlig (arke)type af fortælling, der er bliver genfortalt og parodieret siden oplysningstiden, så vil de tidligere værker – traditionen – ligge som et ekko i de efterfølgende, så der – på sin vis – i horrorens forhold til verden er tale om en kontinuerlig bevidning af verden.

Revel og vastation

Når horroren når det punkt, hvor skorpen falder væk og afslører verdenfortællingen, så er vi nået til revel, der beskrives som “a formal event in time and place, an event in which the field of the world is reversed: good becomes evil; parody becomes jurisprudence; the jester is king; Hyde lives; autumn is the growing season.” (Clute 2006: s.117). Revel sker i det øjeblik i horrornarrativen, hvor akkumuleringer af den subversive metonymiske smitte ophører, i og med at helheden, den har repræsenteret, verdensfortællingen, viser sig i narrativens klimaks:

”...the moment of transvaluation of all values into a fixated awareness that the world so exposed is in fact the real world.” (Clute 2006: s. 17)

Når vi sammenligner revel med den korresponderende fase i fantasy, recognition, så er forskellen, at i recognition vender man sig mod at genskabe den mistede fortid, men i og med at revel bekendtgør en horribel verdensfortælling, så retter den sig frem mod en uundgåelig fremtid: “The wings of revelation create a wind from the future.” (Clute 2006: s. 118). Hvilket vi skal se i form af den kommende vinter i horror, hvor intet kan gro, mens fantasy bevæger sig mod sommer.

I forbindelse med revel står begrebet *vastation* centralt. Et begreb, der deler etymologisk rødder med *devastation*, og som er en særlig horribel form for verdensfortælling:

“...(I)t [*revel*] is most devastating when the truth it delivers is revealed to be some form of *vastation*, some defining expression of the malice of the world.” (Clute 2006: s. 117)

Vastation er et begreb Clute henter fra den svenske teolog og mystiker Emanuel Swedenborg, i hvis kosmologi - i følge Clute - vastation defineres som:

“...the disintegrative moment when the elements or accidents of evil are separated off from the essential goodness of those who, thus purified, then approach salvation; it also defines the more disintegrative movement when the accidents of goodness are shaved mercilessly from the unsalvageable central core of the wicked.” (Clute 2006: s.147)

Det er vigtigt at bemærke, at accidens og essens her er klassiske ontologiske kategorier, hvor essens er de elementer, der er grundlæggende for en ting, og som ikke kan fjernes uden at tingen ophører med at være denne ting, mens accidens er alle de tilfældige træk, der kan fjernes eller ses bort fra, uden at tingen ophører med at være denne ting. Det er den sidstnævnte form, hvor den accidentale godhed barberes væk og afslører en ond og modbydelig kerne, der er fokus på i Clutes udlægning af vastation, da der ikke er nogen frelse i horror, og når verdens malice viser sig i revel, giver det oplevelsen af vastation som den essentielle ondskab:

“In the literatures of horror, vastation contagiously joints the world – which is the fundamental arena for all forms of what is here designated the bound fantastic – to the sentient creatures (almost always humans) tethered to its disintegrating and/or newly exposed frame; it represents, in fictional form, a vision of the deranging effect of the world on story and consequently upon the utterands of story (...).” (Clute 2006: s. 148-149)

Karakterenes tøjring til en disintegrerende verden afspejler sig i deres mentale sammenbrud, hvilket H.P. Lovecrafts mythos-historier er et godt eksempel på, da hans protagonister oftest ødelægges mentalt i mødet med det monstrøse kosmos. Lovecrafts nok mest berømte - og mest citerede - indledning, de første linjer fra *The Call of Cthulhu* (1928), sammenfatter på bedste vis udgangspunktet for vastation:

“The most merciful thing in this world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far.” (Lovecraft 2005: s. 167)

For vastation er lig med det ødelæggende resultat, når en sådan korrelation opstår. Nogle gange er det, der bliver afsløret i revel, så ødelæggende og uden for den menneskelige forståelse, at det er umuligt at beskrive:

“Writer and reader share a knowledge that the material to be addressed is in fact unaddressable, unsayable.” (Clute 2006: s.77)

Men så har horror en *coping mechanism*, hvor det benytter særlige sproglige virkemidler til at beskrive det ubeskrivelige, i og med at det ”normale” sprog ikke er dækkende:

“The language of daylight cannot penetrate the labyrinth into the coigns [*da. hjørner*] of the under world - especially if that under/inner/other world can be seen as conspicuously *opposed*, to consensual reality, or - which may be much the same thing - only perceptible in terms opposed, to consensual reality.” (Clute 2006: s. 47)

Dette insinuerer, at der er et nattesprog, der skal ses som en modsætning til den af Monleón og Cardin fremhævede hegemoniske diskurs, der i sit tankeregime sætter rammerne for hvad, der kan tænkes og siges. Dette nattesprog kan percipere en verden, der ellers er skjult for os i vores dagligdag, og viser sig i en excessiv og barok sprogbrug, der forsøger at beskrive det ubeskrivelige. Dette indbefatter Clute i begrebet fustian, der oprindeligt betegnede en type groft og tæt vævet bomuldsstof, men senere har udviklet sig til at betegne opblæst, bombastisk og upassende højtidelig sprogbrug, hvilket Lovecrafts *purple prose* i det ovenstående citat er et eksempel på. I Clutes beskrivelse af fustian i forbindelse med horror trækker han på den dobbelte betydning af ordet:

“[I]t is best used for language draped over subject matters fatal to approach. (...) It is a language or cerement [*da. ligklæde*] whose inauthenticity stands in glaringly contrast to the truths it rouses through the act of injurious cloaking.” (Clute 2006: s. 75)

Der opstår dermed en kontrast mellem det fustianske sprog og sandheden om den umenneskelig verden, det forsøger at beskrive. Men når Clute beskriver fustiansk sprog som et ligklæde, så indebærer det, at vi i horrornarrativet ikke ser verden direkte, men kun i silhuet. Det er dermed en afsløring, der også er en æstetisk tildækning, der skjuler verden, som den bliver afsløret i revel. Derved kan vi som læsere eller tilskuere kun gisne om, hvad en sådan direkte korrelation indebærer. Denne form for grænseoplevelse peger frem mod Eugene Thacker, der netop også undersøger det paradoksale erkendelsespotentiale i horror, hvor grænsen for erkendelse bliver et erkendelsesobjekt i sig selv.

For at vende tilbage til fustian, så er det først og fremmest et begreb inden for litteraturen, og objektet for dette speciale er jo en film, så er det overhovedet muligt at overføre begrebet fustian til filmens sprog? Hvad der i litteraturen kan beskrives med hyperbolsk

sprogbrug, hvor adjektiver ophober sig, men stadig ikke helt indfanger essensen af det beskrevne objekt, vil jeg mene, kan sidestilles med stilistiske virkemidler i filmen, som f.eks. forvrængninger og forstyrrelser i billedet, lyden og tempoet eller ekstrem stiliseret vold, hvilket vi alt sammen ser i *Antichrist*.

Aftermath

Den sidste fase i Clutes model er aftermath, hvis kerne er bevidstheden om, at fortællingen er ovre, for verdensfortællingen er fortalt, og der er “a surreal echo of the flash of sighting. [...] The central sense conveyed by Aftermath [...] is that there is nothing to be done, that there is no cure to hand, no more story to tell, no *deus ex machina*, no statement that *It Was All a Dream*.” (Clute 2006: s.17). Igen er det givtigt at sammenligne med modellen for fantasy, hvor den korresponderende fase er return, der udgør en “tilbagevenden til paradys”, hvor der ikke er en historie at fortælle, fordi der ikke længere er et problem, hvorimod aftermath ikke er andet end problemer, men vel og mærke problemer uden løsning, for i horrorren er verden et fængsel, hvorfra der ikke er nogen udvej.

Som nævnt i afsnittet om revel, så vender horrorren sig mod fremtiden, og i aftermath skitseres fremtidens karaktertræk, efter at verdensfortællingen er blevet synlig: “To construct - or to witness - such paradigms is an essential function of Horror: a *flash* of such a paradigm perhaps constitutes the central extra-textual or para-textual function of Aftermath, beyond its central role in terminating the story at hand: to flash-freeze the future is the final gift of Horror.” (Clute 2006: s. 19).

Hermed kom vi hele vejen rundt om Clutes model for horror, og sammenfattende kan man sige, at horror, som det bliver fremlagt i *Darkening Garden*, er en genre med en fundamental og definerende tilknytning til verden, hvor verden ansporer og former horror, og hvor horror samtidig er med til at vise fremtiden for verden. Ligeledes har vi set hvordan denne relation gennem de sidste 250 år har udviklet en model, som styrer fortællingen af horror og leder det fortrængte og subversive frem i lyset. Modellen giver os et redskab til at undersøge kulturelle produkters narrative former igennem en horror-optik, hvis fokus er på genrens forhold til vores forpinte verden.

Horror som filosofi og filosofi som horror

Verden-uden-os

Inden for filosofien har der inden for det sidste årti bredt sig en interesse for horror som et filosofisk værktøj til at undersøge og udfordre klassiske filosofiske discipliner som metafysik og ontologi. Det har særligt gjort sig gældende for filosoffer tilknyttet til den meget løst sammensatte bevægelse spekulativ realisme, hvor f.eks. Graham Harman har skrevet *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (2012), der, som navnet antyder, er et forsøg på at udlede grundlæggende filosofiske principper fra Lovecrafts weird fiction. En filosof og medieteoriker, der er inspireret af spekulativ realisme, og som har set bredt på hele horrorgenren som en særlig erkendelsesform, er Eugene Thacker, der i sin *Horror of Philosophy*-trilogi bestående af *In the Dust of This Planet* (2011), *Starry Speculative Corpse* (2015) og *Tentacles Longer Than Night* (2015) fremsætter en hypotese om, at horror er en særlig måde at erkende noget, som umiddelbart ligger uden for den menneskelige erkendelse. Dette begrebsliggør han ved en tredeling af verden. En tredeling af verden er arvegods fra spekulativ realisme, hvor man på forskellig vis har forsøgt at overkomme den dualistiske opsplitning af verden, der har været et centralt grundvilkår i vestlig filosofi siden Immanuel Kant (1724-1804), adskilte *das Ding an sich* (noumena) og *das Ding für uns* (Phaenomena). Kants dualisme indebærer, at vi som subjekter kun har adgang til verden gennem vores sansninger og tænkning, men aldrig kan erfare en objektiv verden. Gennem historien har mange filosoffer – særligt inden for den kontinentale tradition – forsøgt at overkomme splittet. Hvor fænomenologien f.eks. – som navnet antyder – har fokuseret på fænomenerne, og helt eller delvist har opgivet muligheden for at beskæftige sig med en objektiv virkelighed, så har de spekulative realister holdt fast i en metafysisk realisme, hvor man har mulighed for at undersøge objekter, uden en subjekt-objekt-relation. Der har dog ikke været enighed blandt de spekulative realister om, hvordan de bliver i stand til at bryde med, hvad de kalder korrelationisme. En af de centrale skikkelser i spekulativ realisme Quentin Meillassoux definerer begrebet således i *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency* (2008):

”Correlationism consists in disqualifying the claim that it is possible to consider the realms of subjectivity and objectivity independently of one another. Not only does it become necessary to insist that we never grasp an object 'in itself, in isolation from its relation to the subject, but it also becomes necessary to maintain that we can never grasp a subject that would not always-already be related to an object.” (Meillassoux 2008: s. 6-7)

Så konsekvensen af korrelationisme som basis for filosofien er, at relationen mellem subjekt og objekt er det nødvendige grundlag for undersøgelse af subjekt og objekt - altså hvordan objektet fremtræder for subjektet, og at vi dermed ikke er i stand til at undersøge f.eks. verden i sig selv, men er fanget i et bur af tænkning og sansning.

I Thackers forsøg på at bryde med korrelationismen placerer han en tredje verden mellem fænomenernes verden og objekternes verden, der har som formål at fjerne det menneskelige subjekt fra subjekt-objekt-relationen og gøre det mulig at tænke den objektive verden, hvad Thacker så lyrisk kalder *at tænke den utænklig verden*. I Thackers terminologi kaldes fænomenernes verden for *verden-for-os*:

“This is the world that we, human beings, interpret and give meaning to, the world that we relate to or feel alienated from, the world that we are at once a part of and that is also separate from the human.” (Thacker 2011: s. 4)

Der er tale om en subjektiv verden, når vi taler om verden-for-os, der indbefatter menneskelige og ikke-menneskelige elementer, og netop hvordan verden fremtræder for os og bliver instrumental og begrebsliggjort. Men der er også den objektive verden, verden-i-sig-selv, som vi ikke har direkte adgang til, for hver gang vi tænker eller handler ud fra den, så bliver den inkorporeret i verden-for-os:

“This is the world in some inaccessible, already-given state (...) The world-in-itself is a paradoxical concept; the moment we think it and attempt to act on it, it ceases to be the world-in-itself and becomes the world-for-us. (...) Even though there is something out there that is not the world-for-us, and even though we can name it the world-in-itself, this latter constitutes a horizon for thought, always receding just beyond the bounds of intelligibility.” Thacker 2011: s. 5)

Thacker ser denne proces, hvor verden-i-sig-selv bliver inkorporeret i verden-for-os som styret af videnskaberne, men dermed ikke sagt, at videnskaberne har en direkte tilgang til verden-i-sig-selv, men at deres fortolkninger og indgreb i verden sker inden for verden-for-os. Derved anerkendes Thacker Kants skel mellem fænomenernes verden og en objektiv og utilgængelig verden, men selvom vi som mennesker ikke er i stand til at erfare verden-i-sig-selv, så lader det til, at ”...we are almost fatalistically drawn to it, perhaps as a limit that defines

who we are as human beings.” (Thacker 2011: s. 5) Og denne grænseafsøgning omhandler den førømtalte tredje verden, som Thacker kalder verden-uden-os, og som åbner op for at tænke verden-i-sig-selv uden at indoptage den i verden-for-os:

“Let us call this spectral and speculative world the *world-without-us*. In a sense, the world-without-us allows us to think the world-in-itself, without getting caught up in a vicious circle of logic paradox. The world-in-itself may co-exist with the world-for-us – indeed the human being is defined by its impressive capacity for not recognizing this distinction. By contrast, the world-without-us cannot co-exist with the human world-for-us; The world-without-us is the subtraction of the human from the world. To say that the world-without-us is antagonistic to the human is to attempt to put things in human terms, in the terms of the world-for-us. To say that the world-without-us is neutral with respect to the human, is to attempt to put things in the terms of the world-in-itself. The world-without-us lies somewhere in between, in a nebulous zone, that is at once impersonal and horrific. The world-without-us is as much a cultural concept as it is a scientific one, and, as this book attempts to show, it is in the genres of supernatural horror and science fiction that we most frequently find attempts to think about, and to confront the difficult thought of, the world-without-us. In a sense, the real challenge today is not finding a new or improved version of the world-for-us, and it is not relentlessly pursuing the phantom objectivity of the world-in-itself. The real challenge lies in confronting this enigmatic concept of the world-without-us, and understanding why this world-without-us continues to persist in the shadows of the world-for-us and the world-in-itself.” (Thacker 2011: s. 5-6)

Dette citat er omfattende men indeholder meget af det centrale i Thackers tankegang om verden-uden-os. Det er vigtigt at bemærke, at han beskriver verden-uden-os som spøgelsesagtig (spectral) og spekulativ, hvilket skal ses i sammenhæng med, hvor vi møder *forsøg* på at tænke verden-uden-os. Dette foregår nemlig i kulturelle produkter inden for horror og science fiction (skønt Thacker bruger forsvindende lidt tid på sidstnævnte genre), hvilket vil sige, at der er tale om relativt kortvarig tilsidesættelse af verden-for-os i en spekulation eller et tankespil over verdens beskaffenhed, grænserne for mennesket og tænkningen, men hvor verden-for-os vender tilbage efterfølgende.

Den horrible planet

Thacker benytter et yderligere begrebsæt til at beskrive verden-for-os, verden-i-sig-selv og verden-uden-os, som henholdsvis *verden*, *jorden* og *planeten* til at beskrive relationen mellem dem. *Verden* (verden-for-os) trækker på betydningen af ord som livsverden (Lebenswelt) fra Husserls fænomenologi og Heideggers væren-i-verden (Da-sein), der begge placerer fokus på menneskets subjektive oplevelse af verden, hvilket markerer det antropocentriske ved verden-for-os, men ved *verden* forstår Thacker også den menneskelige forståelse af de ting, der kan betegnes som "non-human", der er uden for vores kontrol som f.eks. ozon og klimaaftryk, hvorved verden implicit åbner op for *Jorden*, der omfatter alt vores viden om verden som objekt (f.eks. ved indsamling af data, udvikling af modeller etc. Inden for f.eks. geologi, arkæologi, palæontologi, meteorologi og klimatologi), men dette kan aldrig gøre rede for alle forhold: "Anything that reveals itself does not reveal itself in total. This remainder, perhaps, is the "Planet". In a literal sense the Planet moves beyond the subjective World, but it also recedes behind the objective Earth." (Thacker 2011: s. 7). Derudover så flyttes perspektivet fra det terrestre til det kosmiske. når verden-uden-os beskrives som *planeten*: det er ikke vores verden, men en planet blandt mange andre planeter.

Det ikke-menneskelige

Et andet vigtigt begreb i denne sammenhæng er det ikke-menneskelige (non-human, dvs. uden menneskelige karaktertræk), som udgør en forståelseshorisont med særlig relevans for horror, og som Thacker definerer således:

"(...) [T]he non-human can, of course, have a wide range of meanings, from the rock or the chair to the black depths of the cosmos itself. And we as human beings certainly have a panoply of ways of relating to the non-human, be it via science, technology, politics, or religion. But the non-human remains, by definition, a limit; it designates both that which we stand in relation to and that which remains forever inaccessible to us. This limit is the unknown, and the unknown, as genre horror reminds us, is often a source of fear or dread." (Thacker 2011: s. 26-27)

Her hentyder Thacker til H.P. Lovecrafts essay *Supernatural Horror in Literature* (1927), hvor Lovecraft skriver: "The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is the fear of the unknown." (Lovecraft 2000: s. 21). Men denne grænse

er ikke kun uden for os, men er en del af mennesket og dets tanker, hvilket Thacker på spekulativ vis argumenterer for:

“Scientists estimate that approximate ninety percent of the cells in the human body belong to non-human organisms (bacteria, fungi, and a whole bestiary of other organisms). Why shouldn’t this also be the case for human thought as well? In a sense, this book is an exploration of this idea – *that thought is not human*. In a sense, the world-without-us is not to be found in a “great beyond” that is exterior to the World (the world-for-us) or the Earth (the world-in-itself); rather, it is in the very fissures, lapses, or lacunae in the World and the Earth.” (Thacker 2011: s. 8)

Det er, hvad disse mangler og afgrunde skjuler, der ifølge Thacker er verden-uden-os, f.eks. i form af det ikke-menneskelige. Som nævnt ovenfor er planeten det, der er til rest (remainder), den del, der ikke bliver tænkt ind i vores modeller og systemer i en moderne sekulær virkelighed, og f.eks. ligger uden for det filosofiske sprogs grænser, dets “logical rigor” (Thacker 2011: s. 9). Men horror er til gengæld ikke berøringsangst overfor at beskrive ulogiske og overnaturlige elementer, og horrorens udtryksformer tilbyder “a whole bestiary of impossible life forms – mists, ooze, blobs, slime, clouds, and muck.” (Thacker 2011: s. 9), der står i modsætning til filosofiens abstrakte begreber, og som man kan filosofere med. Dette afspejler sig også i Thackers definition af horror, der lyder: “horror is a non-philosophical attempts to think the world-without-us philosophically.” (Thacker 2011: s. 9):

Disse umulige livsformer, som horror beskriver, er selvfølgelig manifestationer af det ikke-menneskelige (og dermed eksempler på verden-uden-os), elementer, der ikke hører hjemme i en logisk og rationel forståelse af verden, og jeg vil i det efterfølgende dykke ned i horrorens bestiarius og se på nogle af de figurer i genren, som har relevans i en horroranalyse af *Antichrist*.

Dæmonologi

En af de umulige livsformer, der ses i horror, er dæmonen, og vi oplever en vedholdende interesse for dæmoner inden for kulturel produktion, på trods af, at “our technologically advanced, scientifically hegemonic, and religiously conservative post-millennium world leaves little room for something as fanciful as demons.” (Thacker 2011: s. 22). Thacker revitaliserer og filosoferer over den hedengangne middelalderlige disciplin, dæmonologi. Han foretager en tredelt kategorisering af dæmoner eller nærmere tre fortolkningsrammer til at forstå dæmonen

som motiv: antropologiske, mytologiske og ontologiske dæmoner. Disse kæder han sammen med horrorgenreens repræsentation af dæmoner.

Den antropologiske dæmon er et metafor for den menneskelige natur og menneskers relation til hinanden, og skal forstås inden for en teologisk ramme, hvor den er bindeleddet mellem det naturlige og det overnaturlige. Men den skal ligeledes forstås inden for en psykologisk og politisk ramme, for selvom relationen kan være udtrykt med en modsætning mellem menneske og ikke-menneske, så er den antropologiske dæmon uadskillelig fra en dæmoniseringsproces, hvor dæmonen bliver ”a placeholder, a designation that signifies at once that which is outside and, because of this, what is a threat.” (Thacker 2011: s. 24). Dette har både vist sig i kristendommens historie i form af dæmonisering af kættere og hekse, og som vi til stadighed ser i dag, hvor dæmoniseringen lever i bedste velgående på den politiske arena og på de sociale medier (f.eks. 4chan). Begrænsningen ved den antropologiske fortolkning af dæmonen er derudover, at selv om det kan have en positiv terapeutisk funktion, hvor vi kan spørge os selv ”hvorfør gør vi de slette ting vi gør?”, så mener Thacker at der går noget tabt i fortolkningen, for den antagonisme, der er tilknyttet dæmonen, er primært en ikke-menneskelig antagonisme. Med den mytologiske tolkning af dæmonen flyttes relationen fra at være mellem mennesker til at være mellem mennesket og det ikke-menneskelige, hvorved der fokuseres på den ikke-menneskelige antagonisme: ”The mythological meaning focuses on the limit of the human ability to know the non-human. At its limit is the idea of the absolutely ”dark” demon – the demon that remains absolutely unknowable to us as human beings, but which nevertheless seems to act upon us, perhaps through a malevolence we can only call ”bad luck” or ”misfortune”.” (Thacker 2011: s. 30). Fordi det ikke-menneskelige er uden for vores forståelseshorisont, så kæder Thacker det sammen med allegorien i stedet for den antropologiske dæmons metafor, da det netop har en betydning, der ligger uden for verden-for-os, og hvor fortællingen om vores (manglende) evne til at forstå verden bliver sammenfattet i ”ritual acts of invasion, possession, metamorphosis, and exorcism.” (Thacker 2011: s. 27).

Både den antropologiske og den mytologiske har et menneskeligt synsfelt. De er forsøg på henholdsvis at afsløre den menneskelige natur og det ikke-menneskelige *for mennesket*. Set i relation med Thackers tredeling af verden, så er der ved den antropologiske dæmon tale om en fortolkning inden for verden-for-os, mens den mytologiske dæmon er et forsøg på at tænke verden-for-sig-selv. Hvilket gør, at de er antropocentriske fortolkningsrammer, og dermed er eksempler på korrelationismens subjekt-objekt-relation, hvilket selvfølgelig er et stort problem for Thacker, der med den ontologiske, eller *meontologiske*, dæmon, påtager sig en håbløs opgave i at tage det ikke-menneskeliges position: ”As thinking, embodied beings unable to

fully detach ourselves from the subject-object relations that constitute us, this is undoubtedly a paradoxical move. In fact, it is doomed from the start.” (Thacker 2011: s. 30). Den spekulative og hypotetiske karakter af denne subjektløse fortolkningsramme resulterer i en masse hvis’er og måske’er og spørgsmål uden svar, for Thacker er ligesom os andre mennesker begrænset af sin egen subjektivitet, så det bliver et tankeeksperiment, hvor vi *tænker os til* et ikke-menneskeligt perspektiv: ”Perhaps there is a meaning of the demonic that has little to do with the human at all – *and this indifference is what constitutes its demonic character.*” (Thacker 2011: s. 31). I og med at vi ikke kan forlade vores subjektive menneskelige position, så ser Thacker, at fortolkningsrammen af den ontologiske dæmon er metonymisk, forstået på den måde, at dæmonen er stand-in for ”the abstract, indifferent, non-being of the world.” (Thacker 2011: s. 31). Som eksempel på den ontologiske dæmon venter Thacker sig mod Dante Alighieris *La Divina Commedia* (1320), hvor karakteren Dante er nået til helvedes anden cirkel, hvor ”de som / begik den kødets synd at sætte lysten / og lidenskab højere end fornuften” (Alighieri 2000: s. 60) pines af en helvedesstorm, der hvirvler dem rundt. Denne helvedesstorm viser sig ikke at være scenen for en ny slags dæmon, men er i sig selv en dæmon, der både er usynlig og manifesterer sig i syndernes flyvende legemer. Hvilket Thacker udlægger således:

”This kind of demon is at once pure force and flow, but, not being a discrete thing in itself, it is also pure nothingness”. (Thacker 2011: s. 35-36)

Denne paradoksale dobbelthed i at være immanent tilstede i virkeligheden og samtidigt være intethed er indbegrebet af den ontologiske dæmon, og samtidig gør det dæmonen som motiv i horrorgenren til et eksempel på verden-uden-os.

Tvetydighed

Thacker har en forkærlighed for treenigheder, og den sidste jeg vil nævne omhandler det overnaturliges tvetydighed, og som Thacker beskriver med udgangspunkt i Todorovs teori om det fantastiske fra *Introduction à la Littérature Fantastique* (1970). Todorov ser groft sagt det fantastiske i litteraturen som en tilsyneladende overnaturlig hændelse, der indtræffer i en genkendelig virkelighed styret af genkendelige lovmæssigheder, og hvor protagonisten står i en uvished, om hvorvidt der er tale om en overnaturlig eller naturlig hændelse. Så længe den uvished varer, befinder vi os i det fantastiske. Thacker overfører dette direkte til horrorgenren, hvor vi ofte ser uforklarlige hændelser, hvor karakterer står i uvished om hvorvidt forklaringen

på hændelsen er en rationel forklaring rodfastet i den kendte verdens lov (det er en illusion, hallucination, etc.), eller også at det er en del af den virkelige verden, der er styret af ukendte love (dæmoner eksisterer). Det er i denne uvished, at Thacker ser den filosofiske kerne i horrorgenren, for "It's all in your head. It really happened." (Thacker 2015b: s. 5) er to indbyrdes uforenelige udsagn, der netop viser det overnaturliges tvetydighed i horrorgenren.

Som sagt er der tre typer af tvetydighed i relationen mellem det overnaturlige og det naturlige. Og den første type er et *enten/eller*-forhold repræsenteret af Todorovs teori, for *enten* kan hændelsen forklares rationelt, *eller* også var der tale om en overnaturlig hændelse, og "the existing natural and normative framework of reality must be re-examined." (Thacker 2015b: s. 114).

På et andet niveau kan der være tale om en *både/og*-relation, hvor det overnaturlige og det naturlige eksisterer side om side. Dette ser Thacker som en panteistisk og hierarkisk flad forståelsesramme i modsætning til *enten/ellers* teistiske hierarki, men dette niveau har den ulempe, at mens det naturlige kan erfares som det er, så er det overnaturlige aldrig manifest. Derfor foreslår Thacker et tredje niveau, en *hverken/eller*-relation, hvor der er ingen eller en minimal relation mellem det naturlige og det overnaturlige; et niveau "...in which what is experienced by a human subject has no correlate in the world or in thought." (Thacker 2015b: s. 114). Hvorved det overnaturlige hverken har en relation til det naturlige eller har en autonomi – det er kun en negation eller ikke-væren. Præcis som vi så tidligere med den ontologiske dæmon. Hverken/eller-relationen er udtryk for en dobbelt negation, der indebærer henholdsvis en anti-empirisk tendens, hvor det *hverken* kan blive direkte erfaret af de menneskelige sanser, og en anti-idealistisk tendens, hvor det heller *ikke* kan omfattes inden for rammerne af menneskelig tænkning. Men på trods af dette, så er der en paradoksal negativ tilstedeværelse, der manifesterer sig i uforklarlige hændelser.

Sort Illumination

Et centralt begreb i beskrivelsen af mødet med det umenneskelige så vel som det overnaturlige, er sort illumination, som Thacker beskriver således:

"The black illumination is a degree zero of thought, inaccessible to the senses, unintelligible to thought, impossible to experience - all that is left is the residue of a minimal, frozen thought of an enigmatic epiphany. (...) In the black illumination, thought does not exist, but instead subsists, persists, and even, resists. In the black illumination, all experience leads to

the impossibility of experience, from the fullness of fear to the emptiness of thought” (Thacker 2015b: s. 128)

Dette er et meget kompakt citat, jeg vil forsøge at pakke ud efter bedste evne. *Degree zero of thought* eller *frozen thought* er den førmtalte tvetydighed, der med god vilje kan sidestilles med Samuel Taylor Coleridges begreb *willing suspension of disbelief*, der dækker over, at vi som læsere af fantastisk litteratur lægger vores tvivl på hylden, når vi læser om overnaturlige elementer, vi ved ikke eksisterer i virkeligheden. Men hos Thacker har dette ikke kun en æstetisk funktion, men ligeledes en filosofisk funktion, da det for en stund afskærer os fra verden og tænkning, og den sorte illumination er derved åbenbaringen, der sker i en sådan stund, men det er vel at mærke en åbenbaring, der er en formørkelse, der viser sig som negation og som grænsen for vores verden og tænkning.

Thacker benytter Junji Itos horror-manga *Uzumaki* (2000) om en lille japansk by, der bliver inficeret af spiraler til at eksemplificere sort illumination og mødet med det umenneskelige:

“As an abstract geometric shape, the spiral is, in itself, nothing. It is only given presence by being manifested in some thing. (...) [T]he spiral spreads throughout the town, crossing boundaries between the living and the non-living, organic and inorganic, animal, plant, or mineral. The spiral is not reducible to any of those incarnations - but it is not separate from them either.” (Thacker 2015b: s. 138)

Via spiralerne i *Uzumaki* undersøger Thacker mødet med det umenneskelige, der bevæger sig gennem fire stadier. Det første stadie beror på en antropisk subversion, hvor mennesker lever i en normativ verden, og på dette stadie overlapper antropocentrisme og antropomorfisme med hinanden, hvilket vil sige, at mennesket har en instrumental relation til verden, og det umenneskelige eksisterer tilsyneladende kun som noget inden for rammerne af den menneskelige verden: “At this level, the unhuman is everything that is subject to and produced by human knowledge.” (Thacker 2015b: s. 139). Dette kan ses i relation til den antropologiske dæmon. I *Uzumaki* viser den instrumentale relation sig konkret f.eks. i en særlig slags ler, der i pottemagerens ovn skaber fantastiske spiralmønstre og dermed fantastisk og original brugskunst. Og som nævnt tidligere, så har vi i verden-for-os mange fortolkningsværktøjer til at forstå og bearbejde det umenneskelige, men det er ikke muligt at afgrænse det umenneskelige til den menneskelige sfære, så dets totalitet er skjult.

I andet stadie indtræffer der en antropisk inversion, hvor der sker en inversion i det antropocentriske forhold mellem det menneskelige og det umenneskelige. Forholdet er stadig instrumentalt og unilateralt, men strømmen går nu i den modsatte retning: “Instead of human beings making use of the world for their own ends, the world is revealed to be making use of human beings for its own ends.” (Thacker 2015b: s. 139). Dette ser vi i *Uzumaki*, ved at borgerne i den lille by bliver redskaber for spiralerne til at producere og reproducere flere spiraler i form af hår, fingre, kroppe, græs, skyer, etc. Derved er der stadig en menneskelig intentionalitet og rationalitet i det umenneskelige, når det fremtræder, hvorved det stadig bevæger sig inden for verden-for-os, men det viser sig som en misantropisk verden, forstået på den måde at verden er imod mennesket.

Dette efterfølges af det tredje stadie, hvor der indtræffer en ontogenetisk inversion (ontogenese betegner individets mentale og fysiske udvikling over hele dets levetid) eksemplificeret ved, at en astronomilærer bliver løftet op i en spiralfyldt nattehimmel, og kød og geometri forenes, og andre af borgerne udvikler sig til en slags menneskesnegle, hvorved man indser, at de menneskelige kategorier som f.eks. levende/ikke-levende, menneskelig/umenneskelig og organisk/uorganisk ikke er andet end manifestationer af det umenneskelige, hvorved det menneskelige afsløres som værende ikke mere end et eksempel på det umenneskelige. På dette stadie er der i erkendelsen af det menneskeliges opløsning i det umenneskelige stadig tale om en antagonistisk og misantropisk relation, der nemlig først ophører i det umenneskeliges fjerde og sidste stadie, der kendetegnes ved en misantropisk subtraktion, hvor tanken om det umenneskeliges antagonistiske intentioner bliver revet væk i den sorte illuminations åbenbaring: “At this point thought falters. (...). Language can only continue by way of an apophatic use of negative terms (...), which themselves are doomed to failure.” (Thacker 2015b: s. 141). Apofatisk er et begreb fra negativ teologi, der netop betegner en beskrivelse af det guddommelige via negationer. Sproget rækker dermed ikke til at beskrive det umenneskelige, og man kan kun fortsætte ved at sige, hvad det umenneskelige ikke er. Dette kan sammenlignes med Clutes begreb, fustian, hvilket Thacker også ser som en af to æstetiske strategier til at beskrive det umenneskelige, der udover den hyperbolske og barokke (fustianske) sprogbrug eksemplificeret ved Lovecrafts fortællinger (“The unknowability of the unhuman is expressed through a litany of baroque descriptors, all of which ultimately fail to inscribe the unhuman within the human thought and language” (Thacker 2015b: s. 141), også omfatter en strategi, der går i den modsatte retning, nemlig en minimalisme, hvor sproget bliver afklædt sine attributter og efterlades i sin mest basale form. Men begge strategier fører til samme resultat: “The faltering not just of language, but of thought as well.” (Thacker 2015b:

s. 141). *Uzumaki* ender med et dobbelt efterord, hvor manga-forfatteren Junji Ito forsøger at løse mysteriet om spiralerne, hvor det første efterord ender med, at han vågner og udbryder ”just a dream”, for derefter i det andet efterord at opdage, at det ikke var en drøm, og Ito udbryder som en anden Kurtz ”The horror, the horror!”, hvorefter vi ender ved den stilhed som Clute nævnte i forbindelse med aftermath, og som Thacker ser som udtryk for umuligheden af at beskrive det umenneskelige.

Dette bringer mødet med det umenneskelige, tanken som grænse, til den sorte illumination: “Black illumination does not lead to the affirmation of the human within the unhuman, but instead opens onto the indifference of the unhuman.” (Thacker 2015b: s. 142). Hvorved vi bevæger os hinsides antropocentrisme og bliver ført til den eneste konceptuelle konstant i Thackers trilogi (så vel som hans senere værker), nemlig pessimismen, der står som den eneste logiske reaktion på et indifferent kosmos. En stor del af sin inspiration til sin kosmiske pessimisme henter Thacker fra Schopenhauer, men en forfatter, der har haft mindst lige så stor indflydelse på Thacker, er H.P. Lovecraft, der ikke brugte ordet pessimist om sig selv, men i stedet for brugte indifferentist, hvilket indebærer, at ”the interplay of forces which govern climate, behaviour, biological growth and decay, and so on, is too purely universal, cosmic, and eternal a phenomenon to have any relationship to the immediate wishing-phenomena of one minute organic species on our transient and insignificant planet.” (Thacker 2015b: s. 125). Hvilket kort sagt vil sige, at vi i det store kosmiske billede er en ubetydelig art på en lige så ubetydelig planet:

“Here the world is neither anthropic nor misanthropic, but simply indifferent, an indifference registered by the human in the utter apophatic blackness of incomprehensibility.” (Thacker 2015b: s. 126)

Og det er hvad, der i Thackers terminologi bliver til kosmisk pessimisme, den svære tanke, at verden er absolut umenneskelig, og indifferent over for vores håb, ønsker og kampe som menneskelige individer og grupper.

Teoretisk sammenfatning og metodiske overvejelser

Både Clute og Thacker ser – på trods af at de bevæger sig inden for forskellige discipliner og traditioner – horror-genren som et sted, hvor man som læser eller tilskuer kan opleve en verden, der gør modstand mod rationalismens, fornuftens og videnskabernes hegemoni, ved

kunstnerisk at repræsentere det fortrængtes genkomst eller planeten, der udgør det ikke-afslørede. På trods af at Thacker har et mål hinsides horror, nemlig at tænke den utænkelige verden, verden-uden-os, i et opgør med korrelationisme, hvor horrorrens rolle er instrumental og indgår i et symbiotisk/parasitært forhold til filosofien, hvis fundament den samtidigt kaster lys (eller nærmere mørke) over, så er der derudover nok ligheder til, at jeg vil sige at Clutes verdensfortælling og Thackers møde med det overnaturlige og umenneskelige i den sorte illuminations frosne tanke er synonyme. Den største forskel mellem Clute og Thacker som det teoretiske udgangspunkt i en filmanalyse, som det jo netop er målet, at deres teorier skal anvendes til i dette speciale, er, at Clutes model for horrorrens narrativitet i højere grad giver os en ramme, hvor man overordnet kan analysere filmens struktur og se den i relation med de strukturer, der udgør horrorgenrens særkende. Thackers horrorfilosofi er til gengæld mere egnet til at analysere og filosofere den verden, der dukker op samt horrorgenrens umulige livsformer i løbet af filmen. Dette vil også afspejle sig i den anvendte metode, der vil tage form af en kommenterende parafrase, der vil være struktureret efter Clutes firtrinsmodel. Forankringen i Clutes model og en løbende inddragelse af Thackers filosofi skal forhindre, at analysen forbliver deskriptiv og til gengæld kommer i dybden med de elementer, som bliver fremhævet ved Clutes model.

Udover Thacker vil andres læsninger af Triers *Antichrist* løbende blive inddraget, primært Bodil Marie Stavning Thomsens værk *Lars von Triers fornyelse af filmen 1984-2014* (2016) samt Amy Simmons bog *Antichrist* (2015).

Analyse

For at danne et overblik over filmens struktur gengives en kort synopsis af filmens overordnede handling. *Antichrist* er bygget op af fire kapitler samt en prolog og en epilog, der alle markeres ved tavler med titlerne påskrevet i kridt og farver.

Prologue

Kort fortalt er *Antichrist* historien om et unavngivet ægtepar spillet af Charlotte Gainsbourg og Willem Dafoe, hvis lille søn Nic falder ud af en åbent vindue, mens forældrene har sex.

Chapter one: Grief

Kvinden kolliderer til Nics begravelse og bliver indlagt i en måned, hvorefter manden får hende udskrevet for selv at stå for hendes terapi. Han mener, at hun skal konfronteres med sin frygt for at komme over sin sorg og angst, så de forlader storbyen for at tage til deres hytte i Eden., hvor kvinden tilbragte sidste sommer med Nic. På vej til hytten bliver kvinden træt. Mens hun hviler sig, ser manden en hind med et dødfødt kid hængende fra bagparten.

Chapter two: Pain (Chaos Reigns)

De fortsætter terapien i Eden, men forholdet mellem dem bliver mere og mere anstrengt, og kvinden lader ikke til at gøre fremskridt i terapien, i hvert fald ikke i mandens optik. Manden finder polaroidbilleder af Nic med skoene omvendt på. Imens viser den omgivende natur sig fra sin fjendtlige side. Den første morgen vågner manden med flåter over hele hånden, agern hamrer konstant ned over hytten, en fugleunge falder ud af en rede for bagefter at blive ædt af en ørn. Da han er ude at gå, ser manden en ræv, der er i færd med at spise sine egne indvolde, der siger til ham: Kaos regerer.

Chapter Three: Despair (gynocide)

På loftet finder manden kvindens materiale fra hendes ufærdige afhandling om hekseprocesserne, der tyder på at hendes psykiske tilstand allerede var kritisk sidste sommer. I en tilsyneladende selvbekendelse over Nics død har hun taget troen på, at kvinder er grundlæggende onde til sig. De har sex om natten for foden af et træ, hvor der manifester sig en masse døde arme. Manden læser Nics obduktionsrapport, der viser, at Nic havde deformiteter på fødderne. Efter han konfronterer hende med polaroidbillederne, angriber kvinden manden, hamrer en brændekægle ned over hans kønsdele, hvorefter hun borer hul

gennem hans ben og bolter en tung slibesten fast. Han gemmer sig i en rævegrav, men en ravn i graven skriger, selv om manden forsøger at dræbe den, og kvinden finder manden. Hun prøver at grave ham fri, men efterlader ham delvist begravet.

Chapter Four: The Three Beggars

Kvinden angrrer og slæber manden tilbage til hytten. I et flashback ser vi, at hun så Nic, mens han kravlede op på bordet og faldt ud af vinduet. Hun klipper sin klitoris af med en saks. I løbet af natten kommer ræven, hinden og raven til hytten (de tre tiggere). Da raven kommer op gennem gulvbrædderne, finder manden svensknøglen. Da han forsøger at fjerne møtrikken på bolten, angriber kvinden ham med saksen. Han fjerner slibestenen. Kvæler kvinden og brænder hendes lig på et bål uden for hytten.

Epilogue

Manden humper væk fra Eden. Døde kvindekroppe dækker skovbunden. Han stopper for at spise bær og ser de tre tiggere. Da han kommer til toppen af en bakke, kigger han ud over landskabet og ser skarer af kvinder med slørede ansigter, der kommer mod ham og omringer ham.

Sighting og verdensløgnen

Såfremt *Antichrist* følger Clutes firtrinsmodel, vil vi blive introduceret til en verdensløgn, der langsomt vil styrte sammen og afsløre verdensfortælling. Så et godt sted at starte vil være med at se, hvilken verden vi bliver præsenteret for i filmen. Prologen er som anslag med til at skabe en kontekst for hovedforløbet, men den udgør også en afgrænset og selvstændig fortælling, hvis symbolik gennemsyrrer resten af filmen. I første omgang vil jeg dog se på hvilken verdensløgn, der etableres i filmen.

Manden og kvinden er i filmens udgangspunkt optaget af begær og tilfredsstillelse af egne seksuelle behov frem for at være opmærksomme på deres barn. Vi ser dem som elskende, ikke som forældre. Og samtidigt kædes lyst og død sammen, da der klippes fra vinduet, der åbnes (af sig selv/vinden/satan?) til deres omfavelse i badet, indledningen til samlejet. Krydsklipningen mellem mandens ansigt, mens han nærmer sig orgasmen, og Nic, der falder mod jorden, understøtter ligeledes denne sammenkædning. Derudover akkompagneres prologen af arien "Laschia ch'io pianga" fra Händels *Rinaldo*, hvis første linje oversat til dansk

lyder ”Lad mig græde”, hvilket er filmens grundakkord – et behov der aldrig bliver mødt, for i *Antichrist* kædes sorg sammen med frygt, og det er noget, der skal konfronteres.

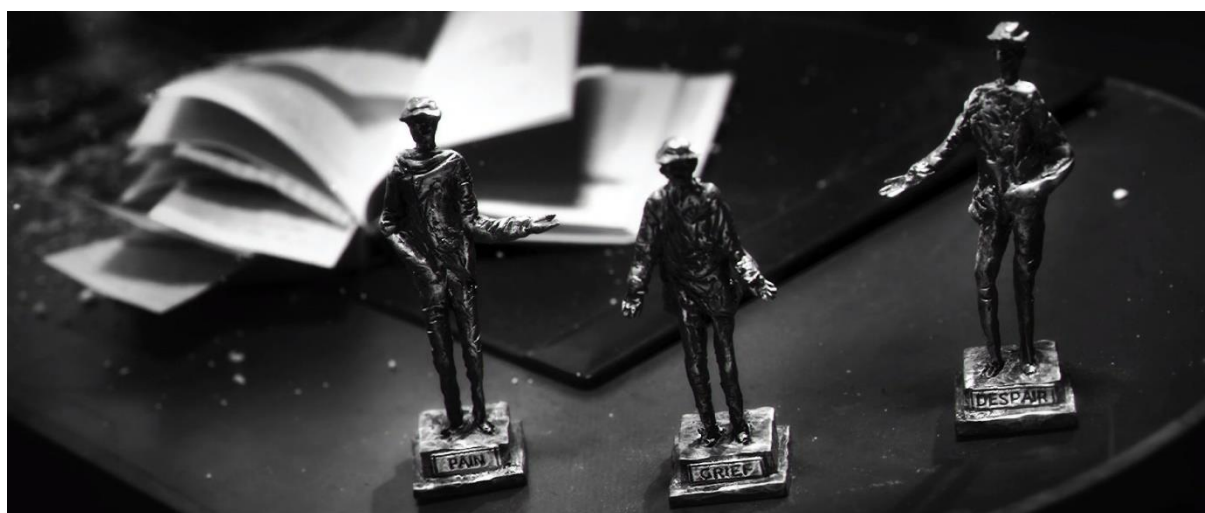
Et barns pludselige død er enhver forælders mareridt og er indbegrebet af en livsomvæltende katastrofe, hvor ens styrker og tro bliver sat på prøve. I *Antichrist* viser Nics død os som tilskuere to meget forskellige reaktioner, der illustrerer verdensløgnen og forskellige karakteres grad af bemestring af denne verden, hvilket vi ser i form af henholdsvis mandens stoicisme, hvor han er i stand til at kontrollere sine følelser og sin sorg – og stadig kan agere i verden, og kvindens totale sammenbrud, hvor følelserne får frit løb og hun ligefrem kolliderer – er ude af stand til at opretholde sit legeme. Forældrenes situation og deres reaktionsmønstre viser os at den maskuline selvkontrol er bedre tilpasset verdensløgnen. I de efterfølgende scener bliver manden og kvindens interne magtrelation ligeledes etableret som et belastet ægteskab i en patriarkalsk dominant verden, hvor manden hegemonisk sætter rammerne for, hvad der er normalt og unormalt, rationelt og irrationelt. Dette ser vi bl.a. i hans fortolkninger af kvindens følelser og sindstilstand, som derved bliver til realiteter. Når han på hospitalet siger til hende: ”There’s nothing atypical about your grief.” så kontekstualiserer han hendes følelser inden for sine egne rammer, som han finder normale ud fra sin erfaring som terapeut. På billedsiden ser vi magtrelationen, ved at hendes blik er nedadrettet, flakkende og ikke møder hans blik, som er horisontalt og rettet mod hende – det mandlige blik viser kvindens underlegne position. Da hun forsøger at modsige ham, bliver hendes forsøg ikke mødt eller anerkendt. Ligeledes foregår hendes forsøg på at argumentere mod udskrivelsen i hans vokabular, hvilket gør dem nytteløse. Derudover forankrer hun det i Dr. Waynes autoritet, som hendes mand alligevel ikke anerkender: ”Wayne knows you’re a therapist. He says you shouldn’t treat your own family.” Denne støtten sig til en alternativ mandlig autoritet er symptomatisk for hendes underlegne position, og hendes modstand angriber efterfølgende mandens rolle i familien: ”You have always been distant from me and Nic.” og ”I never interested you until now that I’m your patient.” Denne afdæmpede aggression fremhæver deres asymmetriske relation. Der er i hendes optik ikke tale om et jævnbyrdigt partnerskab, men en klinisk relation mellem terapeut og patient, hvilket understøttes af hans afvisning af hendes seksuelle tilnærmelser, da de har forladt hospitalet og er vendt tilbage til deres lejlighed – det uetiske i seksuelle relationer i et terapeutisk forhold: ”Never screw your therapist.” Det er dog en distance som allerede begynder at krakelere, før de tager til Eden, da de har sex efter at kvinden har haft et angstanfald, hvor han fysisk må stoppe hende i hendes selvskadende vold. At hun vender den fysiske vold mod sig selv, da hun slår sit hoved i toilettet, står også i modsætning til volden senere i filmen, hvor volden bliver relationel. Det er i denne

sammenhæng med til at vise voldens destabiliserende effekt på mandens verden, hvor man taler om tingene. På dette stadie i filmen er mandens vold udtryk for det patriarkalske systems vold i form af terapien som institution, og med sine ord omformer han kvindens verden. Han kalder emnet for hendes afhandling overfladisk, og med ét bliver emnet overfladisk for kvinden og hun opgiver. Volden, hun udøver mod sig selv, er en forløber for hendes senere ønske om, at manden skal slå hende. Begge handlinger udspringer fra kvindens manglende evne til at forholde sig til hendes følelser og en manglende forbindelse mellem krop og sind. Dette forsøges overkommet gennem volden. Men på dette stadie står hendes emotionelle turbolens i forbindelse med udskrivelsen, manglende medicinering og mandens terapi. Den selvskadende vold er et forsøg på at gøre op med volden, han i terapeut/patient-relationen udøver på hendes følelser og tanker, når han forsøger at tolke hendes tilstand som en naturlig reaktion på tabet af et barn.

Ud over magtrelationen mellem manden og kvinden så giver filmen os via sin mis-en-scene også indblik i verdenløgneren. Vi bevæger os kun mellem to lokaliteter: lejligheden og hospitalet, der begge befinder sig inden for storbyen og civilisationens rammer. Efter kvindens indlæggelse foregår alle scener indenfor, og det eneste natur, der er til stede, er blomsterne, som manden tog med til kvinden. De dominerende farver spænder over nuancer af hvid, grå og sort. Lejlighedens vægge er rå og industrielle, og der er synlige betonsøjler. Det er nærmest den klassiske skulpturs farvespektrum. Og den ene scene, hvor vi ser manden alene i lejligheden, rydder han op (Nics legetøjsbil placeres på sin plads i børneværelset). Så der er fokus på orden og korrekt placering. Alt i alt, står det i skarp kontrast til skoven og hytten som dominerer resten af filmen, hvor vi også får de bredvinklede landskabs-shots, der etablerer en større og mindre afgrænset verden.

Sighting er i *Antichrist* afhængigt af synsvinklen, da sighting er karakterens første glimt af verdensfortællingen, der snart vil bryde frem gennem verdensløgnerens overflade. Vi har to centrale karakterer, der repræsenterer forskellige positioner i en magtrelation og tilpasning til verdensløgneren, så vi bliver nødt til at få klarlagt filmens primære synsvinkel. Vi ser scener, hvor manden er alene, men det samme gør sig ikke gældende for kvinden, og de senere flashback og visioner, som kvinden har, ser vi primært i forbindelse med, at hun genfortællinger eller beretter om dem til manden. Derved er det mandens synsvinkel, der er den primære, så derfor er det ligeledes hans første glimt af verdensfortællingen, der udgør sighting, hvilket finder sted forholdsvis sent i *Antichrist*: I den sidste scene i kapitel et, hvor manden ser den første af de tre tiggere, hinden med det dødfødte kid. Fra vores synsvinkel som tilskuer er det

ikke første gang, vi ser de tre tiggere, for allerede i prologen dukker de tre tiggere op som figurer, henholdsvis i form af et puslespil, som kvinden sidder ovenpå i badeværelset under sexakten, samt i form af tre tinfigurer, som Nic senere vælter ned af bordet på sin vej til det åbne vindue.



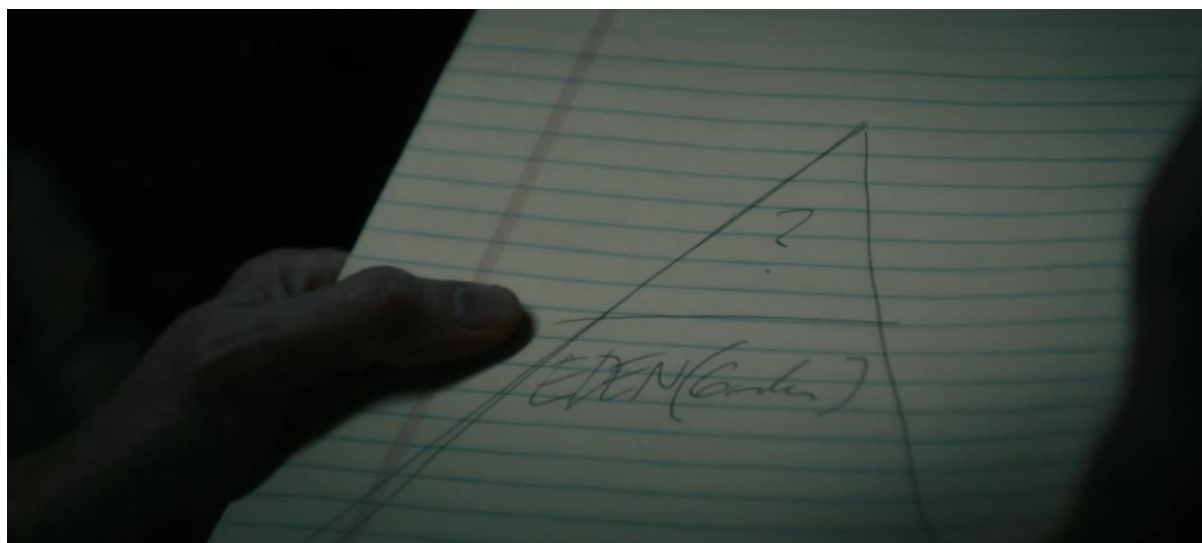
Man kan dermed sige, at mandens indsigt og forståelse i verdensfortællingen halter bagefter os som tilskuere. Vi er hele tiden et skridt foran – og ud over de symbolloadede billeder i prologen, så er det via korte montageklipninger mellem kvinden og dyster og mørk natur, at vi som tilskuer får et glimt af en ildevarslenende verdensfortælling, der lurker under overfladen og står i et modsætningsforhold til det kliniske patriarkat, hvor følelser kan forklares og rationaliseres. Sidestillingen mellem tilskueren og kvinden i forhold til afsløring af verdensfortællingen er udover at opbygge vores sympati for hende med til at antyde, at kvinden er langt mere i forbindelse med verdensfortællingen end manden, selv om der ikke er en bevidst forbindelse på dette punkt, men hendes mentale sammenbrud står som en åbning mellem de to verdener.

Det er også i sammenhæng med et af kvindens angstanfald, at vi først får et glimt af skovene ved Eden. Da hun er blevet udskrevet og er i mandens varetægt, ser vi en kort scene med birketræer, hvis stammer og grene buer nedad som tynget af elementerne. Den hvide bark står i kontrast til den mørke baggrund. Der klippes over til en række nærbilleder af kvindens fysiske symptomer på angsten: flakkende øjne, vejrtrækning, synkebevægelser, pulserende blod, dirrende hænder. Alt imens kameraet glider ind og ud af fokus. Naturen viser sig i scenen som barsk, kontrastfyldt, næsten monokrom, og træernes bukken for elementerne, trukket ned af vægten af sne eller is, er et billede på kvindens tilstand – udsat for et ydre pres – og hun har endnu ikke rejst sig op igen. Overgangen fra skoven til nærbillederne af kvinden kæder dem sammen. Som en forudelse om kvindens senere erkendelse af, at skovene omkring Eden er det sted, hun frygter mest, men også naturen som symbol på kvinden.



Som nævnt brydes den seksuelle afholdenhed mellem patient og terapeut efter dette angstanfald. Dette brud udgør det terapeutiske vendepunkt for ham. Terapien har ikke været radikal nok, den har været *just talk*. Genetableringen af den ægteskabelige relation er tegn på, at han i første omgang har fejlet som terapeut: hun skal eksponeres for sin frygt. Et centralt terapeutisk værktøj er frygtpyramiden, en afart af Maslows behovspyramide, hvor det kvinden frygter mest skal placeres i toppen, men indtil nu er den forblevet tom, for på dette tidspunkt er frygten retningsløs, uden objekt. Han vender tilbage til pyramiden for i stedet at finde ud af, hvor hun er mest bange, *the worst place*, hvortil hun svarer skovene rundt om Eden. Dette bliver gennembruddet for, hvordan hun kan eksponeres for sin frygt. Det er den logiske konklusion på hans terapeutiske virke, at de må forlade lejligheden, byen, civilisationen til fordel for vildniset, naturen. Et kort øjeblik ændrer stemningen sig, de er opstemte og tumler

rundt i sengen. Det får dog en brat ende, da hun grebet af stemningen bider ham i brystvorten. Et varsel om den forestående vold.



Rejsen til Eden foregår med tog og taxi, hvor de som passagerer bliver ført mod deres mål. De er dermed ikke selv ved rettet, hvilket antyder, at de måske allerede ved (mandens) beslutning om at tage til Eden er blevet kroget. I Amy Simmons analyse af *Antichrist* skriver hun:

”*Antichrist* has the mark of nightmare upon it, weaving all the metaphorical potentialities of Eden into a miasma of menace and death, which resonates as something supernatural. Purposefully obscure, nuanced and symbolic, the film might best be construed as a dark fairy-tale, borrowing from the fantastical qualities of a remote enchanted world, but in accordance with its ties to horror, the film also harbours an oppressive undercurrent that gradually works its way to the surface. (...) Certainly, in the expressionist’s world, logic is allowed to roam off its leash and whatever a character envisions, thinks, feels and remembers is constantly at risk of being thrown upon the screen.” (Simmons 2015: s. 32).

Som nævnt i indledningen sætter Nelson Lars von Trier i forbindelse med nyekspressionismen, der ligesom sin forgænger i den tyske ekspressionisme med f.eks. Robert Weines *Das Cabinet Des Dr. Caligari* (1920) viser karakterenes mentale tilstand i den fysiske verdens fremtræden. Men i *Antichrist* er der ikke kun tale om, at karakterenes indre eksternaliseres. Det er i lige så høj grad en metafysisk dimension vi ser, hvor vi får et glimt af verden-uden-os. Vi kan kæde dette sammen med Clutes metonymiske smitte, hvor bruddet med

verdensløgnens lovmæssigheder er en del af en større og skjult helhed, der langsomt inficerer karaktererne og verdensløgnen.

Selv om vi tidligere i filmen har set sådanne eksternaliserede visioner på lærredet, så er det på togturen, at kvindens indre manifesterer sig fuldt ud for os som tilskuere. I sin analyse beskriver Simmons visionerne:

”Ominously foreshadowing the potent crisis to come, the woman’s thoughts and fears become manifest, as shots of the smeared countryside rushing by are interspersed with subliminal inserts of her screaming face.” (Simmons 2015: s. 32).

Simmons overser dog en vigtig detalje i klippet, for de subliminale klip er ikke af kvindens ansigt, men derimod et ansigt, der er en sammensmeltning af manden og kvindens træk. Der er indsat i alt fire klip i scenen:



1



2



Klip 1 og 3 viser deres forfærdede kimæreansigt overlagt det slørede landskab uden for toget, nærmest som en naturens zoetrope sat i bevægelse af togets hastighed. Det fjerde og sidste klip er løsrevet fra landskabet, skriget er omsluttet af mørke og tåge, hvilket afspejler det tågelandskab, der dominerer i filmen, efter at manden konfronterer kvinden med polaroidbillederne. Klip 2 adskiller sig fra de andre ved at vise mandens og kvindens kroppe som et par siamesiske tvillinger, ryg mod ryg, hvor kvinden tilsyneladende trækker af sted med manden. Som Simmons pointerer, så kan vi se de subliminale billeder som manifestation af kvindens frygt og som et forvarsel om, hvad der venter parret i Eden. Hvis det er en manifestation af kvindens frygt, så transcenderer det kvindens subjektive oplevelse af frygten i et affektivt skrig, der er fyldt med rædsel, smerte og fortvivlelse, og som viser frygtobjektet. Hendes frygt er knyttet til relationen til manden. Den afspejler en magtkamp i form af den siamesiske figur og udgør en horribel organisme i form af kimæreansigtet, hvor køn- og identitetsdikotomien mellem dem er ophørt. Dette peger også fremad mod Dionysos-figuren, som vil blive diskuteret senere i forbindelse med filmens allusioner til Friedrich Nietzsche. Men det er også vigtigt at bemærke, at billederne derudover først ses klippet ind oven på den slørede skov, og dermed viser, hvad der venter parret i skovene, der netop repræsenterer det fortrængte, der snart vil vende tilbage og tage dem hinsides naturen til mørket, som vi ser det i billede 4.

Billede 2 adskiller sig fra de andre, ved ikke at være fokuseret på kimæreansigtet, men afbilder manden og kvindens kroppe. Kvinden der forsøger at komme væk fra sin siamesiske tvilling. I dette billede er der ikke tale om manifestation af kvindens frygt. Billedet illustrerer kvindens ønske om at frigøre sig fra manden, og dermed foregriber det kvindens senere angreb på manden. Men de efterfølgende billeder, der igen viser os kimæreansigtet igen, tydeliggør, at det er et håbløst angreb, der ikke medfører den ønskede frigørelse.

Derudover kan kimæransigtet ses som en reference til William Friedkins *The Exorcist* (1973), hvor der på lignende vis bliver indsat subliminale billeder af et dæmonisk ansigt for at skabe ængstelse hos tilskuerne. Forbindelsen til *The Exorcist* understøtter sammen med Dionysos-figuren også et besættelses-spor i *Antichrist*, som vi vender tilbage til senere i analysen.

Urbanoia – fra byen til den farlige natur – en tematisk ekskursion I

Urbanoia er et begreb udviklet af Carol J. Clover i hendes værk *Men, Women and Chain Saws – Gender in Modern Horror Film* (1992). Begrebet karakteriserer horrorfilm, hvor handlingen tager karaktererne fra byen og ud i den horrible natur, hvilket er en gængs struktur inden for horror, som netop er tætbeholdt af film og bøger, hvor byboere forlader storbyen til fordel for vildniset, hvor der venter dem rædsel og død. Man kan nævne eksempler som *Evil Dead* (1981), *Friday the 13th* (1980), *The Blair Witch Project* (1999), *Cabin Fever* (2002) og *The Cabin in the Woods* (2012) samt deres genindspilninger og efterfølgere. Clover tager udgangspunkt i hævnmotivet i film som *Deliverance* (1972) og *I Spit on Your Grave* (1977), når hun benævner denne type film som eksempler på urbanoia:

”Going from city to country in horror film is in any case very much like going from village to deep, dark forest in traditional fairy tales. Consider Little Red Riding Hood, who strikes off into the wilderness only to be captured and eaten by a wolf (whom she foolishly trusts), though she is finally saved by a passing woodsman. Multiply and humanize the wolf, read "rape" for "eat," skip the woodsman (let Red save herself), and you have *I Spit on Your Grave*.” (Clover 2015: s. 124).

I urbanoia spiller setting en central rolle, da byboerne ved at forlade civilisationen bliver isoleret fra deres vante bekvemmeligheder og er sårbare i mødet med de mennesker eller monstre, der er tilpasset livet på landet/i naturen. Dikotomien mellem land og by hviler på økonomiske, sociale og kønsspecifikke forskelle. I Clovers fremlægning af urbanoia er den arketypiske repræsentant for landet en fattig enlig mand med dårlig hygiejne og endnu værre manerer, der er på kanten af samfundet og helt uden for konventionelle sociale relationer med antydning af incest og kannibalisme. Dikotomien mellem land og by drives af antagonisme, og i *Antichrist* forstærkes antagonismen af den i forvejen trykkede og ildevarslenende atmosfære, der bundes i parret traumer over tabet af Nic. I modsætning til en arketypisk urbanoid film, så er det ikke et møde med degenererede *rednecks* med smag for menneskekød, der venter dem,

men kun et møde med deres egen natur, hvorved monstret er internaliseret i ægteparrets egen natur, hvilket kimæransigtet også illustrerer, for kimæren er i bund og grund et monster. Og i denne henseende er parrets deroute *a return to savagery* (Clover 2015: s. 132), hvor de afklædes deres civiliserede kåber.

Hvis vi ser på hævnmotivets som en integreret del af urbanoia, eksemplificeret ved *I spit on Your Grave*, så tilfører det en interessant dimension til *Antichrist*. I *I spit on Your Grave* er en ung kvindelig forfatter tager til et *lake house* for at skrive, men hun møder fire lokale mænd, der efter utallige tilnærmelser ender med at voldtage hende adskillige gange og efterlade hende i den tro, at hun er død. Efterfølgende kommer hævndelen af fortællingen, hvor hun lokker dem til sig ved at spille på den mandlige voldtægtsfantasi ”at hun faktisk nød det og vil have mere”, men i stedet myrder hun dem én efter én. Set fra denne vinkel, så tager mandens terapeutiske tortur og dominans en karakter af voldtægt, og er også en form for psykisk overgreb, men hendes handlinger i revel, der kan ses som et forsøg på hævn, mislykkes og fører til hendes egen undergang.

Velkommen til Eden

Tilbage i *Antichrist* ser vi parrets taxi forsvinde ind i skoven fra fugleperspektiv. Billedet forvrænges og får skovens mur af blade til at bølge som en portal til en anden dimension. Denne effekt kan tolkes som om, at kameraets placering uden for skoven er årsag til, at det ikke kan indfange skoven som objekt. Eden kan først erfares, når man har taget skridtet ind i dens verden. Vi ser dem gå det sidste stykke af vejen mod hytten. En sidste sekvens inden mødet med hinden viser i hvilken grad manden er indifferent over for kvindens velvære, da hun viser tydelig ubehag og smerte og siger at jorden brænder under hende. Han skyder det hen som nonsens og forsøger at få hende til at fortsætte, selvom der er tydelige brandsår/røde mærker under hendes fødder. Terapien har opnået et momentum, og det er underordnet for ham, at hun fysisk lider overlast. Dette sætter også spørgsmålstejn ved hans motiver for at indlede terapien. Er han interesseret i at kvinden skal helbredes – lære at leve med sin angst og sorg eller udfylder terapien en anden funktion? Muligvis som en form for sublimering af hans eget traume i forbindelse med Nics død.

Men da hun alligevel ender med at hvile sig i skovbunden, udforsker han skoven og støder på hinden i en lysning. Mødet tager karakter af det overnaturlige. Thomsen ser de tre tiggere, hvoraf hinden er den første, som totemfigurer, der angiver en forbindelse mellem individet og kosmos:

”Det er i Triers Antichrist manden (Willem Dafoe), der ser de dyriske totemfigurer som en slags syner, der påvirker hans fortolkning. Men kvinden (Charlotte Gainsbourg) er allerede gennem sine studier af heksenens ritualer bekendt med de tre tiggere: hjorten, ræven og raven. Da manden bekender sig til den psykoanalytiske lære, hvor ordet skal bane vej for fornuft og selvindsigt, giver synet af de tre tiggere imidlertid (for tilskueren at se) kun anledning til hans undren. Og dog synes de at foregribe (i det mindste for tilskueren) tingenes gang, men først ved filmens slutning afgiver de i en særlig konstellation en form for mening.” (Thomsen 2016: s. 236-237)

Det er en tilsnigelse at sige, at manden bekender sig til psykoanalysen, da hans terapiform i højere grad har en kognitiv tilgang, f.eks. i form af konfrontation af frygten, hvor ombrydning af negative tanke- og handlemønstre forventes at have en positiv terapeutisk funktion. Psykoanalysens fokus på fortrængninger og drømmetydning tillægges ikke stor værdi i mandens optik, hvilket bliver en hæmsko for ham i Eden.

Den undren, som Thomsen ser i det indledende møde med de tre tiggere, er et centralt punkt. Det er her, at manden står over for noget, han ikke kan forklare eller afskrive, og dermed bliver han mødt af noget, der står uden for hans logiske og rationelle verden. Og netop at der er tale om en forbindelse til kosmos viser, at hans verdensbillede er utilstrækkelig eller ligefrem falsk, da hans tavse undren illustrerer, hvordan han ikke kan fortolke visionen ud fra verdensløgnen. Symbolikken bag hinden med det dødfødte kid hængende fra sin bagpart vil være vanskeligt ikke at se som symbol på kvinden og den døde søn. Det kan dermed ses som en manifestation af mandens undertrykte sorg (tinfiguren i lejligheden i prologen samt stjernebilledet senere i filmen benævner begge hinden ”grief”, se *henholdsvis* s. 32 og s. 68), men kan ligeledes læses som et billede af den forestående død – hinden føder døden, hvorved det også er et billede på terapiens udeblivende forløsning, samt den symbiotiske relation mellem liv og død. De tager ligeledes karakter af at være synkroniciteter i jungiansk forstand. Synkroniciteter skal her forstås som elementer, der ikke står i et kausalitetsforhold, men stadig har en meningsfyldt relation. Selv om der ikke er direkte kausalitet mellem tabet af et barn, og synet af en hind, der ligeledes har mistet sit kid, så transcenderer mødet tilfældigheden og peger mod en relation mellem mandens liv og naturen. En relation, der peger på det naturlige i tabet af et barn.

Hvis vi vender tilbage til mandens undren i mødet med hinden, så er det en undren, der giver genklang af Todorovs tøven – øjeblikket hvor handlingen træder ind i det fantastiske, og

karakteren ikke ved, om han hallucinerer/ser syner eller om der er mere ved virkeligheden end han er klar over. Hvis mødet med hinden er det indledende møde med det overnaturlige, og vi ser det ud fra Thackers niveauer af tvetydighed, så har vi ovenover beskrevet det som en enten-eller-relation, men i og med at hinden på den ene side er en del af naturen og umiddelbart agerer naturlig, men på den anden side udspiller mødet sig i slow motion og bliver akkompagneret af et skift i lydsiden med en dyb organisk og brummende musik og en hvinende diskant lyd, der tiltager i styrke og skaber disharmoni, hvorved vi kan se mødet ud fra en både-og-relation, hvor hinden *både* er naturlig *og* overnaturlig, hvilket dog betyder, at det overnaturlige ikke er manifest i sig selv. Men som Thacker fremhævede, indebærer skiftet fra enten-eller til både-og en udligning i magtrelationer, hvor hierarkiet udlignes – så det naturlige ikke længere har forrang over det overnaturlige. Gennem denne optik er det indledende møde ikke kun mandens fortrængte følelser i forbindelse med Nics død, det er også en illustration af, at forholdene i Eden er anderledes end i den civiliserede og rationelle verdensløgn. På dette stadie i filmen bevæger vi os dog ikke ud i en hverken-eller-relation *endnu*.

Thickening

Efter sighting kommer thickening, hvor verdensløgnen gradvist skrælles væk og afslører verdensfortællingen for karakteren, der som en kroget fisk bliver trukket igennem handlingen. I *Antichrist* ser vi tydeligt, at der ingen vej er tilbage, for efter mødet med hinden og kvindens hvil spørger kvinden: "shouldn't we go home?" Men her er hjemmet ikke tilbage til byen, til lejligheden, men hytten i Eden – ur-hjemmet. Dette understøttes af Gunhild Aggers observation om, at parrets lejlighed er forankret i en stedsrealisme, jf. afsenderadressen på obduktionsrapporten. Men "stedsrealismen afløses hurtigt af det mytiske niveau, der understreges af, at location hedder Eden og fremstilles som et sted med en tidløs karakter." (Agger 2012: s. 221)

Den sidste del af deres rejse mod Eden bliver en spejling eller fordobling af kvindens drømmesekvens, der som led i terapien fandt sted på vej i toget, hvor hun skulle beskrive Eden. Drømmesekvensen er optaget i ekstrem slow motion (ligesom prologen) og introducerer os til landskabet omkring Eden: hun er en lysende skikkelse i en mørk skov, hvor tågen ligger tæt. Hun går over en faldefærdig bro, forbi rævegraven og et død træ. I voice-over beskriver hun, hvad hun ser: "The little deers are hiding among the ferns as usual. (...) In among the trees – on a slope – is the veiled fox-hole. (...) The trunk is thick. The tree rot so slowly. It has some strange kind of personality. I have always felt that." I sekvensen er broen overgangen fra den

normale, civiliserede verden til en fortryllet og mytologisk verden, hvor naturen tager form som et drømmelandskab, der skjuler livsformer, og hvor naturen besjæles. I tråd med de overordnede kønstematikker i filmen, ser Simmons det døde træ som en fallos, der symboliserer død og ufrugtbarhed og rævegraven som symbol for vaginaen og livmoderen: "With its dark, uterine-like opening, the hole evokes feelings of terror for her; thus she cannot bear to go near it after her son's death, an early indication that she fears her own nature." (Simmons 2015: s. 37). I en sammenligning med Peter Weir's *Picnic At Hanging Rock* (1975) beskriver hun portrætteringen af naturen i Eden således:

"Whereas *Picnic* almost diminish the line between beauty and horror, with a more nuanced, spiritual and cathartic view of the unknown natural environment, what we see in *Antichrist* is the furious, symbolic expression of nature and humanity as cruel and vindictive." (Simmons 2015: s. 37).

Drømmesekvensen slutter med hendes ankomst til Eden, hvor hun tøvende følger mandens instruktioner og lægger sig med i græsset. Det er ikke længere nat, og tågen er lettet. Han instruerer hende: "I want you to melt into the green. Don't fight it. Just... turn green." Her ser vi sammensmeltningen af kvinden og landskabet, naturen som kvinde og kvinden som natur, men vel at mærke influeret af manden: De er endnu ikke ankommet til Eden og befinder sig i civilisationens patriarkat. Efterfølgende ser vi dem gå igennem det samme landskab som i kvindens drømmesekvens. Men mørket, tågen og slow motion-effekten er væk. I stedet vises deres vandring med et håndholdt kamera, der fremhæver forskellen på de to scener. En forskel der også krystalliserer sig i krydsningen af broen. Broen markerer overgangen fra en verden til en anden. I drømmen passerer hun broen uden problemer, men den reelle overgang er mere problematisk. Det er uvist om årsagen til dette skyldes, at drømmen var et *safe space*, eller om mandens tilstedeværelse i Eden sammen med hende forværrer situationen. Men da de skal over broen, rammes hun af et angstanfald, men manden presser hende, og hun ender med at løbe over broen, mens billedet forvrænges og får skoven til at bølge. Denne bølgeeffekt, som vi også så, da deres taxi kørte over en bro og ind i skoven, indikerer den anti-empiriske tendens ved mødet med det overnaturlige, som Thacker fremhæver, hvor vores sanser ikke kan sanse det overnaturlige, hvorved det kun kan sanses negativt.

I Eden følger thickening mindst to spor, alt imens manden forsøger at fortsætte med terapien. På den ene side ser vi naturen trænge sig mere på, og samtidig dukker en alternativ

narrativ op, hvor kvinden (måske) har kunnet forhindre Nics død og (måske) ligefrem har forårsaget hans død. Vi vil først følge natur-sporet for efterfølgende at vende tilbage til den alternative narrativ.

Naturen viser sig fra sin mest ubarmhjertige side ved f.eks. at ekkoe Nics fald fra vinduet i scenen, hvor de efter en succesfuld terapiøvelse ser en fugleunge falde ud af reden, lande i en myretue, for til sidst at blive spist af en ørn. Naturen vises som nærmest skadefro og antagonistisk over for den helende terapeutiske proces ved at vise døden som en normaliseret del af naturen, en forrykt darwinisme, hvor det ikke er den bedst tilpassede, der overlever, men de stærke, der nærer sig på de svages død. Dette får selv sagt kvinden til at bryde sammen i gråd. Ligeledes er der de faldende agern, der i løbet af filmen tager til. Først falder de på taget, senere så voldsomt, at de vælter ind ad vinduet. Da de er i sengen og hører agernene falde på taget, siger hun med rolig stemme:

”Oak trees grow to be hundreds of years old. They only have to produce one single tree every hundred years in order to propagate. It may sound benign to you, but it was a big thing for me to realize that when I was up here with Nic. The acorns fell on the roof then too. Kept falling and falling. And dying and dying. And I understood that everything that used to be beautiful about Eden was perhaps hideous. Now I could hear what I couldn’t hear before. The cry of all the things that are to die.”

For kvinden er naturens påtrængenhed, der er indbegrebet af *the return of the repressed*, med til at åbne op for den indsigt, hun allerede fik den forrige sommer i Eden. Hun henstilles i en (midlertidig) melankolsk resignation, hvor hun kan acceptere den allestedsnærværende død (i modsætning til den tidligere episode med fugleungen), og hvor værdierne bliver vendt på hovedet. Men i mandens optik er det en virkelighedsflugt, der forhindrer hende i at konfrontere sin frygt:

”It’s all very touching – if it was a children’s book. Acorns don’t cry. You know that as well as I do. That’s what fear is. Your thoughts distort reality. Not the other way around.”

Han holder hovmodigt fast i sin professionalisme og rationaliserer hendes oplevelser. Da hun efterfølgende proklamerer at naturen er satans kirke, bliver han chokeret og irriteret over hendes tankegang. Men da en vind pludselig suser gennem vinduet, og hun siger ”Well, there you have him. That was his breath.”, går han med det samme op og lukker vinduet i, og

vi ser, at agernene er kommet ind i hytten. Hvor hun ser Satan, ser han et tilfældigt vindpust og en kvinde, der lider af tvangsforestillinger. Det er i samme scene, at manden skriver satan øverst i frygtpyramiden for at strege det ud igen.

Det giver os et indblik i kvindens verdensbillede, at hun benævner naturen som Satans kirke og vindpustet fra vinduet som hans ånde. Kvindens verdensbillede har været fortrængt, mens hun har været væk fra Eden – og det er samtidigt et verdensbillede, som manden har undertrykt. Men i og med at deres ophold i Eden indebærer en udligning af hierarkiet og dermed af deres asymmetriske magtrelation, så har hans verdensbillede ikke samme forrang som før, de gik over broen og forlod civilisationen. Hvis vi ser nærmere på kvindens ”sataniske” verdensbillede, så kan vi sætte det i forbindelse med verden-uden-os via dæmon-figuren ud fra henholdsvis en antropologisk, mytologisk og ontologisk forståelsesramme. Hvis vi ser på Satan i *Antichrist* som en antropologisk dæmon, så er hans funktion at forklare den menneskelige natur, hvilket bliver udvidet yderligere, når vi senere ser, at kvinden identificerer sig med heksen for at forklare sin egen ondskab. En ondskab, der ligeledes er knyttet til naturens kontrol over kvinden. Men denne narrativ om kvindelig ondskab har umiddelbart også en terapeutisk funktion for kvinden, der tilsyneladende får det bedre. Naturen giver hende en helbredende narrativ, som mandens terapi ikke kan tilbyde. Men Satan kædes som mytologisk dæmon også sammen med relationen til det ikke-menneskelige og dermed også menneskets relation til verden. I kvindens Eden præsenteres en verden, der er et skrig, *the cry of all the things that are to die*, hvad vi måske kan tolke som budskabet, der runger ud fra Satans kirke. Men det er vel at mærke et budskab, der forener både menneskelige og ikke-menneskelige livsformer i en vished om den uundgåelige død. Både Nic og agernene har del i dette skrig. Men i *Antichrist* ser vi ikke Satan. Satan er ikke legemliggjort, men er som ontologisk dæmon kun til stede i sit fravær, som ikke-væren, ligesom helvedesstormen i Dantes inferno. Et vindpust, der ligeledes refererer tilbage til prologen, hvor vinduet også åbner af sig selv, og sender lokkende og forførende snefnug hen mod Nic. Satan er i denne optik en immateriel kraft i naturen – og naturen er som sagt både indenfor og udenfor mennesket – illustreret ved vinden, som ikke kan ses, men hvis kraft suser i vinduer og får agern og små drenge til at falde. Satan er på denne måde klimatologisk i *Antichrist*. Dette indebærer en dæmonisk besættelse, der overskrider grænsen mellem levende og ikke-levende, hvor Satan er immateriel til stede i landskabet og naturfænomenerne - hvilket også illustreres senere med både tåge og hagl.

Hvis vi vender tilbage til vinduer, så påtager de sig en vis signifikans i filmen. I Eden er det udover at være, hvorfra Satan gør sin entre, også en åbning mellem hjemmet og det fremmede, mellem kulturen og naturen. Det åbne vindue er den farefulde situation, hvor den

metonymiske smitte – i Clutes terminologi – bl.a. finder sted. Dette vises tydeligt i scenen efter deres første nat i hytten, hvor manden har sovet med armen ud af vinduet, og da han vågner, finder den dækket af flåter med blodfyldige kroppe. Flåterne er både parasitære og smittebærere, så udover at de illustrerer, at naturen ernærer sig af manden, så er det samtidigt en mulig infektion, der bringer verdensfortællingen ind i kroppen. Dette skriver Clute også om i *Darkening Garden*, hvor han har følgende at sige om infektion:

”In this lexicon, ”infection” is (...) used normatively to characterize the spreading into the world at large of an initial sighting. Infection, in other words, can be understood as similarly linked to the seductive – for to sight infection is to be seduced by it, is to become complicit in the thickening that follows (...). It is moreover, an observation so obvious that it is easy to miss: that evil can only be felt when it is conveyed.” (Clute 2006: s. 99)

Der er ikke en umiddelbar forførelse i forbindelse med flåterne, men kun forfærdelse og væmmelse som manden giver udtryk for. Men et områdes flåtebestand er tæt knyttet til dets vildtbestand, så flåterne kan også ses som den inficerende forbindelse mellem manden og hinden. Clutes observation, at det onde kun kan føles, når det er overbragt, er interessant i denne sammenhæng.

Vinduet ændrer efterfølgende karakter for mandens vedkommende – i og med at vinduet ses som et vindue. Dette skal forstås på samme måde, som når Martin Heidegger i sin værktøjsanalyse i *Sein und Zeit* (1927), beskriver, at man først bliver bevidst om et given værktøjs væren, når det går i stykker. Selv om vinduet ikke er gået i stykker, så har det ikke udfyldt sin funktion, nemlig at adskille ude og inde, og efterfølgende bliver vinduet i højere grad et vindue – altså en gennemsigtig glasflade, der gør det muligt at beskue noget udenfor, noget der befinder sig i en anden verden. Og mandens indsigt i verdensfortællingen knyttes herfra til ting, han ser gennem et vindue: stigen til loftet, de tre tiggere som stjernebilleder. Men vinduet som åbning mellem to verdener ser vi allerede i prologen: det åbne vindue som Nic drages af, og her er der tale om en forførelse. En dæmonisk forførelse, hvor den klimatologiske dæmon bryder grænsen mellem de to verdener ned. Nic er prisgivet naturens brutalitet uden sine forældres beskyttelse.

Den kvindelige ondskab

Det andet spor i thickening, hvor der opbygges en alternativ fortælling om kvinden, der sår tvivl hos både manden og tilskueren om, hvad der er sket, og hvad der sker. Dette spor indledes kort efter ankomsten til Eden med mandens fund af polaroidbillederne i vindueskarmen, hvor Nics støvler er sat omvendt på. Umiddelbart resulterer det kun i en undren hos manden, for det kunne jo sagtens være en uskyldig fejl fra kvindens side eller Nic selv, der havde taget støvlerne på. Men i løbet af deres samtaler i Eden dukker der flere faresignaler op samt yderligere opdagelser, der afslører detaljer af kvindens forrige ophold i Eden. F.eks. i flashbacket, hvor vi ser Nic løbe gennem skoven om natten i slow motion. I voice-over fortæller kvinden (henvendt til manden):

”Nic, he drifted away from me the last time. He was always out and about. He might have made more of an effort to be there for me.”

Det er er absurd og irrationel at kræve en sådan indsats fra et lille barn. Det bygger samtidig en fortælling op, hvor kvinden lider af en separationsangst, som vender tilbage senere i filmen, hvor hun tager drastiske skridt, for at manden ikke skal forlade hende. Og denne scene kombineret med polaroidbillederne med Nics sko antyder, for det første at det var en bevidst handling fra kvindens side, hvor hun fysisk hæmmede Nic med det formål, at han ikke skulle forlade hende, og for det andet at hun var i stand til at gøre skade på sit eget barn. Dette bliver igen understøttet af, at manden finder Nics obduktionsrapport. Var den forudgående svækkelse af Nics fysik årsag til hans fald? Involverede kvindens selvbefejdelse for Nics død andet end hendes viden om, at drengen var begyndt at vågne om natten og kunne åbne sikkerhedslågen? På denne måde griber den nye verden ind i fortiden og svækker mandens kontrol over virkeligheden. Og samtidigt ser vi ham i slow motion (efter fundet af obduktionsrapporten) stå uden for hytten, mens agernene falder som hagl over ham og nye egetræer skyder op i forgrunden.



De modsatrettede vertikale bevægelser (agernene oppefra og ned, egetræerne nedefra og op) viser naturens (potentielle) orden, hvor agernene indtil nu har været symbol på død, marginale chancer for liv og spild sæd, så mødes de i denne scene af en ikke tilsvarende spiren frem af nyt liv. Vi kan se agernene som den dæmoniske tilstedeværelses tiltagende effekt, at naturens budskab, skriget af alt der skal dø, er ved at rodfæste sig i mandens bevidsthed. Spirerne er verdensfortællingen, der vokser frem i hans krakelerede verdensløgn. Og i næste scene, hvor vi ser ham sidde udenfor og nærstudere sine hænder, er flåtbiddene blevet røde og betændte. Infektionen er taget til.

Kaos regerer

Indtil nu har han holdt fast i deres relation som terapeut og patient, så da hun kommer ud til ham og er veludhvilet og energisk og efterfølgende erklærer sig helbredt, og hun uden at vise tegn på frygt stikker hånden i rævegraven, tramper på broen og løber baglæns gennem åen, så underminerer det denne relation. Han udviser ingen glæde over de tilsyneladende gode resultater, men på den anden side så er der tvivlen om den mulige børnemishandling og kvindens ustabile psykiske tilstand, der strækker sig længere tilbage end først antaget. Så han har god grund til at tvivle på hendes erklærede helbredelse og på sin vis også på sine egne evner som terapeut og partner. Hans passivitet over for hendes genfundne glæde og selvkontrol irriterer hende tydeligt, så hun efterlader ham alene i skoven. Det er i denne situation at han møder den anden af de tre tiggere: ræven. Da han følger efter hende, bliver hans opmærksomhed fanget af noget i retningen af kameraet, bregner der bevæger sig, og han går hen for at undersøge det. Kameraet følger ham over skulderen. Da han spreder bregnerne med

hænderne, ser vi en ræv med en klokke om halsen, der vender sig mod ham, som om den vil angribe. Kameraet klipper til mandens chokerede reaktion. I næste klip ser vi, at ræven er indsmurt i blod og er i færd med at æde sine indvolde. Der klippes tilbage til manden, der ser på i forfærdelse og væmmelse. Der bliver klippet tilbage til ræven, der vender sig mod ham og siger "Chaos reigns". Dette ser Thomsen som en intonation af kaos i Edens Have i afslutningen på *kapitel 2 (sorg)* (Thomsen 2016: s. 237), mens Simmons i højere grad ser ræven og de tre tiggere generelt som "...symbolic of the return of the repressed, signifying the man's self-inflicted mental and spiritual collapse, triggered by his refusal to openly mourn his son's death. Thus, what appears to have been a rupture in *Antichrist's* narrative is revealed to have been a cinematic method of imitating how the unconscious itself ruptures consciousness at moments when the repressed returns." (Simmons 2015: s. 56).

Fraværet af mandens sorg i filmen er signifikant – kvindens tidligere udsagn om hans distance til hende og Nic bliver opretholdt efter Nics død. Vi ser ham aldrig som en sørgende fader, men konstant som terapeut, der har travlt med at konfrontere sin patient med hendes angst, mens han er ude af stand til at konfrontere sine egne følelser. Simmons pointe er ligeledes, at vi må være bevidste om mandens tilstedeværelse i filmen som en upålidelig fortæller, der slører grænsen mellem fantasi og fakta. Men de tre tiggere som symbol transcenderer mandens undertrykte sorg, og er også, som Thomsen skriver, forvarsler og individets forbindelse til kosmos. Mandens indledende møder med hver af de tre tiggere ser vi selvfølgelig ud fra hans synsvinkel, hvorved vi kan stille spørgsmålstejn ved, om der er tale om, at han hallucinerer eller om han er konfronteret med en virkelighed, som han deler med konen – som kender de tre tiggere fra sine studier. At det er en fælles virkelighed (eller i hvert fald ender som en fælles virkelighed) understøttes af, at kvinden senere hører ravnen, der afslører, hvor manden gemmer sig. Der er belæg for begge udlægninger, og derfor besidder *Antichrist* en tvetydighed som ikke brydes, og hvor vi ikke kan vide, hvad der er fantasi og hvad der er virkeligt. Som terapeut er manden drevet af rationalisme og fornuftstro. En tro på at ændrede handlemønstre inden for terapiens rammer fører til en forbedring af den mentale tilstand i en positiv erkendelse af, at man godt kunne konfrontere frygten: frygten for frygten var større end den reelle frygt. Men i *Antichrist* driver denne tro ham hinsides fornuften og rationalismen, til hvor kaosset regerer. I et interview med Lars von Trier, der blev udført af Knud Romer i forbindelse med lanceringen af *Antichrist*, fortæller Trier om sine egne erfaringer med kognitiv terapi:

"**LvT:** I've had some experience myself with cognitive therapy, which seems mainly to be about how, if you're afraid of falling off a cliff, they push you over it, and that's

the end of that fear. Apparently, it's a very successful form of therapy. Of course, it depends on how high the cliff is. They're really successful with little slopes." (Trier 2009)

Og det er netop – for at bruge Triers egen metafor – højden på klippen, som manden i *Antichrist* har undervurderet, og med relokationen til Eden har han sendt både patient og terapeut i frit fald.

Men hvis mødet med ræven repræsenterer det undertrykte, det være sig hans følelser eller den (over)naturlige verden, hvad betydning er der så i mødets detaljer? Den traditionelle antropomorfisme, hvor dyr tillægges menneskelige egenskaber, har i Europa gjort ræven til symbol på intelligens, men også list og svig – som en *trickster*-figur. Og helt op til renæssancen blev ræven set som symbol for djævelen og blev derfor brændt på bålet (Benton 1997: s. 82). Denne symbolik og naturen som satans kirke gør, at mødet kan sidestilles med en religiøs oplevelse, hvor verdensfortællingen åbenbarer sit dæmoniske budskab: Kaosset regerer.

Men budskabet besidder en iboende tvetydighed, hvilket Jacob Bøggild beskriver:

"Hvor der regeres, er der en orden, den være sig undertrykkende eller ej, men kaos er lig med et fravær af enhver form for orden og system. Men at nogle organismer spiser, og andre organismer bliver spist, det er naturens orden. Set med menneskelige øjne, kan samme naturens orden tage sig kaotisk ud. Men der er netop tale om en orden, en balance." (Bøggild 2018: s. 34)

Men Bøggild bruger dette paradoks til at se rævens ytring fra en antropocentrisk synsvinkel på naturens (u)orden, der kan forekomme kaotisk. Med udgangspunkt i Clutes teori og Thomsens læsning af de tre tiggere som totemdyr kan man foretage en læsning, der når frem til det modsatte resultat. Ytringen placerer sig nemlig på et punkt i narrativen, hvor mandens verdensløgn er ved at styrte sammen, og han famler efter mening og orden. I denne sammenhæng er ræven en totem for manden, og dens ord er et guidende råd, der fortæller ham, at han skal give slip, for der er ingen orden.

Rævens fremtoning afspejler kaosset og den manglende orden, for ræven er et rovdyr, der normalt jager sit bytte, men med en klokke om halsen er den forhindret i sin naturlige adfærd. Ethvert muligt bytte ville høre den på lang afstand. Klokken kan ligeledes ses som symbol på menneskets domesticering af naturen, der er sin helt egen form for kaos. Ræven er nemlig tvunget til at fortære sig selv. Denne form for autokannibalisme trækker på Ouroboros-symbolet, hvor en selvfortærende drage eller slange med halen i munden udgør en cirkel.

Ouroboros er traditionelt et frugtbarhedssymbol og symboliserer livets cyklus med fødsel, død og genfødsel ad infinitum. Men i scenen med ræven er symbolet forskudt, for det er ikke halen ræven æder, men dens indvolde og bug, hvilket forrykker den cykliske symbolik. Der dannes et nyt kredsløb fra mund til mave, hvorved det afskærer forplantningen som del af cyklussen (halen som fallossymbol). Dette spejler manden og kvinden, der pga. Nics død også er afskåret fra forplantning og yngelpleje. Derved kan rævens fremtoning ses som manifestation af mandens undertrykte sorg over tabet af deres søn.

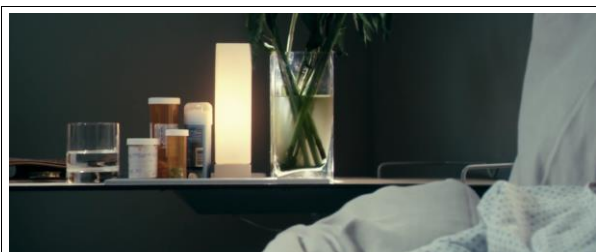
Det ville dog være en overilet konklusion at sætte lighedstegn mellem de tre tiggere og mandens undertrykte følelser i forbindelse med Nics død, for de tre tiggere peger også mod fremtiden. De kan også ses som værende et forvarsel om den forestående lemlæstelse af kønsorganerne og den deraf afledte afskæring af nydelsen og begæret fra kredsløbet. Det er ligeledes vigtigt at huske på, at de tre tiggere er manifestationer (eller udtalere) af verdensfortællingen, der udspiller sig i filmen, horrorens gøren-verden-fortællelig, hvilket ses eksplicit i kapitlernes titler, der alle refererer til de tre tiggere: først individuelt og til sidst som gruppe eller konstellation. Den horrible verdensfortælling bliver gradvist synlig for manden, der kæmper imod. Mødet med ræven forbinder han ikke med det undertryktes genkomst. Og det giver ham heller ikke en indsigt i, at verdensløgnen og verdensfortællingen er to modstridende beretninger om verden. Hans reaktion af forfærdelse og væmmelse viser, at han ikke integrerer ræven og dens ord i sin verden, men viger bort og fornægter.

Hvis vi ligeledes sammenligner med det tidligere møde med hinden, hvor hinden agerede på en naturlig måde, så adskiller ræven sig ved at besidde den menneskelige egenskab, at den kan tale, hvorved den også er i stand til at interagere med manden, overbringe et budskab. Derved er der tale om en intensivering fra sighting til thickening, hvor verdensfortællingen bliver mere insisterende og påtrængende. Hvor tvivlen i mødet med hinden i sin enten-eller-relation var en tvivl, hvor på den ene side hinden *enten* var et overnaturligt væsen *eller* hinden og hendes symbolik var en tilfældighed, der chokerede manden, så er enten-eller-relationen i forbindelse med ræven en tvivl, der mere fundamentalt retter sig mod mandens opfattelsesevne og mentale kapacitet, da det *enten* er således, at han befinder sig i en verden, hvor ræve kan tale, *eller* også hallucinerer manden pga. en mental uligevægtig tilstand eller lignende. Som Thomsen pointerede, fremtræder de tre tiggere som totemfigurer, hvorved de i modsætning til dæmonen, der har en grundlæggende antagonisme rettet mod mennesket, i stedet nærmere kan defineres som hjælpere for manden. Men ligesom dæmonen fungerer de som bindeled mellem det naturlige og det overnaturlige. Vi kan også se tiggerne ud fra en mytologisk fortolkningsramme, hvor de udgør menneskets forhold til det ikke-menneskelige, der per

definition er en grænse for vores – menneskelige – forståelse af verden. I den mytologiske fortolkning er der tale om en intensivering, når rævens ikke-menneskelige karakter er mere påtrængende og insisterende end hinden. En intensivering der eksponentielt følger mandens hårdnakkede rationalisering og fortrængning af de uforklarlige oplevelser, han er udsat for. Jo mere han forsøger at forstå og fortolke, jo mere uforståelig bliver Eden.

Kvinden som heks og dionysisk mænade

Thickening fortsætter et stykke ind i tredje kapitel. På trods af de akkumulerende tegn på, at han står over for en terapeutisk opgave, som han ikke er i stand til at løse, vedbliver han med at behandle sin kones frygt. Det er også i begyndelsen af dette kapitel, at han opdager kvindens notesbog på loftet. Efter at være vendt tilbage til hytten efter mødet med ræven, sidder han og kigger ud af vinduet på regnen, der falder. Det første, vi ser, er to glas på en bänk næsten fyldt med klar regnvand. Dette sender et ekko ud til en tidligere scene i filmen, hvor vi også ser to glas. I scenen på hospitalet, lige før hun bliver udskrevet, ser vi to glas på hendes bord. Det ene indeholder klart vand, mens det andet glas eller vase, indeholder blomsterne han bragte til hende. Vandet i vaser er ugenomsigtigt og grønligt af rådne plantedelev, og scenen slutter af med, at kameraet zoomer ind på dette plumrede vand.



På hospitalet



I Eden

Kontrasten og såvel forbindelsen mellem de to scener er tydelig. Den første scene viser, hvordan han som agent for den patriarkalske verdensorden og med sin professionelle stolthed i behold ikke er i stand til at se klart. Inden for hospitalets og civilisationens rammer er verdensfortællingen skjult for ham, mens glasset i den anden scene er klart og spejler sine omgivelser – og vel at mærke befinder sig udenfor. Glasset kædes sammen med stigen og håndtaget i loftet via en kameraføring, der følger mandens blik. I sidste ende fører det ham til loftkammeret, hvor kvinden den forrige sommer arbejdede på sin afhandling. Som tidligere nævnt er vinduet en åbning mellem to verdener: hjemmet og det uhjemlige, civilisationen og vildniset. Og dermed er hytten den ene verden, deres hjem, symbolet på deres ægteskab. Så når der er et værelse som manden (tilsyneladende) ikke kender til, så er det på freudiansk maner

det uhjemlige, der viser sig at være det hjemlige. Og samtidigt er der bogstavelig talt ikke vandtætte skodder imellem de to verdener længere. Regnen siler ned af væggene og gennemvæder illustrationerne fra *Malleus Maleficarum* (1486), der hænger på væggene.



Da han finder hendes notater, kan vi se, at det er beskrivelser af torturmetoder under hekseforfølgelsen helt uden et akademisk filter. Mens han bladrer gennem siderne, ser vi hendes håndskrift bryde sammen, og blive mere og mere degenereret, for til sidst at blive helt ulæselig, jf. ovenstående still fra filmen. Samtidig finder han et stjernekort, hvor de tre tiggere er angivet som konstellationer, men hans udforskning af loftkammeret bliver brat afbrudt, da et træ vælter uden for hytten, nærmest som om naturen reagerer på hans indtrængen. Foranlediget af sine fund indleder han en sidste terapeutisk øvelse i form af et rollespil, hvor han spiller rollen som kvindens frygt, mens hun skal personificere sine rationelle tanker. Simmons har følgende observation af denne scene:

”Narcissistically, he assumes the role of ‘nature’ in an attempt to eradicate his wife’s fear. However, what he has failed to notice, is that she is no longer running from nature; rather, she is embracing the chaotic, frenzied power of ‘nature that causes people to do evil things against one another’.” (Simmons 2015: s. 62)

Scenen bliver et vendepunkt og deres udveksling gengives i fulde:

He: I’m nature. All the things you call nature.
 She: Okay, Mr. Nature. What do you want?
 He: To hurt you as much as I can.
 She: How?
 He: How do you think?
 She: By frightening me?
 He: By killing you.
 She: Nature can’t harm me. you’re just all the greenery outside.

He: No, I'm more than that.

She: I don't understand.

He: I'm outside, but I'm also...within. I'm nature of all human beings.

She: Oh, that kind of nature. The kind of nature that causes people to do evil things against women.

He: That's exactly who I am.

She: 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.

He: What did Eden do?

She: I discovered something else in my material than I expected. If human nature is evil, then that goes as well that the nature...

He: ...of the women. Female nature?

She: The nature of all the sisters. Women do not control their own bodies. Nature does. I have it in writing in my books.

Herfra bryder rollespillet og dermed terapien af sporet, da han mister besindelsen og angriber hendes manglende distance til materialet for hendes afhandling. Han ophører i denne scene med at være terapeut, da hendes internalisering af kirkens syn på kvinder som onde under de europæiske hekseprocesser får ham til at irettesætte hende og bebrejde hende. Hendes usikkerhed og nervøsitet vender tilbage som følge af denne belæring, og der opstår en fjendtlighed i deres relation. Thomsen har følgende bemærkning til denne scene:

”Her knyttes naturens kræfter af kvinden til den samfundsmæssige vold mod kvinder, der igen knyttes til Edens have, til det paradys, som menneskets ursynd ifølge Biblen udgår fra, hvor Eva gøres skyldig på grund af hendes masalliance med slangen. Netop dette var et centralt omdrejningspunkt for de europæiske hekseprocesser og for *Malleus Maleficarum*...” (Thomsen 2016: s. 238)

I denne sammenhæng er det relevant at inddrage de åbenlyse allusioner til kristendommen og Nietzsche – der også er det ene ledemotiv i Thomsens analyse af filmen. Hvis vi ser bort fra filmens titel og udformningen af det sidste t som en mellemting af et kors og et kvindesymbol, så er den mest åbenlyse reference til Bibelen navnet på hytten. Der skal ikke meget fantasi til at se manden og kvinden som Adam og Eva i Edens have. Men vi befinder os lang tid efter syndefaldet. Dette er den umulige tilbagevenden til paradys efter Gud er blevet erklæret død. Hvor den bibelske Eden havde to forbudte træer: Livets træ og Kundskabens træ,

så er der i Eden også to markante træer, henholdsvis egetræet, der konstant kaster agern fra sig og det døde og rådne træ, vi ser første gang i drømmesekvensen i toget, der som tidligere nævnt er et forkrøblet fallossymbol. I sammenligningen med de paradisiske træer, så står det døde træ i et modsætningsforhold til livets træ, der i Triers antikristne inversion af Eden bliver til dødens træ, ikke en kilde til evigt liv, men et symbol på den konstante død – paradiset skygge. Men hvis der er en sådan parallel mellem livets træ og dødens træ, så må egetræet stå i stedet for kundskabens træ, som Eva fristede Adam til at spise af, hvorved de blev i stand til at skelne mellem godt og ondt. Egetræets frugter, agernene, fortæller også kvinden en historie – og giver hende en indsigt i naturen – i form af *skriget af alt der skal dø*. Et skrig, der også bliver introduceret i en tidligere terapisekvens, hvor kvinden fortæller manden om en oplevelse fra sit sidste besøg i Eden, hvor hun pludselig hørte Nic skrike. Men da hun fandt ham i værkstedet, var der ikke noget i vejen med ham og skriget aftog og blev erstattet med en pludren, men da hun gik udenfor, rungede det fortsatte skrig igennem skoven. Skriget bliver i dette flashback et forvarsel om Nics død, en indsigt overbragt af naturen til kvinden. Men ved at se egetræet som kundskabens træ bliver der derudover tilføjet en ekstra dimension til den tidligere scene, hvor manden efter at have læse obduktionsrapporten står udenfor, og agernene falder ned over ham i slow motion. Det er et billede på en indsigt der omslutter ham. Og når man som tidligere nævnt kan se agernene som en dæmonisk tilstedeværelse, så er det en dæmonisk indsigt. Når livets træ bliver til dødens træ, må der finde en lignende inversion sted ved kundskabens træ. Med hvad er det modsatte af kundskab? Vi kan måske finde modsætningen ved hjælp af den negative teologi, som Thacker ser som forgænger til horrorgenrens ikke-filosofiske filosofen over verden. Negativ teologi står metodisk i modsætning til teologi, der beskæftiger sig med det guddommelige ud fra affirmativer, dvs. ud fra hvad Gud *er*. Negativ teologi nærmer sig det guddommelige ud fra negationer af affirmativer, dvs. ud fra hvad Gud *ikke er*. Dette indebærer at man anti-empirisk negerer, hvad der kan sanses, og anti-idealistisk negerer, hvad der kan tænkes og konceptualiseres (Thacker 2015a: s.23). Derved bliver agernene en negativ indsigt, der står i modsætning til hans tidligere selvsikkerhed og evne til at forklare alt, ved at være en negativ tilstedeværelse, hvor han møder grænsen for sin forståelse, og hvor uvished og manglende indsigt tydeliggør denne grænse.

En anden central kilde i *Antichrist* er *Malleus Maleficarum* (herefter *MM*), der på dansk fik titlen *Heksehammeren*, og som var en praktisk manual for heksejægere under hekseprocesserne. *MM* består af tre dele, der henholdsvis bevidste (1) at hekse og trolddom eksisterede og var en trussel, (2) hvordan man afslørede hekse og (3) sidst men ikke mindst

rigt illustrerede retningslinjer for rettergang, straf og henrettelse. Det er disse illustrationer, der bl.a. pryder væggene i loftkammeret og kvindens notesbog i filmen. I *In the Dust of This Planet* beskriver Thacker også *MM* i forbindelse med dæmonologi. *MM* beskriver nemlig dæmonen som en manifestation, der i sig selv er intet eller ikke-væren, men fungerer via dæmonisk besættelse, hvor dæmonen enten besætter en krop, er en epidemiologisk besættelse, der påvirker forholdet mellem miljøet og kroppen (f.eks. pest, spedalskhed, massehysteri) eller sidst en klimatologisk besættelse, hvor dæmonen besætter både levende og ikke-levende, hvilket viser sig i ændringer i vejret, påvirket dyrehold og høst. Det, der er interessant i denne sammenhæng, er relationen mellem det naturlige og det overnaturlige. Da heksen/kvinden oftest var fundet skyldig på forhånd, påviste *MM* overnaturlige (dæmoniske) årsager i naturlige symptomer, hvorved der var tale om ontologiske dæmoner, i og med at det overnaturlige fremtræder metonymisk og som ikke-væren. Hvilket skal forstås på den måde, at det overnaturlige er noget, vi hverken kan sanse eller forstå, men det kan påvirke den naturlige verden via besættelse. Dette er med til at opretholde den centrale tvetydighed i filmen. Og samtidig tilfører det en yderligere tvetydighed. En enten-eller-relation, for den dæmoniske besættelse får os til at sætte spørgsmålstejn ved begge filmens menneskelige karakterer og for den sags skyld også til Eden. Vi ved ikke hvem og/eller hvad, der er besat.

En anden kilde, man ikke kan undgå i en analyse af *Antichrist*, er Friedrich Nietzsche, hvis værk *Der Antichrist* (1888), der udover at være oprindelsen for filmens titel, er et kampskrift mod kristendommen. Trier har efter eget udsagn haft *Der Antichrist* liggende på sit natbord, siden han var 12 år.

Allerede i *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) proklamerede Nietzsche, at gud var død, men i Nietzsche optik var den efter-kristne stadig afhængig af kristendommen som kultur og kristne værdier, hvilket var det hykleri Nietzsche i *Der Antichrist* ville gøre op med. Som Peter Thielst beskriver det i forordet til den danske udgave af *Der Antichrist* om rækkevidden af guds død:

”...menneskene [må selv] tænke kulturens værdier igennem og selv vælge at indestå for de værdier, man i den nye situation vælger til. Alt andet er hykleri: at lade som ingenting og blot humpe videre på værdier, der hænger på en Gud, som er død og borte.” (Nietzsche 2005: s. 9)

Dette indebar en omvurdering af alle værdier, hvor alt skulle revurderes ud fra en verden uden gud. I *Der Antichrist* viderefører Nietzsche ligeledes ideerne om det dionysiske og det apollinske, som han introducerede i *Die Geburt der Tragödie* (1872), men hvor det i *Die Geburt der Tragödie* blev set som to tendenser inden for kunsten, så breder Nietzsche i *Der Antichrist* begrebsparret ud til at omfatte alle elementer af verden. Thomsen sammenfatter på bedste vis det dionysiske og apollinske:

”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 og bevidsthed, tanke og begreber, med ét ord formgivning, 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.” (Thomsen 2016: s. 234)

Ved at sidestille Dionysos med Antikrist, bliver Dionysos til den kristne morals modsætning. Thomsen noterer en yderligere modsætning hos Nietzsche, der har stor relevans i læsningen af filmen *Antichrist*, og det er modsætningen mellem det mandlige og det kvindelige:

”...det dionysiske motiv hos Nietzsche er mere konventionelt feminint end maskulint (...). 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.” (Thomsen 2016: s. 234-235)

Denne indsigt i fremstillingen af Dionysos-figuren som havende både et mandligt og kvindeligt ydre giver os en fortolkningsramme for de tidligere indsatte subliminale billeder i togvinduet, da de to netop viser et ansigt med manden og kvindens træk. Hvis vi stadig går ud fra at billederne illustrerer kvindens frygt, eller objektet for hendes frygt, så finder vi frygten i Dionysos-festernes ritual, der kan opdeles i tre faser:

”Først indtages eller inhaleres vinen, som guden bebor (...). 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 sig selv, idet guden optager pladsen, og man bliver ét med gruppen af mænader [*kvinderne, der udgjorde flertallet af Dionysos-kulten*]. (...) Til slut opnår man ro og glæde, der er forløber for tragediernes katarsis.” (Thomsen 2016: s. 235)

Frygten er mangesidet men den kredser om relationen mellem manden og kvinden, og involverer et tab af identitet, hvor noget udefrakommende truer med at tage kontrol. Dette ses i mandens dominans af kvindens adfærd, tanker og krop i terapiforløbet, i kvindens accept af sin egen onde natur, og ligeledes i rævens profetiske udtalelse, at kaosset regerer. Og samtidig peger ritualets ekstase, mania og den efterfølgende katarsis mod filmens udvikling i revel og aftermath. Men ritualets første fase med indoptagelsen af gudens ånd, eller i dette tilfælde naturens ånd, er thickening langstrakte frembrud/nedbrud, som Trier omhyggeligt opbygger i filmen.

Det dionysiske giver os en ramme til at forstå og tolke de følgende scener som en ekstatisk omvæltning af alle værdier efterfulgt af *det sammes genkomst*³. Men hvis vi ser det dionysiske som en variant af den dæmoniske besættelse, så er kvinden ikke kun en mænade, der foranlediger, at manden bliver Antikrist, men indtager en mere central rolle og bliver det filosofiske omdrejningspunkt for filmen, hvilket særligt kommer til udtryk i revel, hvilket vi vender tilbage til.

Efter Mr. Nature-rollespillet ser vi også, hvordan der er sket en markant ændring i deres seksuelle samkvem. Hvor de foregående sexscener primært har været med manden øverst, så ser vi en scene, hvor kvinden nu er øverst. Deres interne magtforhold har dermed skiftet poler. Grædende beder hun ham om at slå hende: ”Hit me. Hit me so it hurts. Hit me, please. I can’t stand it.” Men han nægter, hvilket til sidst leder til nedenstående udveksling, hvorefter de kæmper kortvarigt om det fysiske overtag, og hun frustreret og vred forlader hytten:

He: I don’t want to.

She: Then you don’t love me.

He: Okay, maybe I don’t love you.

Hun går udenfor og masturberer iblandt et stort træs rødder. Simmons ser kvindens handling som tegn på, at kvinden er mere interesseret i sin egen forpinte subjektivitet og begær end i sin mands krop:

3 Det sammes genkomst er Nietzsches ide om en cyklisk tid, hvor alting gentager sig selv, hvilket står i modsætning til en apollinsk, lineær tid.

”...[T]his scene is as genuine and sustained as it is disturbing; simultaneously a search for pleasure and a provocation of imminent despair.”(Simmons 2015: s. 63)

Denne modsatrettede bevægelse – selvmodsigende og paradoksal – i kvindens følelser og ageren ser vi udspille sig, indtil hun omskærer sig selv. Vi ser det ligeledes i samspillet mellem vold og sex i parrets relation. Kvinden har gennem hele filmen været styret af sine libidinale drifter, og det seksuelle har udgjort det centrale i relationen mellem manden og kvinden. Men på dette punkt i filmen forsøger hun at inkorporere en voldsdimension i deres relation – som manden i første omgang stritter imod.

Men manden kommer ud til hende. Hun reagerer ikke på hans berøringer, før han indvilger i hendes ønske og giver hende flere lussinger. Volden har derved erstattet kommunikationen, og de indleder et aggressivt samleje, hvor ”..the film’s steadily mounting crescendo reaches an orgiastic climax where real melds with surreal, leading to a complete breakdown in realist narrative logic.” (Simmons 2015: s. 63). Dette sker i to stadier. Først referer kvinden under samlejet til *MM*, da hun siger: ”The sisters of Ratisbon could start a hailstorm.” Der klippes til en illustration fra *MM*, der viser søstre fremkalde et sådant haglvejr. I forbindelse med denne scene skriver Thomsen: ”Haglvejret tolkes i *Malleus Malificarum* 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 haglvejr” (Thomsen 2016: 239) Manden åbenbarer sin djævelske natur i den voldsbaserede relation, som trækker på Dionysos-kultens ekstase. Dette ser vi også i scenens næste stadie, hvor kameraet først zoomer ind på mandens baghoved, hvor hans hår – vildt og uredt – ligner pels eller tæt buskads, og da, der bliver zoomet ud igen, stikker ubevægelige arme (tilsyneladende døde) op mellem træets rødder, som mænaderne i ritualer, eller som heksene ved en heksesabbat.

Denne natlige episode viser voldens potentialitet til at sætte manden i forbindelse med sin natur, sin ikke-menneskelige natur. Selv om det er en kortvarig forbindelse, der brydes når den apollinske dag kaster sit rationelle lys over nattens orgiastiske eskapade. Hvis vi ser episoden som et glimt af verden-uden-os, en lakune i rationalitetens bog om verden-for-os, hvor repræsentationen af det dæmoniske og den dæmoniske besættelse for en stund fryser tænkningen, så udgør kombinationen af de fysiske demonstrationer af henholdsvis magt og begær grænsen for mandens selvbillede via psykologien, rationaliteten og den kulturelt definerede *bløde* maskulinitet. Hvilket sagt på en anden måde er verden-for-os og de værktøjer,

den tilbyder os. Når han giver sig hen til aggression, så forsvinder grænsen mellem menneske og landskab. Vi ser ingen dæmon. Den er fraværende, men kameraet viser os et perspektiv, hvor modsætninger som plante/dyr og organisk/uorganisk ophører: træet rødder og de livløse arme vokser sammen, og det samme gør mandens hår og skovens buskads og dyrenes pels. Og fordi det foregår i skovbunden og ikke inden for hyttens fire vægge, så er der tale om en forening med deres natur, hvor infektionen, der indledtes med flåterne har frigjort mandens dæmoniske natur. En natur der er uløselig forbundet med volden. Den medfører ligefrem en manifestation af ofre for mandlig aggression i form af de livløse arme. Samtidigt antyder kvindens reference til Ratisbonsøstrenes fremkaldelse af hagl, at der er tale om en klimatologisk besættelse. Vi ser kun naturen og mennesket indhyllet i mørke. Dæmonen er totalt fraværende som selvstændig entitet, så en eventuel besættelsen skal ses ud fra en ontologisk fortolkningsramme, som en dobbelt negation: noget der *hverken* kan sanses *eller* tænkes. I den natlige episodes varighed er både mandens – og tilskuerens – tænkning frosset, hvilket er hvor verden-uden-os åbenbarer sig i et kort øjeblik. Det er denne optik, hvori vi skal se armene, som en metonymisk del for helheden. En helhed, der er en planet af døde kvinder. Det er fundamentet, men så snart dagens lys vender tilbage, så kommer tvivlen tilbage, og det er nemt at afskrive det hele som værende en drøm eller vrangforestilling. Det er også tilfældet i den efterfølgende scene, der er det sidste sammenstød mellem mandens og kvindens verdensbilleder, før verdensfortællingen viser sig i sin helhed i revel. Scenen foregår om morgenen, hvor manden med en hurtig historiektion belærer kvinden (og indirekte også sig selv), at det gode og det onde ikke har noget med terapi at gøre:

He: Good and evil, they have nothing to do with therapy. Do you know how many innocent women were killed in the sixteenth century alone just for being women? I'm sure you do. Many. Not because they were evil.

She: I know. It's just sometimes I forget.

He: The evil you talk about is an obsession. Obsessions never materialize. It's a scientific fact. Anxieties can't trick you into doing things you wouldn't do otherwise. It's like hypnotism. You can't be hypnotized into doing something you wouldn't...normally do. Something against your nature. You understand me?

She: Yeah, I think so.

He: You think so? You don't have to understand me, just trust me.

Kort efter denne scene finder hun obduktionsrapporten og bliver meget overrasket over, at der overhovedet blev udført en obduktion. Manden forklarer, at han ikke ville fortælle hende det, fordi hun ikke havde det godt. Da hun spørger om de fandt noget, svarer han: "Nothing that would have any bearing on the case." Men i et flashback ser vi ham læse rapporten, hvor vi som tilskuere bliver delagtiggjorte i informationen om, at der var en knogledeformitet ved Nics fødder, der ikke relaterede sig til ulykken, hvilket bliver illustreret ved et røntgenbillede, som manden holder op. Og som kvinden vel at mærke ikke ser. Det bliver dermed, som også Thomsen pointerer det skjulte sande (Thomsen 2016: s. 240). Det bliver straks overlejet med et af polaroidbillederne, som manden nu konfronterer kvinden med. Under mandens forhørs-lignende konfrontation, der emmer af hekseprocessernes forhør og tortur, kalder hun det "a slip of the mind that day? How weird." Om handlingen kan kædes sammen med hendes tidligere udtalelse om, at Nic ikke var der for hende, eller om det er materialet til hendes afhandling, der har haft en afsmittende effekt (I sine notater har hun beskrevet brug af toe screws og thumb screws mod ofrene) er mulige bud. Men det vigtigste er den betændte mistanke og den implicite anklage om børnemishandling. Efterfølgende ser vi, at tågen ligger tæt i Eden, jf. djævelens materialisering, hvilket samtidig slører grænsen mellem dag og nat: nu er det hele gråt.

Ægteskabelig horror – en tematisk ekskursion II

David Cronenbergs *The Brood* (1979) centrerer sig ligesom *Antichrist* om et ægtepar med et lille barn. I Cronenbergs version er moderen Nola (Samantha Eggart) indlagt på en psykiatrisk klinik (somafree), hvor hun modtager en behandling kaldet psychoplastics for sin fortrængte vrede, mens manden Frank (Art Hindle) passer deres datter Candice. Efter en visitation på klinikken opdager Frank, at Candices ryg er fyldt med blå mærker og sår som efter bid, og han anklager Nola for at have mishandlet datteren. Der er en forhistorie af børnemishandling, da Nola selv er blevet mishandlet af sin mor. Den kontroversielle terapiform, som Nola udsættes for, indebærer som navnet antyder fysiske manifestationer af psykiske lidelser, og da Nolas vrede vender tilbage, føder hun en mindre skare af små kønsneutrale børnemonstre, der udfører hendes voldelige fantasier – og bl.a. dræber hendes forældre. Filmen slutter med, at Frank kvæler Nola, da hun truer med at dræbe Candice via sit monsteryngel, hvorefter Nolas *brood* også dør. Filmens sidste scene slutter dog med at zoome ind på Candices arm, hvor vi ser væskefyldte blærer bryde frem, manifestationer af Candices egne undertrykte følelser, hvorved Nolas død ikke er blevet en afslutning på voldshistorien, men blot har

videreført og eskaleret den. Simmons sammenligner også *Antichrist* med *The Brood*, og har følgende at sige om de kvindelige hovedkarakterer:

”By focusing on mental illness and its physical manifestations, the female characters in both *Antichrist* and *The Brood* come off as initially sympathetic, (...). But, as deeply disturbed women, they are to be feared nonetheless, as mothers whose actions and thoughts might do harm to their family. Moreover, their fierce, unbridled emotions and intense, unpredictable mood swings play to male unease, and one can see all the aspects of femininity in these films that most frighten, confound and revolt the average man writ large. Nola and Gainsbourg’s characters are nonetheless characterized by their refusal to conform to what society considers to be the feminine ideal.” (Simmons 2015: s. 46-47)

Begge film udforsker samfundets ideal for *den gode mor* ved at portrættere mødre, der (måske) mishandler deres børn. Men en anden slående lighed mellem filmene er slutningen, hvor både Frank og Dafoes karakter strangulerer deres koner, men hvor konemordet i *The Brood* først og fremmest er en faders forsøg på at redde sin datters liv, så tager mordet i *Antichrist* en mørkere drejning, hvor det dels er en profetisk opfyldelse, men også manden, der stiller sig til dommer over kvinden, hvorved handlingen fører hekseprocessernes kvindedrab ind i en både samtidig og tidsløs kontekst.

Revel – i voldens og frygtens tegn

Vi har indtil nu set på, hvordan det fortrængtes akkumulerende effekt har tegnet et billede af en indtrængende natur, der taler til manden og kvinden, men kun kvinden har ladet sig forføre af fortællingen om sin egen natur og den kosmiske orden. Manden har kæmpet for at fastholde sit rationelle og apollinske verdensbillede. Selvom den ikke har kunnet inkorporere hans visioner på tilfredsstillende vis, og selv om han i momenter har overgivet sig til sine dyriske instinkter, så er han indtil nu altid vendt tilbage til sin fornuftstro – hans ø i det mørke hav af ignorance for at parafrasere Lovecraft. Men i *revel* viser verdensfortællingen sig i sin helhed, og der finder en karnevalesk inversion sted, der vender op og ned på værdier og roller som i en dionysisk ekstase, hvor der ”...sker en omvurdering af alle værdier”. (Thomsen 2016: s. 236).

I *Antichrist* indtræffer *revel* i øjeblikket, hvor manden erkender, hvad der skal stå øverst i frygtpyramiden. Det sker i forlængelse af et flashback, efter manden har konfronteret kvinden med billederne af Nic. Dette flashback samt dets placering i narrativen er yderst interessant,

for før flashbacket ser vi manden blade igennem polaroidbillederne alene i værkstedet, og dermed er flashbacket knyttet til mandens minder. Men det er umiddelbart en umulighed, for flashbacket viser en episode fra kvinden og Nics ophold i Eden. De sidder i græsset. Kvinden giver Nic skoene omvendt på, alt imens han kæmper imod, græder og siger nej. Den eneste følelse, der er at spore i kvindens ansigt, er irritation. Men manden var ikke med på denne tur, så hvordan kan han mindes episoden? Simmons ser det som en mulighed, at "...the flashback may well be plunging us back into the paranoid layers of his fractured, internal world." (Simmons 2015: s. 64). Hvorved det er en manifestation af hans frygt for, at kvinden har mishandlet og indirekte forårsaget Nics dødfald, og at der derfor ikke er tale om et ægte minde, men en paranoid hallucination. Men jeg vil mene, at tvetydigheden i filmens portrættering af det overnaturlige også tilbyder en tolkning, hvor flashbacket er et reelt minde fra kvindens ophold i Eden. Dermed er det et symptom på, at den dæmoniske besættelse har nedbrudt eller transcenderet skellet mellem kvindens og mandens sind. Men lige meget hvilken tolkning vi støtter os til, så er udfaldet det samme, når det sættes i forbindelse med retsmedicinerens konklusion om, at knogledeformiteten ikke har haft nogen betydning for ulykken. Det er dog stadig interessant at se på den ændrede relation mellem manden og kvinden i relation til de subliminale billeder i togvinduet, for er vi nået til et punkt, hvor kvindens frygt, mand-kvinde-kimæren, er blevet en realitet? En realitet, der viser os, at objektet for hendes frygt ikke er hendes egen natur, men den naturlige relation mellem mænd og kvinder uden civilisationens undertrykkelse af mandens voldsnatur. Lige efter flashbacket ser vi, at han finder frygtpyramiden frem, og hvor han tidligere har skrevet *nature* og *Satan*, for derefter at strege dem over, skriver han nu "me" inklusiv citationstegn – eller scare quotes – mens han højt siger til sig selv: "Herself". Tvetydigheden i brugen af det personlige pronomen "me", viser både kvindens indre splittelse, som vi har set det i hendes følelsesmæssige udsving i forhold til terapien og sin mand, men man kan også forstå brugen af "me" til at inkludere både manden og kvinden – hvilket jævnfør kimærebilledet i togvinduet også er det gådefulde objekt for hendes frygt. I følge Thompson indikerer dette at *sybiosen har nået et lemlæstende stadie*:

"Relateres dette [*brugen af me*] til de aldeles intrikate måder, som Malleus Maleficarum fælder domme på, betyder det, at man ikke kan adskille begærets og angstens genstand og den begærende eller angste person. Forskellen mellem du og jeg, kvinde og mand, 'hende selv' og 'mig' elimineres, når en kvinde udpeges som heks og Djævelens instrument. Heksen antager så at sige denne skikkelse, i og med at hun i et lokalsamfund bliver projektningsobjekt for alskens individuelt begær og social angst. I filmen elimineres en mulig

genoprettelse af kærlighedsrelationen mellem manden og kvinden ved denne forskydning mellem 'mig' og 'hende selv' til fordel for spørgsmålet om, hvem der er lystens eller angstens objekt – og som sådan bærer af skylden. Fra det tidspunkt befinder kampen mellem det gode og det onde sig i voldens og ofringens regime, der har afløst Dionysos-kultens ekstase og vanvid.” (Thomsen 2016: s. 241)

I denne optik er det placeringen af skyld og anklagen mod hende som heks eller monstrøs mor og børnemishandler, der ophæver skellet og gør hende til syndebuk(projektionsobjekt) for den mandlige skyld. Men denne tolkning honorerer ikke kvindens voldshandlinger. Hun er stadig agerende og er ikke et villigt offer. I fald vi skal fastholde billedet af heksen, så vil hun ikke acceptere at blive udsat for kirkefædrenes hekseproces, for som Simmons beskriver kvinden:

”Von Triers avenging female protagonist defies all the directors earlier representations of women, in that she sets out to dismantle and annihilate every structure that wants to contain her, including her own sexuality and gender. At her most forceful, she is a self-conscious propagandist of revolutionary principles; however, her erratic energy and raw sexuality is inextricably linked to a nihilism which drives her rebellion, and will ultimately consume her.” (Simmons 2015: s. 66)

I filmens første scene med genital lemlæstelse angriber kvinden manden bagfra med et stykke brænde og anklager ham for at ville forlade hende. Deres efterfølgende kamp udvikler sig til sex, da hun knapper hans bukser op, og sætter sig overskrævs på ham. Magtrelationen er vendt og manden har mistet kontrollen: ”At this climatic moment, the film abandons the controlling male gaze, and places the man directly before her eyes, and thus under the female gaze.” (Simmons 2015: s. 66). Manden kæmper imod, men erklærer samtidig sin kærlighed til hende gentagende gange. Men i sin maniske vrede bliver hun ved med at tvivle på, hvad han siger: ”I don’t believe you. I don’t believe you. I don’t fucking believe you.” Da han vælter hende af sig, og derved for et kort øjeblik bryder den inverterede magtrelation, tyer hun til vold, og vi ser (og ikke mindst hører), at hun hamrer brændekævlen ned oven på mandens lem.

Der er dermed tale om en omvending af voldsrelationen, som den kom til udtryk i sexscenen i skoven. Det er nu kvinden der udøver vold mod manden og samtidigt er det både et angreb på og et angreb på den seksuelle-libidinale relation mellem dem. Men det er et angreb uden effekt, for mens manden ligger besvimeret, sætter kvinden sig overskrævs på ham og

masturberer ham, til han ejakulerer blod ud over hendes hænder og trøje. Dvs. at relationen ikke er brudt, for skønt hans kønsorgan er skadet, så fungerer det i et vist omfang. Ud fra denne synsvinkel så virker det nærmest logisk, når hun med et håndbor penetrerer hans ene ben og fastgør en tung slibesten til den. Da kastrationen af ham mislykkes, så er hun nødt til at gøre noget andet for at stække ham, for det er allerede blevet etableret, at volden sætter manden i forbindelse med sin natur, der er basis for deres forholds ur-relation, som er kvindens frygtobjekt.

Denne ekstreme vold indtræffer samtidig med det sproglige nedbrud, hvor pronominer ikke længere klart kan gengive referencer til subjekter, og hvor sætninger forskydes fra den ene til den anden: den u gengældte kærlighedserklæring, som først kvinden ytrer, derefter manden. Hvis vi sammenligner med den fustianske sprogbrug, så står sproget i revel nærmest i modsætningsforhold til det, for selv om der er et misforhold mellem verden og sprog, så bliver det primitivt, vulgært for til sidst at blive til skrig og stilhed. Det følger i højere grad den minimalistiske strategi for beskrivelse af mødet med det umenneskelige frem for den barokke, fustianske strategi. Volden overtager dermed sprogets rolle i kommunikationen, og bliver betydningsbærende for handlingen: volden er det sprog, som formidler verdensfortællingen, og det er en vastation, hvor den accidentale godhed er barberet væk fra både manden og kvinden, hvilket efterlader dem i en dyrisk og primitiv tilstand. Men når vi snakker om det fustianske i forbindelse med filmmediet, så er der også tilknyttet en billede- og lydside, hvilket i *Antichrist* viser sig i flashbacks, der bryder med den etablerede historie, f.eks. mandens flashback til kvindens ophold i Eden med Nic, de senere flashback til prologen, hvor kvinden i det ene ser, at Nic er ude, og i det andet ser vi hinden i lejligheden, da Nic falder. Dette er, hvad man måske med en tilsnigelse kan kalde for et filmisk mørkesprog, hvor sandheden bliver indhyllet i modstridende og destabiliserende repræsentationer.

Men som nævnt i teoriafsnittet, så kan den stiliserede vold også ses som værende fustiansk, og i *Antichrist* har voldens sprog sin egen logik i disse scener. Vi ser kvinden kæmpe for at opretholde den nye orden, hvor manden ikke længere har overtaget. Det starter med et direkte angreb på hans mandighed, fallos, og hendes maltraktering af ham har feminiseret ham, da det ikke kræver meget fantasi til at se hans ejakulerede blod som en symbolsk menstruation, hvorved han mærker naturens kontrol over sin krop. Men samtidig er blodets betydning knyttet til klimakset og forløsningen i en kombination af vold og sex, der kun fører til mere død: Der kommer ikke flere børn. Manden og kvindens forbund kan kun avle død.

Når hun borer hul i hans ben, så skaber hun en ny kropsåbning, der yderligere feminiserer manden, og gør ham klar til penetration. Og derudover så ser vi hende føre sin

finger udforskende ind i mandens nye kropsåbning, før hun sætter bolten gennem hans ben. Slibestenen, hvis akse bliver boltet til mandens ben, kan kun lede tanker hen til Nics omvendte sko, og ses i lyset af kvindens angst for, at manden forlader hende. Men det har dog ikke den ønskede effekt, for manden trækker sig selv afsted, da han kommer til bevidsthed. Slibestenen gør, at han kun kan kravle, så den indebærer en infantilisering af manden. Han ender da også i rævegraven, hvorved det er en tilbagevenden til livmoderen, og samtidigt indvarsler det en genfødsel. Her henter Trier også lidt arvegods fra H.C. Andersen, da manden i rævegravens mørke tænder tre tændstikker ligesom pigen i *Den Lille Pige med Svovlstikkerne* (1845). Og vi husker jo, at den tredje svovlstik førte den lille pige i døden, men i *Antichrist* symboliserer de ikke kun døden, men også genopstandelsen, da scenen også trækker på referencer til *Det Nye Testamente*. De tre tændstikker kan nemlig ses som de tre dage fra Jesus' korsfæstelse til hans genopstandelse på tredjedagen. Derudover så falder der en sten for rævegraven – modsat *Det Nye Testamente*, hvor stenen for graven er fjernet, hvorved manden ikke træder frem som Kristus men som Antikrist.

Da han tænder den tredje tændstik, får han øje på den sidste af de tre tiggere begravet i rævegraven: den blodindsmurte ravn, som nægter at dø eller nok nærmere bliver ved med at genopstå. Dette selv om manden med knyttnæveslag forsøger at gøre den tavs.

Det, der adskiller dette møde med de to forrige tiggere, er dels, at hvor hinden og ræven blev vist i slow motion, så er tempoet normalt i rævegraven, som om han ikke længere skal træde ud af tiden for at møde sine totemdyr. Men derudover så er det også første gang, han interagerer med et af dyrene. Sammen med det normale tempo, så indikerer dette, at verdensløgnen er forsvundet til fordel for en horribel og naturlig verdensfortælling, hvor dyr kan tale og hvor grænsen mellem liv og død er blevet svækket – og det er en verden han deler med kvinden, for hun hører også ravnens skrig.

Kvinden er på dette tidspunkt nærmest skizofren i sin relation til manden, for "...hun hader og elsker ham, hun vil slå ham ihjel og længes efter ham. Hun kalder på ham og anråber om hans hjælp, så hun kan dræbe ham." (Thomsen 2016: s. 241). Og hun vil have ham ud af rævegraven og angriber ham med en spade. Men hun ender med at begrave ham i stedet for, for senere at fortryde og grave ham fri.

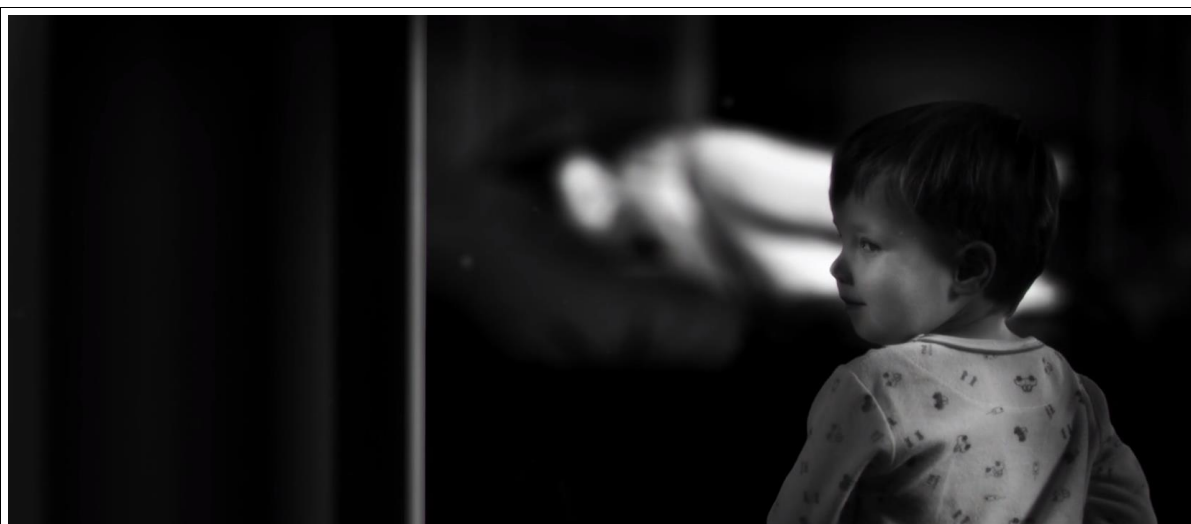
Tidspunktet for hendes anger er om natten. Det er ikke længere det djævelske tågelandskab men den dionysiske nat. Støttende sig op af kvinden kravler, bæres og slæbes manden afsted til hytten, hvor han udmattet spørger kvinden: "Did you want to kill me?" Hvortil kvinden svarer: "Not yet. The three beggars aren't here yet (...) When the three beggars arrive, someone must die." Efter at have fremsat denne profeti kollapsede hun ovenpå ham, i

hvad Simmons kalder et sidste desperat forsøg på at opnå intimitet, men hun sætter sig op og med et hadefuldt blik mod ham, siger hun "A crying woman is a scheming woman", hvorefter hun reciterer dele af Robert Herricks digt "Upon Some Woman", der i denne sammenhæng bliver sat sammen med kvindens falskhed og som "...an exemplary of the conflict that has resulted in the social construction of gender."(Simmons 2015: s. 68) Hvorved vi når til klimakset for kvindens interne splittelse, hvor hun går til angreb på sig selv, sit begær. Et angreb der medfører at den indre splittelse bliver til en ydre splittelse.

Hun henter en saks, og som tilskuer ved vi ikke, hvad der venter os. Hun beder manden holde om hende, og hun fører hans hånd ned til sit skridt, og mens hun masturberer med hans hånd, får hun et flashback til Nics død, der adskiller sig fra prologen, ved at kvinden ser, at Nic er stået op. Thomsen skriver: "Der er som nævnt tale om et bevidst vildledende flashback, idet kvinden, hvis man genser introscenen, tydeligvis ikke åbner øjnene". (Thomsen 2016: s. 243) Men det er en ukorrekt observation, for som det kan ses på nedenstående billede fra prologen, så bliver kvindens ansigt slørret i det øjeblik, hvor Nic får øje på det åbne vindue. Vi har derved ikke en reel mulighed for at vide, om kvinden så eller ikke så Nic. Men scenen illustrerer, hvordan hendes begær er i konflikt med hendes sorg og skyld, for i flashbacket vælger hun orgasmen og begæret frem for sine forpligtelser som moder. Og nu hvor Nic er død, og hun ikke længere er forælder, ikke længere er moder, så har hun kun begæret og skylden tilbage og det er ubærligt, så i næste øjeblik fjerner hun mandens hånd, mens hun hulkende tager sig til hovedet.



Kvindens flashback til episoden, hvor Nic falder ud af vinduet



Prologen

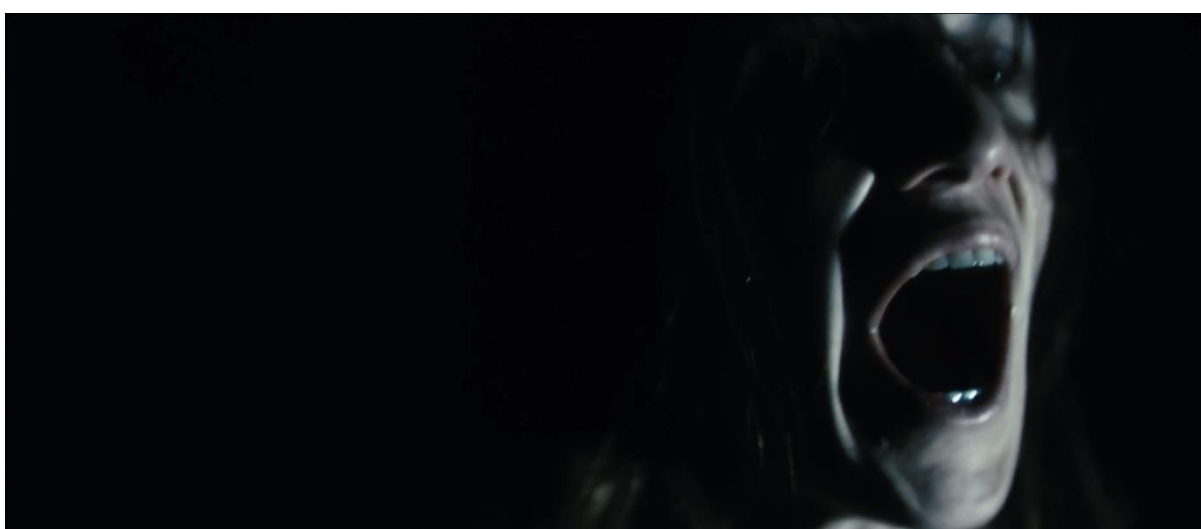
I næste øjeblik har hun saksen i hånden, og kameraet bevæger sig over hendes krop, og ender i et nærbillede, hvor hun med rystende hånd klipper sin klitoris af:

”Here, the horror of her castration is an attack on physicality so extreme and forceful that the spectator is left powerless to do anything but simply watch and react.” (Simmons 2015: s. 69)

Hendes skrig runger ud over skoven og hidkalder hinden. I den næste scene går hun udenfor, kollapser i græsset. Simmons beskriver scenen som illustrerende hendes dilemma:

”Behind her is the illuminated cabin, in front of her the darkness of the night. It is as though she is faced with two impossible options: a return to her unbearable existence, or a leap into unfathomable darkness.” (Simmons 2015: s. 69)

Dette valg ses dog også i en decideret opsplitlelse af kvinden. Hvilket vi ser i den efterfølgende scene, hvor kvinden simultant er i hytten med manden og i et mørkt ikke-sted, der minder om det fjerde og sidste subliminale billede fra togturen. Med svag stemme siger kvinden i hytten: ”None of this is any use”, hvorefter der klippes til et nærbillede af kvinden, omgivet af mørke, der med sammenbidt vrede og indignation gentager ”None of this is any use.”. Derefter stemmer begge versioner i et skrig (”no!”) der ledsages af et haglvejr, jf. Søstre fra Ratisbon.



For at forstå opsplitningen og dette sidste skrig, så kan vi se det ud fra Thacker trin for mødet med det ikke-menneskelige, der ender i den sorte illumination, for at forstå kvindens forhold til sin egen natur – såvel som Naturen – der i denne sammenhæng kan sidestilles med det ikke-menneskelige.

I filmens udgangspunkt var kvinden brudt sammen og angst. Hun frygtede og fortrængte sin egen natur og hvis ikke manden havde presset hende til at konfrontere sin frygt i Eden, så havde hun fortsat sin indlæggelse og medicinering. Hun forholdt sig til sin natur inden for rammerne af verden-for-os og dens forklaringsværktøjer – dette svarer til trinnet, som Thacker kalder antropisk subversion, hvor grænsen til det ikke-menneskelige "...is present but hidden, occulted, and remains unrecognized." (Thacker 2015b: s. 142). Som vi så, kunne hun ikke benævne sin frygt, kun at det havde en forbindelse til Eden. Så hendes natur var netop ikke blevet genkendt og var subversiv og antagonistisk, hvilket resulterede i angstanfald og de dertil knyttede fysiske reaktioner. At de rejser til Eden viser ligeledes et instrumentalt forhold til naturen, i og med at rejsen havde et terapeutisk formål. Det samme gjorde sig gældende ved

kvindens tidligere ophold i Eden, hvor formålet var, at hun skulle skrive sin afhandling. Det næste trin, hvor der finder en antropisk inversion sted, sker der en inversion af denne relation. Vi ser også kvindens (såvel som mandens) natur blive manifesteret i deres omgivelser og kvinden formår (ud fra en historisk kontekst – og dermed stadig inden for rammerne af verden-for-os) at begrebsliggøre sin egen kvindelige ondskab/natur. Men sorgen og skylden forbundet med Nics død, som kvinden forbinder med naturens kontrol over kvinden, skaber en konflikt, hvor hun ender med at bekæmpe naturen: både sin egen og mandens – da det er deres naturlige libidinale relation, hun ser som antagonistisk, så er det i den optik, vi skal se volden rettet mod mandens kønsorgan og efterfølgende hendes selvrettede vold i form af kastrationen. Men der finder efterfølgende en ontogenetisk inversion i Thackers model, og det indebærer "...an epiphany about the essentially unhuman qualities of the human." (Thacker 2015b: s. 140-141). Dette er, hvad vi ser, efter at kvinden har kastreret sig selv. For selvom hun i kastrationen har forsøgt at afskære sig fra sin onde natur tilknyttet den fysiske og seksuelle tilfredsstillelse (illustreret ved hekse-kvinden i mørket), så har hun etableret en voldsrelation, der går dybere end det seksuelle. Derfor har selvkastrationen ikke opnået en adskillelse mellem menneske og ikke-menneske, hvilket viser, at selv om hun afskærer sig fra sin natur, så er hun som menneske en manifestation af det ikke-menneskelige, og det er denne indsigt vi skal læse replikkerne "None of this is any use.": naturen kan ikke opereres væk - der er intet formål med noget. Simmons skriver i forbindelse med selvkastrationen:

"...[T]his transgression is understood not only as exceeding boundaries or limits but as resistance, protest and escape." (Simmons 2015: s. 80-81)

Men det er en umulig modstand såvel som flugt. Skriget samler, hvad der er forsøgt skilt, og det er vanskeligt ikke at associere det med skriget af alt, der skal dø.

Men Thackers model har også det fjerde trin, hvor der finder en misantropisk subtraktion sted, som også er til stede i "None of this is any use"-replikken, hvor ligegyldigheden tager over for antagonismen, og det er den samme ligegyldighed, vi ser i kvindens passivitet i hendes dødsøjeblik, hvor hendes kamp er opgivet.



Men hvis vi i stedet kigger på manden i revel, så vågner han langsomt op, mens kvinden stadigvæk er udenfor. Han er i vildelse i hytten, og de tre tiggere viser sig som stjernebillederne uden for vinduet. Ligesom i *Uzumaki* sker der for manden en ontogenetisk inversion, hvor han før har set tiggerne som naturelementer, så er de nu en del af kosmos, hvorved de overskrider kategorisering. Da de tre tiggere først viste sig for ham, var de manifestationer af hans undertrykte natur, og et billede på naturen i Eden og det ikke-menneskeliges/naturens talerør – hvorigennem det undertrykte vendte tilbage. Men det er først i inversionen af voldsrelationen (kvinden der udøver vold mod manden), at hans undertrykkelsesmekanismer svækkes nok til, at han kan se dem som en del af sin verden. Men de repræsenterer stadig den utænkelige verden, så integrationen af dem i hans virkelighed indebærer en accept af den fundamentale tvetydighed. En tvetydighed, der i bund og grund fremhæver at sandheden (hvis sådan en eksisterer) ligger

uden for den menneskelige erkendelses rækkevidde. De tre tiggere er repræsentanter af verden-uden-os og dens dobbelt negation, der viser sig som grænsen for tænkning og sansning.

De tre tiggeres særlige kendetegn er alle centreret om negationer: hinden, der ikke kan føde, ræven, der pga. sin klokke ikke kan jage og raven, der ikke kan dø. Det vil sige, at de på sin vis er frarøvet og forhindret i at opfylde deres biologiske drifter og følge naturens normale cyklus, jf. det amputerede ouroboros-symbol ved rævens selvkannibalisme. Dvs. at de er det, der er uden for vores forståelse af den naturlige verden, og de er ligeledes symboler på at kaosset regerer. Kaosset er grænsen for verden-for-os – det der er til rest (the remainder), der ikke viser sig for os. Men hvad er det så, de tre tiggere (ikke) fortæller om verden-uden-os? For manden fortæller de intet. De er blot grænsen for forståelse. Han benægter deres eksistens: "There's no such constellations." og med det samme han siger det, ser vi et flashback til prologen fra mandens synsvinkel, hvor vi ser hinden inde i lejligheden, mens Nic falder ud af vinduet. Derved bliver de i mandens verden cementerede som budbringere for en menneskelig sandhed, der fortæller noget *om* mennesker *for* mennesker, så ikke en kosmisk indsigt, men en placering af skyld i forbindelse med Nics død. Og i modsætning til Thackers *Uzumaki*-læsning, så vedbliver der i *Antichrist* at være en form for antropisk inversion sted, for de tre tiggere er netop tiggere, og kræver noget af manden og kvinden: et offer. Hvorved vi har en natur, der ikke er komplet indifferens over for mennesket. Den er indifferens over for vores ønsker og følelser – og enhver modstand er nytteløs, men det er en natur, der kontinuerligt tager og tager.

I forbindelse med de tre tiggere som budbringere er der en væsentlig forskel på flashbackene og manifestationerne i Eden, da flashbackene i højere grad er (forvrængede) minder filtreret gennem et (forstyrret) menneskelig subjekt, mens manifestationerne er sansning i det filmiske "nu", der er filtreret gennem mandens eller kvindens hukommelse.

Men når vi sidestiller prologen med henholdsvis kvindens og mandens flashbacks, så må prologen stå som udgangspunktet, hvor vi ikke kan afgøre om kvindens øjne var åbne eller ej. Og vi kan dermed ikke definitivt placere skylden hos hende. Mens kvindens flashback viser hendes splittelse mellem på den ene side hendes naturstyrede lyst og begær og på den anden side den enorme skyldfølelse forårsaget af Nics død (og bestemt ikke hjulpet af mandens terapi) i form af et par åbne øjne, der passivt ser til, mens drengen styrter i døden. I modsætning dertil er mandens flashback en placering af skyld. Hinden i lejligheden er den fejlende mor. Men da kvinden stadig var indlagt på hospitalet, beskrev hun sin skyldfølelse. Hun fortalte, at hun vidste, at Nic kunne åbne lågen, men manden afviste hendes skyldfølelse. Men manden er i voldsrelationen kommet i kontakt med din natur, sin dæmon. Og kvinden bliver skyldig i hans

optik, i kraft af at hun har vendt voldsrelationen om og angrebet ham, angrebet hans mandighed, og feminiseret og infantiliseret ham. Sandheden bliver irrelevant i det øjeblik. Som så mange kvinder før hende, så er det hendes modstand mod patriarkatets dominans (den strukturelle i form af f.eks. terapien og i sin naturlige grundform i volden), der dømmes hende som heks.

I hans feminisering og infantilisering manifesterer de tre tiggere sig igen for ham. Denne gang er der ingen slow motion. Først står hinden ved siden af kvinden, så høres klokken, der fortæller, at ræven er på vej. Dernæst hører han raven under gulvbrædderne, som han brækker op, raven flyver op, og manden finder svensknøglen under gulvet. Nu er de tre tiggere samlet ved kvinden, og manden har mulighed for at komme fri fra slibestenen.

Men slibestenen er kvindens kontrol over manden, så da hun hører møtrikken knirke imod boltens gevind, går hun desperat til angreb på manden og stikker ham med saksen i ryggen. Det lykkes hende også at få svensknøglen fra manden, før han får fjernet møtrikken, men i stedet for at finde svensknøglen igen, vrikker han bolten fra side til side og trækker bolten (stadig med møtrik) ud gennem sit ben, hvorefter han oplever de samme fysiske angstreaktioner, som kvinden havde tidligere i filmen. Dette understreger, at hun ved at udsætte ham for genital lemlæstelse og penetrering af benet som en symbolsk feminisering midlertidigt har opnået sit mål, men befriet for slibestenen er mandens vold og natur ikke tøjret, så han løfter hende op og kvæler hende.

Kvinden, som Simmons tidligere beskrev som revolutionær og aktiv, bliver i øjeblikket, hvor slibestenen fjernes, passiv. Hun fyldes nærmest med en resigneret ro. Hun kæmper ikke imod, selv om hun stadig har svensknøglen i hånden, og reelt set kunne have gået til modangreb. Men hun accepterer det nytteløse i at kæmpe, for hvad har hun at kæmpe for? Manden er kommet fri fra sit åg, og polerne i volds- og magtforholdet er på vej tilbage til udgangspunktet, hvor manden er den dominerende i deres naturlige og barbariske relation – en relation, der er central i verdensfortællingen.

Revels begivenhed, hvor verdens poler skifter, er den del af *Antichrists* narrativ, hvor kvinden går fra at være svag og forsagt og i stedet bliver en skizofren, voldelig naturkraft, der for en stund underlægger manden sin magt. Men med mandens drab på kvinden bliver det i sandhed en vastation, der viser sig som en gentagelse af historien og en genoprettelse af patriarkatet. Thomsen tolker kvindens død således:

”At manden/Djævelen dræber med koldt blod i det øjeblik, kvinden 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. (...) Men det kan vel også ses som Triers kommentar til vor tid, hvor

kvinder såvel som andre manifestationer af sydebukken knyttes til den suverænes magtposition, hvorfor mennesker kan dræbes eller ofres, som var det på hekseprocessernes tid (...).” (Thomsen 2016: s. 244)

Som det gerne skulle fremgå af den analytiske gennemgang af *revel*, så spores der ingen anger hos kvinden – udover i hendes ambivalens i forholdet til manden. Hun gør modstand mod manden, mod sin egen krop, hun kæmper indædt for at fastholde den midlertidige inversion af forholdet. Det er ikke anger, men resignation, der skinner igennem. Det ubærlige ved kvindens død er, at manden kan ignorere tvetydigheden og er i stand til at dømme hende, at placere skyld, mens vi som tilskuere stadig sidder med tvetydigheden, hvor vi ikke ved om hun var skyldig eller ej. Vi ved ikke, om hun var en heks, eller om hun blot var tyngt af skyld; vi ved heller ikke, om manden er antikrist eller ej. Er det hele overnaturlige hændelser eller hallucinationer fremkaldt af en traumatisk hændelse og en fejlslået helbredelsesproces?

Aftermath

Spørgsmål uden svar og problemer uden løsning, surrealistiske ekkoer, narrativ udmattelse og granatchok er indbegrebet af aftermath, som stilheden efter slaget. I *Antichrist* får vi et ekko af hekseprocesserne, da kvinden bundet til en stige bliver overhældt med benzin og brændt på bålet. Hekseprocesserne er uden tvivl en af kristendommens sorteste epoker, og hvis vi for en stund skal vende tilbage til filmens nietzscheansk kristendomskritik, så er denne genkomst af heksen på bålet, hvad der kommer efter den kvindelige omvurdering af alle værdier. Selv om gud er død, så kan manden ikke lade være med at slæbe rundt på guds afsjælede legeme, og det er ikke det eneste lig ham slæber rundt på. Triers *Antichrist* er også en kritik af psykologien og terapien, for ligesom vi i nietzscheansk forstand lever i en efter-kristen tid, hvor gud er død, så gør det samme sig gældende for mandens relation til psykoanalysens alfaderlige autoritet, Sigmund Freud. Freud er død og drømme er uinteressante. Men det er stadig inden for rammerne af drømmen, at manden forsøger at forstå de uforklarlige hændelser. Dette betyder, at han ikke har frigjort sig fra den freudianske arv. Så både guds og Freuds kadavere er på mandens skuldre og udstiller hans hykleri.

Som nævnt i teori afsnittet er fantasys korresponderende fase til aftermath return, en tilbagevenden til paradiset. Men her i horrorfilmen *Antichrist* er det så det omvendte, for manden forlader Edens have, og mens vi ser ham gå af sted fyldes skovbunden af døde nøgne kvinder. Der er måske tale om generationer af kvinder dræbt af mænd, hvortil han har tilføjnet sin egen

kvinde/heks. Ved at følge sin natur og dræbe kvinden er manden blevet dyr eller dæmon. Og uden et menneskeligt subjekt åbenbares verden-uden-os som en misogynisk planet bestående af døde kvinder. I epilogen der ligesom prologen er skudt i sort-hvid, akkompagneres billedsiden igen af arien "Laschia ch'io pianga", hvilket markerer, at vi er tilbage ved starten. Der er stadig den samme sørgende grundakkord. Vi ser manden forlade Eden, han stopper for at spise bær, ser de tre tiggere for sig. Men nu er de gennemsigtige, som om de er ved at forsvinde – de har fået deres offer. Eller også er deres gennemsigtighed tegn på at manden anerkender dem som en del af sin nye verden, og som symbol på mandens forening med sin voldelige og dæmoniske natur.

Pludselig får han øje på en skare af kvinder med slørrede ansigter, der bevæger sig op mod ham og omslutter ham. Thomsens analyse sætter kvinderne i forbindelse med Dionysos-kulten:

"Som regel sejrer det apollinske over det dionysiske, men her er manden tværtimod blevet den nye dæmon eller måske en dionysisk gud, der plukker skovens vilde bær og er den nye attraktion blandt mænader og hekse." (Thomsen 2016: s. 246)

Denne fortolkning ser dog helt bort fra kvindernes slørede ansigter. Som tidligere nævnt tillagde Thomsen ikke kvindens slørede ansigt i prologen særlig betydning. Dermed knytter hun ikke et sådant sløret ansigt sammen med umuligheden af at kende sandheden. Hvis man ser bort fra denne forbindelse, så kan man godt komme til at se skaren af kvinder som mænaderne, der omslutter deres dionysiske gud. Men når man – som det bliver fremlagt i dette speciale – kan se en dybere symbolik tilknyttet det slørede ansigt, så er filmens slutning langt mere tvetydig, da alle disse skjulte ansigter er mere end en anonymisering. Deres ansigter er symbol på umuligheden af at afgøre om kvinder (generelt) er onde af natur eller ej, at alle kvinder, der er blevet pålagt skyld (som sydebuk) i patriarkatet, ikke entydigt kan erklæres skyldig eller uskyldig, da det kun er som objekt for det mandlige subjekt, at de er skyldige. De repræsenterer grænsen for mandens tænkning og sansning. Og netop fordi han bliver omringet af dette symbol, så udgør det et billede på hans manglende indsigt i verden, at han ikke kan forklare alt, selv om han er blevet forenet med sin natur.

Hvis vi skal vende tilbage til det dionysiske og apollinske i filmens slutning, så er det ikke en entydig dionysisk sejr, for vi kan også se kvinderne med de slørede ansigter som bærere af Mayas slør, der i *Die Geburt der Tragödie* bliver flået af i den dionysiske rus og afslører den sande natur, men sløret er stadig intakt, så der er muligvis ingen dionysisk sejr, men til gengæld

en genoprettelse af apollinsk orden, som udstødelsen af Edens Have indebærer. Men det kan også tænkes, at den nietzscheanske læsning er stødt på sin egen grænse i epilogen, og dermed har udtjent sin rolle. I Gunhild Aggers læsning af *Antichrist* fremhæver hun dog det apollinske og det dionysiske ud fra *Die Geburt der Tragödie*, hvor de to kræfter forsones i tragedien, og Apollon taler Dionysos' sprog (Agger 2012: s. 223).

I aftermath ser vi – ifølge Clute – også at horroren er et eksempel på det bundne fantastiske, hvor verden bliver afslører som et fængsel, som karaktererne ikke kan undslippe fra. Men er det også tilfældet med *Antichrist*? Det korte svar er *ja*. Verdensfortællingen er en fortælling om en verden, hvor det er farligt at være kvinde. Når civilisationens fløjlshandsker bliver taget af, så er kvinden underlagt mandens voldsdominans, så for kvinden er der ingen udvej. Hendes modstand mod sin egen natur og mod mandens civiliserede samt naturlige dominans førte kun til en resigneret indsigt. En indsigt om at intet grundlæggende ændrer sig og medførte en accept af døden. For mandens vedkommende så var kvindens vold med til at forbinde hans civiliserede menneskelige side med hans naturlige, ikke-menneskelige side. Men dette indebar også en genkomst af middelalderens vold mod kvinder, hvilket også viser at intet har ændret sig. Hvor Monleón så den fantastiske litteraturs opgave som at opretholde status quo i verdensordenen, så ser vi i *Antichrist* i højere grad en kontinuerlig undersøgelse af verden, hvor netop status quo bliver udstillet, hvor fremskridtstro og rationalitet skrælles væk og afslører, at verden ikke bevæger sig fremad, men at vi under overfladen er styret af maskulint dominerende voldsrelationer.

Men Trier har formået at opretholde en tvetydighed i *Antichrist*, hvor vores usikkerhed, om hvad vi ser bevares til efter rulleteksterne. Faktisk slutter filmen med at antyde en ekstra usikkerhed, for vi ved ikke, hvad der sker, når kvindeskaren når frem til manden. Da han gjorde ophold, så han de tre tiggere igen – er det ensbetydende med, at der igen er en, der skal dø? Eller er det som Thomsen ser det, djævelen omgivet af sine hekse? Vi kan ikke løse denne gåde, og det er måske heller ikke det vigtigste, da det i stedet som tilskuere gør os opmærksomme på, at vi ikke har vished om verdens beskaffenhed. Alt er i grunden usikkert og sandheden er en illusion.

Konklusion

Efter endt analyse vil jeg i konklusionen sammenfatte de mest væsentlige indsigter i specialet og sætte det i forbindelse med de indledende hypoteser og specialets problemformulering. Men først vil jeg se på, hvor specialet har sine begrænsninger. Det er først og fremmest i den begrænsede inddragelsen af narratologi og et traditionelt narrativt begrebsapparat, der i højere grad kunne rodfaste og kontekstualisere Clutes teori, da Clute sagtens kunne anklages for at benytte sig af et fustiansk sprogbrug i fremlæggelsen af sin teori.

Men på trods af dette, så satte Clutes teori os i stand til at se *Antichrist* som en horrorfilm, hvilket var udgangspunktet for analysen af filmen. Min indledende hypotese var, at horrorgenren var den genre som filmen var en del af. Dette var et perspektiv på *Antichrist* og Triers øvrige film, der havde været underspillet i forskningen, hvor *Antichrist* i højere grad blev sat i forbindelse med andre filmskabere som Tarkovskij og Dreyer og selvfølgelig Nietzsche. Men ved at benytte Clutes teori, hvor horrorrens narrativ inddeles i fire faser, har jeg påvist, at *Antichrists* narrative form bevæger sig gennem alle fire faser, hvilket understøtter den indledende hypotese, at *Antichrist* er en horrorfilm og ikke blot bruger genren som et kunstnerisk springbræt.

I forbindelse med urbanoia så vi til gengæld, hvordan *Antichrist* udfordrer horrorgenren, ved at det monstrøse ikke kom udefra, men viste sig at være et grundlæggende komponent af parrets – og dermed menneskets – natur i form af kimæren.

Men hvis vi kort skal sammenfatte hovedpunkterne i analysen ud fra Clute, så forløber sighting og thickening forskudt mellem manden og kvinden. Vi får som tilskuere via kvinden et glimt af, at noget ulmer under overfladen – at verdensløgnen skjuler en verden, der er fortrængt og antagonistisk. Dette ses i form af indsatte klip af dyster natur og subliminale billeder af ægteparret kimæransigt. I modsætning dertil ser vi, at manden, der ellers har den primære synsvinkel i filmen, kæmpe for at opretholde sin rationelle, sekulære og patriarkalske verdensløgn. Derfor kommer hans – og filmens – sighting først i Eden, hvor han møder den første af de tre tiggere.

Clutes begreber verdensløgn og verdensfortælling sætter derudover fokus på de to forskellige verdensbilleder, der brydes mod hinanden i løbet af filmen – og særligt den maskuline og feminine tilpasningsevne til henholdsvis verdensløgnen og verdensfortællingen. Den traumatiske oplevelse, som Nics død er, skubber ægteparret til grænsen for verdensløgnen. Kvinden bebrejder sig selv og bryder sammen. Manden har et formål og en professionel forståelsesramme for hændelsen og deres reaktionsmønstre. Men han rationaliserer så meget,

at han ikke følger filmens musikalske grundakkord: *Lad mig græde*. Verdensløgnen er en løgn, fordi den lader til at kunne forklare alt, selv om den indebærer en fortrængning af naturen og en hegemonisk kontrol af kvinden – manden sætter grænsen for kvindens tænkning i verdensløgnen. Men ved at flytte terapien til naturen i Eden, så udlignes det hierarkiske forhold mellem manden og kvinden. Mandens verdensløgn har ikke forrang, og parret er trådt ind i et ur-hjem, hvor først den ydre natur, og siden deres indre natur, er budbringer af en verdensfortælling. Verdensfortællingen i *Antichrist* har kvinden hørt før, men fortrængt. Det er en fortælling om døden som en naturlig og integreret del af verden. Men det er også en fortælling om mænd og kvinder og deres natur. I verdensfortællingen er det naturen – og ikke manden – der har kontrol over kvinden. Og naturen får kvinder – så vel som mænd – til at gøre slette ting. Men det er først, når volden introduceres i relationen, at manden også giver slip på sin civiliserede selvkontrol og giver sig hen til sin natur. En natur som kvinden frygter, for den indebærer en voldsdominans, der er mere potent end den indirekte kontrol i verdensløgnen. Det er også derfor, vi ser den karnevaleske omvending i revel, hvor hun brutalt – men heroisk kæmper mod mandens og naturens kontrol over hende. Det er en håbløs kamp, som efterlader hende kastreret, men stadig knyttet til verden. Hendes sidste indsigt er, at det hele er nytteløst. Dette er nemlig også horrorrens grundvilkår som et eksempel på det bundne fantastiske, hvor vi ikke kan undslippe verdensfortællingen. Kvindens natur er hendes fængsel, og en saks er ikke en tilstrækkelig flugtvej. I døden bliver hun en del af verdensfortællingen, som endnu et kvindeligt offer for mandlig aggression.

Dette speciales problemformulering indebar også en undersøgelse af repræsentation af verden ud fra et horrorfilosofisk perspektiv. Dette perspektiv blev udover Clute også undersøgt ud fra Thackers teori om horroren som et ikke-filosofisk forsøg på at tænke over den utænkelige verden, verden-uden-os. Horror er med sine repræsentation af overnaturlige hændelser og særlige livsformer inden for fiktionens rammer en måde at filosofere om verden-uden-os. Disse elementer skaber en grundlæggende tvetydighed i horror. Dette gør sig også gældende i *Antichrist*, hvor narrativen, så snart manden og kvinden nærmer sig Eden, destabiliseres, og både manden så vel som tilskueren er i tvivl om, hvad der sker, og hvad der er rigtigt. Dels via mandens møder med de tre tiggere, samt den alternative narrativ hvor kvinden mishandlede Nic, der blev opbygget gennem filmen i en kombination af konkrete fund (polaroidbillederne, kvindens notesbog), flashbacks og visioner. Denne narrativ vedbliver med at nære en mistanke hos manden og tilskueren. Men da manden i revel angribes af kvinden, og hun derved omstyrter naturens orden, så bliver de reelle hændelser ligegyldige, da hun i kraft af sin modstand mod mandens dominans, har gjort sig skyldig – hendes skyld symboliseres af hinden i lejligheden i

mandens vision. Hun er en heks i mandens optik, men som tilskuer opretholdes tvetydigheden til længe efter rulleteksterne. Og det, som *Antichrist* fortæller om verden-uden-os, er en negativ indsigt, for i filmen møder manden grænsen for tænkning og sansning. Efter drabet er han som en besat antikrist omsluttet først af døde kvinder, så en anonym kvindeskare, der udover at være verdensfortællingen om mandlig aggression i form af dens ofre, også er en manifestation af grænsen for tænkning og sansning, da deres slørrede ansigter symboliserer umuligheden af at kende sandheden. Men hvor Thacker ser universet som indifferent over for mennesket – og den kosmiske pessimisme som den eneste meningsfulde reaktion, så bliver vi i *Antichrist* ikke præsenteret for et komplet indifferent kosmos, men derimod en insisterende natur, der kræver sine ofre, og som samtidig synliggør, at mennesket ikke kan forstå og rationalisere alt: vi bor, som Lovecraft skrev, på en ø af uvidenhed, men den er til gengæld ikke fredfyldt.

Hvis man skal se på, hvad dette speciale tilfører til den eksisterende forskning om Lars von Triers film og i særdeleshed om *Antichrist*, så er det primært genreperspektivet, der fører til en ny indsigt om filmen. Specialets anden hypotese, som jeg introducerede i indledningen, var, at der gik noget tabt, når man så bort fra genren i analysen af *Antichrist*. Selv om det har sin klare berettigelse at inddrage Tarkovskij og Nietzsche i fortolkningen af filmen, så finder jeg det problematisk at centrere analysen om Triers eksplicite referencer, for som vist ved den nietzscheanske skelnen mellem det dionysiske og apollinske i filmen, så har det nogle begrænsning i forhold til at kunne forklare elementer af afslutningen. En afslutning, der kun kan ses som en dionysisk sejr, hvis man ignorerer kvindernes slørrede ansigter. Genreanalysen med fokus på de narrative strukturer i kombination med Thackers horrorfilosofi har i analysen været fokuseret på at afdække disse elementer. Dette gør sig også gældende for de elementer, der bryder med den dominerende verdenorden (verdensløgnen), og indvarsler en anden verden, verdensfortællingen, der er i ligevægt med planeten. Dette har bl.a. været med til at fremhæve betydningen af de subliminale billeder, der viste sig at være mere end et affektivt skrig, men indeholdt et skjult billede af en intern kamp mellem manden og kvinden, der både pegede frem mod deres naturlige – og frygtfremkaldende – voldsrelation og kvindens ønske om et opgør med naturens orden. Et opgør, der rettede sig mod både mandens og naturens kontrol over kvinden ved at angribe deres libidinale forbindelser gennem genital lemlæstelse og kastration og udligne magtforholdet i den naturlige voldsrelation ved at stække manden.

Litteraturliste

Bøger

Agger, Gunhild (2012): 'Lidenskab og lidelse – Lars von Triers Antichrist'. i *Filosofi & Kunst*. Redigeret af Thøgersen, Ulla & Troelsen, Bjarne. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, s. 209-226

Alighieris, Dante (oversat af Meyer, Ole) (2000): *Dantes Guddommelige Komædie*. Frederiksberg: Multivers

Benton, Janette Rebold (1997): *Holy Terrors: Gargoyles on Medieval Buildings*. New York, USA: Abbeville Press

Brassier, Ray (2007): *Nihil Unbound – Enlightenment and Extinction*. Hampshire, Storbritannien: Palgrave MacMillan

Bøggild, Jacob (2018): *En sådan konstellation findes ikke: et essay om Lars von Triers Antichrist, Melancholia & Nymphomaniac*. Hellerup: Spring

Cardin, Matt (red.) (2017): *Horror Literature through History – An Encyclopedia of the Stories That Speak to Our Deepest Fears*. Santa Barbara, Californien, USA: Greenwood

Clover, Carol J. (2015): *Men, Women, and Chain Saws – Gender in the Modern Horror Film*. 2. udg. Princeton, New Jersey, USA: Princeton University Press

Clute, John & Grant, John (1997): *The Encyclopedia of Fantasy*. London, England: Orbit

Clute, John (2006): *The Darkening Garden: A Short Lexicon of Horror*. Cauheegan, Wisconsin, USA: Payseur & Schmidt

Freud, Sigmund (oversat af Fink, Hans Christian) (1998): *Det Uhyggelige*. Kbh: Rævens Sorte Bibliotek, Forlaget Politisk Revy

Gelder, Ken (red.) (2000): *The Horror Reader*. London, England: Routledge

Hauberg-Lund Laugesen, Martin (m.fl.) (2017): *Spekulativ Realisme: En Introduktion*. 1. udgave. Frederiksberg: Nyt fra Samfundsvidenskaberne

Ito, Jinji (oversat af Oniki, Yuji) (2013): *Uzumaki – Deluxe Edition*. San Francisco, USA: VIZ Media

Jackson, Rosemary (2009): *Fantasy: the literature of subversion*. 2. udg. London: Routledge

Lovecraft, H.P. (2005): *Lovecraft Tales*. New York: Library of America

- Lovecraft, H.P. & Joshi, S. T. (red.) (2000): *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. New York, USA: Hippocampus Press
- Meillassoux, Quentin (oversat af Brassier, Ray) (2008): *After Finitude – An Essay on the Necessity of Contingency*. London, Storbritannien: Continuum
- Monleón, José B. (1990): *A Specter Is Haunting Europe – A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton, New Jersey, USA: Princeton University Press
- Nelson, Victoria (2001): *The Secret lives of Puppets*. Elektronisk udg. (Kindle). Cambridge, Massachusetts, USA: Harvard University Press
- Nietzsche, Friedrich (oversat af Holm, Isak Winkel) (1999): *Tragediens Fødsel*. Kbh: Gyldendal
- Nietzsche, Friedrich (oversat af Thielst, Peter) (2005): *Antikrist*. København: Det Lille Forlag
- Schepeleern, Peter (m.fl.) (2017): *Lars von Trier - det gode med det onde*. Odense: Brandts
- Simmons, Amy (2015): *Antichrist*. Leighton Buzzard, England: Auteur
- Thacker, Eugene (2011): *In the Dust of This Planet – Horror of Philosophy vol. 1*. Hampshire, England: Zero Books
- Thacker, Eugene (2015a): *Starry Speculative Corpse – Horror of Philosophy vol. 2*. Hampshire, England: Zero Books
- Thacker, Eugene (2015b): *Tentacles Longer Than Night – Horror of Philosophy vol. 3*. Hampshire, England: Zero Books
- Thomsen, Marie Bodil Stavning (2016): *Lars von Triers Fornrylse af Filmen 1984-2014: signal, pixel, diagram*. Kbh: Museum Tusculanum

Film

- Cronenberg, David (1979) *The Brood*. Canadian Film Development Corporation
- Trier, Lars von (2009) *Antichrist*, Zentropa Entertainments
- Zarchi, Meir (1978) *I Spit on Your Grave*. Cinemagic Pictures

Onlinemateriale

- Martel, J.F. & Ford, Phil & Cardin, Matt: Weird Studies Podcast, Episode 41; *On speculative fiction* <https://www.weirdstudies.com/41> (tilgået d. 3/6/2020)
- Trier, Lars von & Romer, Knud (2009): *Antichrist: Interview with Writer/Director Lars von Trier* <https://emanuellevy.com/interviews/antichrist-interview-with-writerdirector-lars-von-trier-5/> (tilgået d. 19.05.20)

Abstract

The purpose of this thesis is to analyse Lars von Trier's *Antichrist* (2009) as a horror film, despite the academic reception of the film which was based primarily on its explicit allusions to Friedrich Nietzsche and Andrej Tarkovskij, rather than the genre of the film.

In this thesis, horror is viewed as a subgenre of the fantastic which, as a whole, is devoted to examining the real by subverting and destabilizing the dominant discourses in a given society.

Clute (2006) is the point of departure for the theoretical part of the thesis. He sees horror as a genre that, since the Enlightenment, has developed a particular narrative structure that reveals a hidden and horrible world. In the analysis, this revealed world is examined thoroughly through the horror philosophy of Eugene Thacker (2011, 2015a, 2015b). In the philosophy of Thacker, horror is a non-philosophical attempt to think about the unthinkable world by way of the representation of supernatural beings and events in cultural products such as films. Central to the analysis of *Antichrist* is Thacker's concepts of the world-without-us, demonology, the non-human, and the black illumination.

The analysis is structured as a chronological paraphrasing of the film viewed through the four phases of Clute's narrative model of horror. Other studies of *Antichrist* are also applied as part of the analysis, particularly Thomsen (2016) and Simmons (2015) as well as the concept of *urbanioa* by Clover (2015) and a comparison to *The Brood* (1979) by David Cronenberg.

Through the analysis it is established that *Antichrist* follows the narrative phases of horror. The film presents a rational, callous, and patriarchal world that creates an unhealthy basis for the couple's emotional healing after the tragic death of their young son. In the mythological world of Eden, they enter a place with an intrusive and antagonistic nature that reawakens *their* inner nature. The woman readily accepts, but the man doesn't accept it until violence is introduced into their relationship. This reveals the hidden world in which the nature of the relationships between men and women are based on male violence against women.

Through the film, an alternative narrative explaining the death of their son is revealed in which the woman to some degree caused his death. This - together with the man's possible supernatural experiences - creates an ambiguity that lasts the remainder of the film. In relation to Thacker's philosophy of horror, the film's ambiguity is seen as examples of

demonic possession, meetings with the supernatural, and the non-human. These are all manifestations of the world-without-us, or the limit of human understanding.

The woman's fear of the return of the natural state of their relationship combined with sorrow and guilt, leads her to rebel against the man and against her own nature and body with extreme violence. But with the man's killing of her, the natural order returns.

The killing in the analysis is found to be linked to the woman's attack on her husband. This attack makes her guilty of being a witch, and of abusing and indirectly killing their son. By killing her, the man negates the ambiguity of the film. The blurred face of his wife in the prologue as well as the blurred faces of the women in the epilogue are symbolic of the impossibility of absolute knowledge.

The ending of *Antichrist* is thus seen as the man being connected to his own demonic nature while confronted with the impossibility of knowing all there is to know of the world in a black illumination.

In this thesis I come to the conclusion that *Antichrist* is a horror film in Clute's definition, and by analysing it as such, it adds to the academic research by supplementing the Nietzschean reading of the film with a focus on an emerging - and horrible - world.