

Det Humanistiske Fakultet



Speciale

Forside til specialet

Afleveringsfrist (sæt x)	Januar: []	Juni: [2019] x	Andet: [03/06-19]
Vejleder: Jacob Bøggild		Studie: Dansk	

Titel, dansk: Kunsten i at have det dårligt: Depression som æstetisk virkemiddel	
Titel, engelsk: The Art of feeling sick: Depression as an aesthetic instrument	
Min./max. antal typeenheder: 144.000 – 192.000 (60 – 80 normalsider) (1 normalside = 2400 typeenheder)	Din besvarelses antal typeenheder¹: 179.948 74,9 sider
Du skal være opmærksom på, såfremt din besvarelse ikke lever op til det angivne (min./max) antal typeenheder (normalsider) vil din opgave blive afvist, og du har brugt et forsøg.	

Tro og love-erklæring		
<p>Det erklæres herved på tro og love, at undertegnede egenhændigt og selvstændigt har udformet denne eksamensopgave. Alle citater i teksten er markeret som sådanne, og eksamensopgaven, eller væsentlige dele af den, har ikke tidligere været fremlagt i anden bedømmelsessammenhæng.</p> <p>Læs mere her: http://www.sdu.dk/Information_til/Studerende_ved_SDU/Eksamen.aspx</p>		
Afleveret af:		
Fornavn: Maria	Efternavn: Otzen	Fødselsdato: 04-01-95

¹ Tælles fra første tegn i indledningen til sidste tegn i konklusionen, inkl. fodnoter. Tabeller tælles med deres antal typeenheder. Følgende tælles *ikke* med: resumé, indholdsfortegnelse, litteraturliste og bilag. Se i øvrigt eksamensbestemmelserne for disciplinen i studieordningen.

KUNSTEN I AT HAVE DET DÅRLIGT: DEPRESSION SOM ÆSTETISK VIRKEMIDDEL

EN ANALYSE OG FORTOLKNING AF LARS VON TRIERS "DEPRESSIONSTRIOLOGI"
(2009-2014)

Speciale, forår 2019

Udarbejdet af: Maria Otzen

Vejleder: Jacob Bøggild

Dato for aflevering: 03/06-2019

SDU, Institut for Kulturvidenskaber



Resume

Die vorliegende Magisterarbeit beschäftigt sich mit dem dänischen Instrukteur Lars von Trier (1956-) und dessen sogenannte „Depression Trilogie“. Die Trilogie setzt sich aus den Filmen „Antichrist“ (2009), „Melancholia“ (2011) und „Nymphomaniac“ (2013/14) zusammen, wobei Letzterer in den Versionen Producers Cut und Directors Cut erschien.

Triers „Depression Trilogie“ ist die wahrscheinlich meistdiskutierte Trilogie, die man in der dänischen Filmgeschichte gesehen hat. Dies liegt größtenteils daran, dass die Filme in den Kategorien Horror, Katastrophenfilm und Porno, das Publikum nicht nur schockieren oder empören, sondern auch dazu zwingen sich in den Filmen zu engagieren. Dies passiert anhand verschiedener ästhetischer Gestaltungsmittel, die Trier in seinen Filmen anwendet. Des Weiteren haben diese Gestaltungsmittel einen bestimmten Einfluss auf das Publikum und dessen Wahrnehmung des Films. Diese kann sich nämlich herausstellen als das Gefühl der Angst, der Langeweile oder das sehnde Gefühl nach dem Ende des Films.

Auf Grund der obenstehenden Äußerung war das Ziel dieser Magisterarbeit herauszufinden, welche ästhetischen Gestaltungsmittel Lars von Trier in seiner „Depression Trilogie“ anwendet, und auf welche Art und Weise diese sich auf die sogenannte Geistesgegenwärtigkeit des Publikums bezieht. Um dies herauszufinden wurden die drei Filme einer Analyse und Interpretation unterlegt, die sich primär auf die von Mogens Davidsen entwickelte Korrelativitetstheorie bezog.

Die von Mogens Davidsen entwickelte Korrelativitetstheorie ist eine neuwertige Theorie, die sich unter anderem damit beschäftigt wie der Mensch auf Grund seines sogenannten literarischen Bewusstseins auf Moderne Kunst reagiert. Diese soll laut einer Anekdote Walter Benjamins, als eine metaphorische Darstellung von Zusammenbruch und Zerspaltung sein. Darüber hinaus wurden auch andere literarische Hilfsmittel angewandt, da diese sich nicht nur auf das Medium Literatur beziehen, sondern auch bei der Analyse von Filmen oder Kunst angebracht sind zu gebrauchen.

Die Analyse und Interpretation der „Depression Trilogie“ begann mit der Analyse „Antichrists“ und wurde demnach chronologisch weitergeführt so dass der Film „Nymphomaniac“ als letztes analysiert und interpretiert wurde.

Die Schwerpunkte jeder Analyse waren hauptsächlich darauf konzentriert, die ästhetischen Gestaltungsmittel der jeweiligen Filme mit Hilfe von Davidsens Theorie zu identifizieren und zu interpretieren, und schließlich in Verbindung zu einander zu stellen. Nachdem die Filme analysiert und interpretiert wurden, sind die Ergebnisse in einer allgemeinen Schlussfolgerung zusammen gefasst worden.

Diese lautet, dass die ästhetischen Gestaltungsmittel, die Lars von Trier anwendet, eine Variation aus Musik, das Vermengen von mehreren Genres und die Anwendung der sogenannten Verfremdungstechnik ist. Darüber hinaus führten die Analyse von „Antichrist“ und „Melancholia“ zu der Konklusion, dass diese beiden Filme sich in der Struktur ähneln, während der Film „Nymphomaniac“ eher als speziell gilt. Dieser hat im Gegensatz zu den anderen beiden Filmen ein offenes Ende, was dazu führt, dass das Publikum keine Erlösung empfindet. Dies resultiert in eine Unmenge an Interpretationspotential und entspricht dem Prinzip Lars von Triers, dass ein Film jemandem das Gefühl gibt einen Stein im Schuh zu haben. Darüber hinaus wurde darauf aufmerksam gemacht, dass man die Analyse und Interpretation der „Depression Trilogie“ auch auf eine quantitative Weise hätte bearbeiten können mit Hilfe von MRI-Scans. Diese hätten ein deutlicheres Ergebnis gegeben.

Letztlich wird diese Masterarbeit mit einer Perspektivierung abgeschlossen in der argumentiert wird, ob man Lars von Trier als einen sogenannten Performativen Biografist ansehen kann, oder ob es seine Anwendung von ästhetischen Gestaltungsmitteln ist, die als performatives Werkzeug funktionieren.

Indhold

Resume	3
Emnets relevans.....	8
Kapitel 2: Metodiske overvejelser og teori.....	10
2.1. Metodiske overvejelser.....	10
2.2. Teori	11
Mogens Davidsen- Den litterære bevidsthed og korrelativitetsteorien	11
Kapitel 3: Analyse	18
3.1. Antichrist (2009)	18
Filmens ramme og musik som ledemotiv	18
Filmens genre	21
Den fantastiske genres indtrængen	24
Kaos regerer- Filmens grad af entropi.....	28
Filmens opgør med Kristendommen	29
3.2. Melancholia (2011)	34
Prologens foregribende handling- Richard Wagners indflydelse	35
Filmens komplementære kapitler og fokalisering	40
Filmens eventyrlige træk og imaginære punkt	42
Filmens vekselvirkning mellem lav og høj entropi	47
3.3. Nymphomaniac (2013/14).....	50
Nymphomaniac- En digressionsfilm	51
Musikken som filmen og publikummets ledemotiv	54
Fortællerhierarki, udsigelse og ”suspension of disbelief”	58
Filmens intertekstualiteter	60
Lav entropi som filmens uendelige tolkningspotentiale	62
Kapitel 4: Konklusion.....	65
Kapitel 5: Perspektivering	69
5.1. Lars von Trier- En performativ biografist?	69
5.2 Huset Lars von Trier byggede	74
Litteraturliste	79

Kapitel 1: Indledning

Som en modvægt til mit måske pessimistiske livssyn, (det er måske væk i morgen), vil jeg fortælle lidt om kunstneriske værdier. Som jeg kender. Det er jo et væsentligt emne i denne forbindelse.²

Lars von Trier (1956-) er en af Danmarks mest kendte auteur og instruktør. Internationalt er han kendt som manden, der nærer sympati for Hitler og er en af verdens bedste instruktør, men herhjemme er han for mange, hvad H.C. Andersen var for 1800-tallets borgerskab: let at lade sig imponere af, men svær at holde af. Overordnet én, man nævner med stolthed ude i verden, men som man alligevel ikke rigtig kan finde ud af, hvad man skal synes om.³

Allerede i barndommen svarede en kæk Trier, at han er et geni, hvilket han ligeså betegnes som i dag, hvor han tildeles øgenavnet "geniet". Han er ikke bleg for at sige, hvad han tænker, hvilket tydeligst kom til udtryk tilbage i 2011 under Cannes filmfestivalen, der resulterede i Triers ekskludering fra festivalen. Herefter besluttede den "ærlighedssyge" Trier sig for at give sig selv mundkurv på, og dermed ikke længere udtale sig i offentligheden, da han iflg. ham selv ikke har evnen til at udtrykke sig utvetydigt.⁴

I interviews bliver man endvidere præsenteret for en mand med en ufattelig stor viden og interesse for litteratur, kunst og filosofi. Triers interesse er inspireret af mænd som Edvard Munch (1863-1944), August Strindberg (1849-1912) og hans helt store idoler den danske instruktør Carl Th. Dreyer (1889-1968) og den russiske instruktør Andrej Tjarkovkij (1932-1986).

Udover at være provokerende, eller påvise en enorm interesse for humanvidenskaberne, så besidder Trier også en anden side, der påvirker ham og dem omkring ham. Trier har iflg. ham selv allerede siden barndommen lidt af angst, hvilket ikke er blevet bedre med årene og også er årsagen til instruktørens depression, der ramte ham tilbage i 2007. Her troede han, at han aldrig mere skulle lave en film. Depressionen tog hårdt på den danske instruktør og hans familie, men på samme tid gav Triers depression ham stof til en trilogi, der blev til Triers "Depressionstrilogi".

I trilogien visualiserer Trier i hvilken grad de tre sygdomme, angst, depression og mani påvirker den ramte person og dennes nærmeste. Filmene hertil udspringer iflg. Trier primært fra hans egne erfaringer med sygdommene angst og depressionen. Derudover var trilogiens første film *Antichrist* (2009) blot en øvelse, men blev slutteligt Triers vigtigste film i hele hans karriere. Trilogien består af

² Trier, L.v. (1976) En "selvbiografi" I: Schepelern, P. (2017) *Lars von Trier- Det gode med det onde* København Strandberg Publishing A/S (s.220-221)

³ Thorsen, N. (2010) *Geniet- Lars von Triers liv, film og fobier* s. 12 København: Politikens Forlag

⁴ <https://politiken.dk/kultur/filmogtv/art5028055/Forfatter-Lars-von-Trier-er-rystet-over-afh%C3%B8ring> (16/05-19)

følgende tre film *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) og *Nymphomaniac* (2013/14), hvor fokuset ligger på de kvindelige karakterer. Allerede i Triers "Guldhjertetrilogi" har instruktøren haft fokus på de kvindelige karakterer. Her er kvinderne rene og godhjertede, og adskiller sig dermed fra kvinderne i "Depressionstrilogien", der fremstilles som onde, dæmoniske eller egoistiske. Overordnet kan "Depressionstrilogien" anses for at være Triers såkaldte *magnus opus*, der ikke kun deler vandene blandt publikummet, men også påvirker det i en sådan grad, at man forlanger en forklaring af Trier, hvad han ville opnå med filmene, eller hvorfor kvinderne skal igennem så meget smerte i hans film. Ydermere er det ikke blot filmene, der skaber furor, det er også instruktøren, der med sin offentlige optræden er med til at reklamere for sine film og samtidigt sætter sig selv i centrum, så filmene ikke står alene.

Det er derfor min hensigt i dette speciale at arbejde med Lars von Triers "Depressionstrilogi", da jeg anser denne for at være hans muligvis mest omdiskuterede trilogi, der tilmed viser mulige tegn på biografiske indslag. Derudover leger Lars von Trier med filmenes genre idet de ikke lever op til deres egentlige konventioner. Dette kan føre til udeblivelsen af publikummets indfrielse af forventningen, der tilmed resulterer i en manglende forløsning af publikummets begær efter underholdning.

I dette speciale søger jeg via en analyse af "Depressionstrilogiens" film at besvare i hvilken grad anvendelsen af æstetiske virkemidler har indflydelse på publikummet og dets følelse af nærvær, samt følelsen af uforløsthed ift. filmenes manglende indfrielse af publikummets forventning.

Jeg vil derfor arbejde med filmene hver især, da de i udgangspunktet er forskellige i deres opbygning, men på samme tid udgør én helhed. At filmene udgør én helhed, er jeg opmærksom på, da filmene indeholder interne referencer til hinanden, hvorfor jeg vælger at sætte analysen kronologisk op. Den kronologiske opbygning er yderligere med til at skabe en sammenhæng mellem filmene, men giver mig samtidig muligheden for at kunne begå mig på tværs af filmenes analyser. Jeg indleder hver analyse med en kort introduktion bestående af kommentarer fra Trier, eller andre ift. filmenes tilblivelse og slutteligt et kort handlingsresume.

I forbindelse med analysen anser jeg det for vigtigt at påpege, at værkernes karakterer indgår i et kunstnerisk spil, der gør, at det ikke er muligt at kunne forholde sig til karaktererne udenfor filmene. Karaktererne befinder sig i et rum, der er æstetisk og derfor kun skal forstås på en æstetisk måde.

I og med at Lars von Triers trilogi muligvis peger på biografiske referencer, hvilket han påstår at der gør i interviews, afrunder jeg mit speciale med en perspektivering. Perspektiveringen kan være inspirationen til en videre undersøgelse om, hvorvidt Trier kan betegnes for at være en performativ biografist, eller om anvendelsen af hans kunstneriske værdier kan anses for at være et performativt redskab, som peger tilbage på Lars von Trier.

Emnets relevans

Min motivation for at undersøge Trier og hans "Depressionstrilogi" stammer fra den undren over, at mange mener, at Triers film enten er mærkelige, kedelige eller svære at forstå. Dette ses bl.a. på hjemmesiden imdb.com, hvor kommentarer som "I want my 100 minutes back"⁵, "Cruel torture by boredom"⁶ og "nymphomaniac, only she doesn't seem to enjoy sex"⁷ blot er få eksempler på, hvordan det internationale publikum reagerer på Triers tre film, *Antichrist*, *Melancholia* og *Nymphomaniac*. Mens *Antichrist* kun formår at få 6,6 ud af 10 stjerner efterfulgt af *Nymphomaniac*, som får 6,9 stjerner, så ligger trilogiens anden film *Melancholia* i spidsen med 7,2 stjerner ud af 10.

Set fra et danskfagligt synspunkt kan man argumentere for, at Triers film adskiller sig fra Hollywoods mainstreamfilm, der primært er karakter og handlingsorienterede og samtidigt retter sig efter publikummets begær om at blive underholdt. Triers "Depressionstrilogi" bevæger sig derimod over i kunsthøjgenren, hvor fokuset ligger på de nærmest stillestående billeder, og publikummet bliver opfordret til at forsøge, at gætte scenernes skjulte betydning. Grunden til dette er at kunsthøjgenren lever af at antyde dybere meninger ved at pirre hjernens nysgerrighed over for gåder.⁸ Endvidere har Trier udtalt, at en god film er som en sten i skoen, og filmen skal derfor ikke være behagelig eller underholdende, men derimod irriterende.

Som Trier tilkendegiver i sit tredje manifest, der blev offentliggjort efter "Europatrilogiens" sidste film *Europa* (1991), kan man enten lave en film med pædagogisk sigte eller med det formål at påvirke publikummet og få det til at græde eller le. Han tilføjer, at han ikke har den store respekt for denne måde at lave film på, fordi han vil få publikummet til at føle den fysiske erfaring. Denne beskriver

⁵ https://www.imdb.com/title/tt0870984/reviews?ref=tt_urv (28/05-19)

⁶ https://www.imdb.com/title/tt1527186/reviews?ref=tt_urv (28/05-19)

⁷ https://www.imdb.com/title/tt1937390/reviews?ref=tt_urv (28/05-19)

⁸ Grodal, T. (2017) Den højere mening – Lyst, lidelse og disruption hos Lars von Trier s. 134 I: Schepele, P. et al. (2017) *Lars von Trier – Det gode med det onde* (s. 133-138) København: Strandberg Publishing A/S

han som den følelse, der er, når filmens magi indtræffer og arbejder sig gennem kroppen og slutteligt etablerer en ”mirakuløs eksplosion af LIV”⁹- en følelse af nærvær.

Jeg er opmærksom på, at mange, der har beskæftiget sig med Lars von Trier og hans film, enten har arbejdet med filmene enkeltvis eller, som f.eks. Jacob Bøggild, arbejdet med Triers ”Depressionstrilogi” som helhed. Bøggild beskæftiger sig i *En sådan konstellation findes ikke* (2018) med ”Depressionstrilogien”, hvor han analyserer filmene enkeltvis og redegør for, hvordan disse referer til hinanden indbyrdes og dermed udgør et samlet værk. Derudfra vurderer han, at man som helhed muligvis ikke kan betegne værkerne som ”Depressionstrilogi”, men argumenterer derfor for at man i stedet kan benævne trilogien for MAN-trilogien ved at skabe et anagram ud af værkernes forbogstaver. Et andet eksempel er Bodil Marie Stavning Thomsen, der i *Lars von Triers fornyelse af filmen 1984-2014* (2018) analyserer samtlige af Triers film vha. den franske filosof Gilles Deleuzs affektdiagrammatiske filmteori. Hendes fokus ligger dermed på filmenes æstetiske materielle performativitet.

Selvom Triers film er blevet belyst i mange videnskabelige studier, har der ikke været mange læsninger eller analyser af Triers ”Depressionstrilogi” med det formål at undersøge, hvordan værkerne påvirker publikummet ift. deres forventning om filmen. Kirsten Hyldgaard er umiddelbart den eneste, der beskæftiger sig med publikummets opfattelse af filmen *Nymphomaniac* i sin artikel *Skolemesteren Lars von Trier- Angst og kedsomhed som betingelse for at forske og for at lære* (2018). Her er det såvel hendes egen oplevelse og andres oplevelse af filmen, der har givet hende materiale til at undersøge, hvordan kedsomheden bliver betingelsen for at forske og for at lære, og oveni bliver forudsætningen for en, iflg. Trier, god film.

Det er derfor min intention at belyse en nyere læsning af trilogien som helhed, hvor formålet vil være at undersøge, hvordan filmene har mulighed for at påvirke publikummet, og hvilke elementer Trier gør brug af for muligvis at frarøve publikummets indfrielse af forventningen.

⁹ Trier, L.v. (1991) Tredje manifest s. 236 I: Schepelern, P. et al. (2017) *Lars von Trier- Det gode med det onde* København: Strandberg Publishing A/S

Kapitel 2: Metodiske overvejelser og teori

2.1. Metodiske overvejelser

I det følgende afsnit gør jeg rede for den teori, jeg vælger at bruge for at kunne besvare specialets undersøgelsesområde. Jeg indleder afsnittet med mine metodiske overvejelser, der kort redegør for, hvorfor jeg anser min teori for relevant og vil efterfølges af en redegørelse af teorien.

Overordnet vil min tilgang til specialet bestå af en analyse og fortolkning af "Depressionstrilogiens" tre film. Analysen består af filmisk materiale, der vil søges at belyses vha. teori, der primært kendes fra den litterære verden. Jeg vælger at arbejde med det filmiske materiale på en sådan måde, at det vil underlægges en litterær analyse, da litteratur ikke udelukkende hæfter sig til værker af litterær karakter, men også kan grænse op til andre kunstarter, som f.eks. film. Den litterære analyse beskæftiger sig primært med, hvad et givent værk handler om, og hvordan man formidler dette "hvad". Netop dette anser jeg for at være en del af for at kunne besvare specialets undersøgelsesfelt, da Triers trilogi indeholder æstetisk materiale bestående af bl.a. musik og malerier. Det filmiske materiale består også af interviews eller kommentarer til selve produktionsprocessen, der ligger bag de færdige film. Disse er relevante ift. specialets perspektivering, der er afhængig af Lars von Triers udtalelser, handlinger og offentlige optræden. I perspektiveringen kommer jeg kort ind på, hvordan de ovenstående elementer har indflydelse på hans værker og publikummets opfattelse af hans offentlige persona. I forbindelse med min perspektivering anvender jeg en ny litterær strømning, den performative biografisme, hvilken der kort redegøres for i perspektiveringsafsnittet. Samtidigt trækker perspektivering på observeringer fra min analyse, da disse er relevante til at underbygge mit spørgsmål om, hvorvidt Lars von Trier kan betegnes for at være en performativ biografist.

Det teoretiske materiale udgøres af Mogens Davidsens teori, der retter sit fokus mod den modernistiske æstetik og menneskets påvirkning af denne. Davidsens kalder teorien for korrelativitetsteorien, som overordnet tager afsæt i den tysk-jødiske filosof og litteraturkritiker Walter Benjamins (1892-1940) fortælling om myten om det tabte sprog. Her opfattes det modernistiske værk som en metafor for sammenbrud og splittelse. Ud fra denne myte finder Davidsen alternative læsninger/fortællinger af moderne litteratur og kunst, og hvordan disse fortællinger appellerer til den menneskelige bevidsthed. Derudover anser Davidsen modernismefortællingen, selvom den sættes i relation med følelsen af tab, som et handlekraftigt redskab udviklet for at kunne genindføre en

fornemmelse for materiel substans.¹⁰ Det er for ham en fortælling, hvor ombrydningen af den kunstneriske syntaks finder sted med det mål at forsøge at svare tilværelsens karakter af simultanitet, dissonans, vitalitet og realitet.¹¹ Endeligt anser Davidsen den kunstneriske artikulation af modernismen som en indløsning af virkelighedens karakter af potentiale, mulighed og liv.¹²

Jeg anvender Davidsens teori som mit teoretiske fundament, fordi hans teori bl.a. kan bruges til at forstå modernistisk æstetik. På samme tid begrænser teorien sig ikke kun til litteratur, men kan med forbehold også anvendes på film, malerier og musik, hvilket netop er gennemgående motiver man støder på i Triers "Depressionstrilogi". Slutteligt anser jeg Davidsens teori for at være egnet til at analysere trilogiens tre film, da den ikke låser sig fast til et bestemt æstetisk element, men derimod kan bruges på flere.

2.2. Teori

Mogens Davidsen- Den litterære bevidsthed og korrelativitetsteorien

I forbindelse med sit mangeårige arbejde med litteratur og billedkunst, hvor modernismebegrebet er kommet til at spille en fremtrædende rolle, har det for Mogens Davidsen været magtpåliggende at finde alternativer til en bestemt fremherskende modernismefortælling.¹³ Davidsens arbejde bygger på Walter Benjamins fortælling om det tabte sprog. Myten om det tabte sprog beror på den anekdote om soldater, der kom op fra skyttegravene efter første verdenskrig og ikke kunne berette om de skrækkelige hændelser, de havde oplevet.¹⁴ Fortællingen om sammenbruddet af en mundtlig erfaringsformidling, myten om et såret sprog, har fungeret som forklaringsmatrice for modernismen, som en negativ artikulation af verden, der har mistet sine kerneværdier.¹⁵ Det er oftest fortællingen, der gentages i værker om kunst og litteratur og det siger noget om fortællingen som strukturel appel for den menneskelige bevidsthed.¹⁶

¹⁰ Davidsen, M. (2018) Efterskrift s. 316 I: Davidsens, M & M. (2018) Modernisme på tværs (s.315- 344) Syddansk Universitetsforlag: Odense

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Davidsen, M. (2007) *Ubestemthedens akkorder- tværæstetiske sonderinger i moderniteten* s. 6 GlobeEdit: Saarbrücken

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Davidsen (2018) s. 315

Iflg. den amerikanske litterat og lingvist Mark Turner (1954-) har mennesket en litterær bevidsthed. Denne er iflg. ham, en tankeform, der går forud for alle andre.¹⁷ Hovedparten af vores oplevelser, viden og tænkning er organiseret i historier, vi tænker i historier. Historiens mentale rækkevidde udvides af projektionen: en historie hjælper os med at få mening i en anden.¹⁸ Projektionen af én historie er parablen på én anden, parablen er dermed roden til den menneskelige bevidsthed: til tænkning, handlen, erkendelsen osv.¹⁹ Dette betyder dog ikke, at verden er som et litterært værk, men det er sådan vi forstår den, fordi det er det, vi er bedst til, og det er sådan vi tænker. I virkeligheden er den litterære bevidsthed også en begrænsning, fordi det, der ikke lader sig indarbejde efter de litterære bevidsthedsprincipper, meget let undslipper vores bevidsthed.²⁰ Dette beskriver Davidsen for at være på linje med den franske filosof Henri Bergsons (1859-1941) forestilling om, at bevidstheden er pragmatisk og udelukkende orienterer sig formålstjenlig i verden: Den er altså ikke dannet til at forstå verden uden for bevidsthedens egen vilje til at beherske den.²¹

Metafysikeren, idealisten og spiritualisten Henri Bergson arbejdede med en ikkemateriel form for liv, der karakteriserer en virkelighed bag den ydre, materielle og sansede verden.²² Når vi sanser verden, så undslippes tingenes egentlige individualitet, vurderer han.²³ Dette skyldes, at det er nødvendigt for os at gribe ligheder og generelle træk ved verden for at kunne gebærde os hensigtsmæssigt i den. Vi opfatter altså ikke tingenes egenart, men derimod en skematisering af virkeligheden, hvor vi nøjes med at aflæse etiketter, der oplyser om tingenes træk og frarøver dem deres individualitet.²⁴ For Bergson bestemmes verden af en dynamisk livsimpuls, den såkaldte *élan vital*, der tilmed strømmer gennem hele virkeligheden.²⁵ *Élan vital* er den higen, der driver udviklingen fremad og skaber liv og fornyelse, derudover skriver Bergson i sit værk *L'évolution créatrice* (1907), at livets udvikling ikke er bestemt af materielle faktorer. Derimod mener han, at der til grund for al eksisterende ligger den ikkematerielle *élan vital*, der er en fortættet form for varighed *la durée*, som mennesket finder i sig selv og kan fornemme vha. sin intuition.²⁶ *La durée* er for Bergson, den virkelige udelelige tid, et tidsbegreb, hvor nuet indeholder fortiden i sig og samtidigt

¹⁷ Ibid. s. 317

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid. s. 321

²³ Ibid. s. 322

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

udgør fremtidens potentiale.²⁷ Overordnet er kunstneren for Bergson en person, der inkarnerer den dynamiske livsimpuls og vha. sin intuition kan skabe kunst, der svarer til *élan vital* og dermed spejler naturens kreative produktion.²⁸ For Bergson er kunstens opgave, at befri mennesket fra det praktiske livs krav og i frembringelsen af en ny personlighed, der er mere ægte og sand end den hverdagslige.²⁹ Kunsten rokker dermed ved den menneskelige bevidstheds forestilling om, at der er identitet mellem virkelighedens struktur og vores bevidstheds evne til at registrere denne.³⁰ Forestillingen om menneskets litterære bevidsthed er forudsætningen for Davidsens korrelativitetsmodel, som redegøres for om lidt.

Modellen kan, med forbehold, bruges til at finde ud af, i hvor høj grad et kunstværk eller et kunstnerisk udtryk lever op til en vis harmoni og dermed en indfrielse af menneskets litterære bevidstheds forventningshorisont. Den litterære bevidsthed har en forventningshorisont om harmoni, hvilket betyder, at mennesket, hvis det bliver introduceret for et modernistisk værk³¹ eller lignende, vil prøve at lukke åbninger, der ikke opfylder den menneskelige bevidstheds ønske om harmoni. Inden korrelativitetsmodellen kan forklares, skal der redegøres for begrebet entropi, der kendes fra termodynamikkens 2.lov.³² Denne lov kendes fra fysikkens verden og siger, at et isoleret systems entropi altid vil vokse med tid.

Entropibegrebet kendes bl.a. fra den amerikanske matematiker Norbert Wiener (1894-1964) værk *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society* (1950). I sit værk redegør Wiener for en ny videnskabsgren, kybernetik (styrmandslære).³³ Kybernetik er en teori om styring og kontrol i dyr, mennesker og maskiner. Værket var et forsøg på at komme en samtid i møde, der i stigende grad gjorde det muligt, vha. elektronmaskiner - datidens computere - at regne millioner gange hurtigere end mennesker. Overordnet er kybernetikkens væsentligste opgave at undersøge interessante lighedspunkter mellem computerens og menneskehjernens reaktioner.³⁴ Wiener så årsagerne til en angiveligt menneskelige og kunstneriske sterilitet i samtiden i åndslivet, der tilmed var ansvarlig for en følgende fantasiløshed. Fantasiløsheden resulterede i, at menneskerne indtog en passivt modtagende rolle i forhold til kulturen. Primært beskæftigede Wiener sig med kunsts og

²⁷ Davidsen (2007) s. 38

²⁸ Davidsen (2018) s. 322

²⁹ Ibid. s. 323

³⁰ Ibid. s. 318

³¹ Her skal der tilføjes, at det selvfølgelig ikke er en generalisering af alle modernistiske værker.

³² Davidsen (2018) s.337

³³ Ibid. s. 333

³⁴ Ibid.

kommunikations kvalitet, og hvordan man kunne måle denne.³⁵ Wiener har ikke ekspliceret dette, men der foreligger en uudtalt forestilling om, at en meddelelses (kunstnerisk eller anden art) kvalitet kan måles ved den grad af modstand, den yder mod virkelighedens fremherskende strømning mod tiltagende kaos.³⁶ Forudsætningen for at kunne forstå Wieners bog er: forestillingen om det tilfældige univers. Wieners beskrivelse er dermed en modsætning til den Newtonske fysik. Den Newtonske fysik beskrives som et univers, hvori alt sker i nøje overensstemmelse med love og samtidig er et kompakt og velorganiseret system, hvori hele fremtiden i strengeste forstand afhænger af hele fortiden.³⁷ Man kan selvfølgelig aldrig efterprøve dette, men det Newtonske verdensbillede var nødt til at formulere fysikken, som om den i virkeligheden – restløs – var underkastet sådanne love.³⁸ Den Newtonske fysik opererede ikke med en virkelighedskarakter, der også var et resultat af ubestemthed og tilfældighed. Der indførtes efterfølgende en statistik i fysikken, således at den usikkerhed og tilfældighed, der er en kendsgerning i den fysiske verden, indgår i den naturvidenskabelige betragtningens måde.³⁹ Ophavsmændene hertil var den tyske fysiker Ludwig Boltzmann (1844-1906) og den amerikanske fysiker Josiah Willard Gibbs (1839-1903). Derudover havde Gibbs en teori, der knyttede sig til universets udvikling mod større og større mangel på organisering, mod kaos og slutteligt mod voksende entropi.⁴⁰

Hvis man møder en situation med en høj grad af orden, er der tale om lav entropi, og når man møder en situation med lav grad af orden, får værket karakter af høj entropi.⁴¹ Davidsen gør således et ellers naturvidenskabeligt element til et redskab, der på grund af dens metaforisering, med forbehold, kan anvendes i humanvidenskaben.

Et andet begreb, der knytter sig til et systems grad af entropi, er begrebet *fortættethed*. Dette anskueliggøres vha. nedenstående model. I kasserne ses et system af molekyler, der skal forestille at være billardkugler. I boksen til venstre er kuglerne spærret inde, og der hersker altså en høj form for orden og dermed lav entropi. Ser vi boksen til højre, er kuglerne frie og udfylder hele boksen, her er der altså tale om en lav grad af orden eller *fortættethed* og dermed en højere grad af entropi.⁴² Pga. entropibegrebets metaforisering kan det efterfølgende overføres på et litterært værk, hvorved det er muligt at forstå den ændrede tilstand i relation til, hvorvidt kuglerne er forløst i den fortælling, de

³⁵ Ibid. s. 334

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

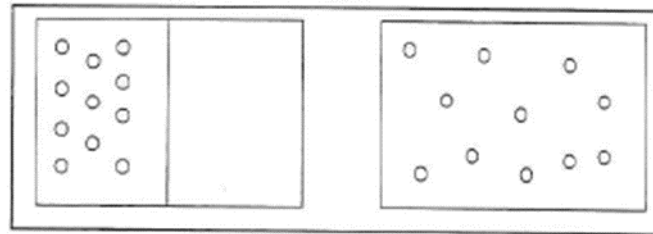
³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid. s. 334

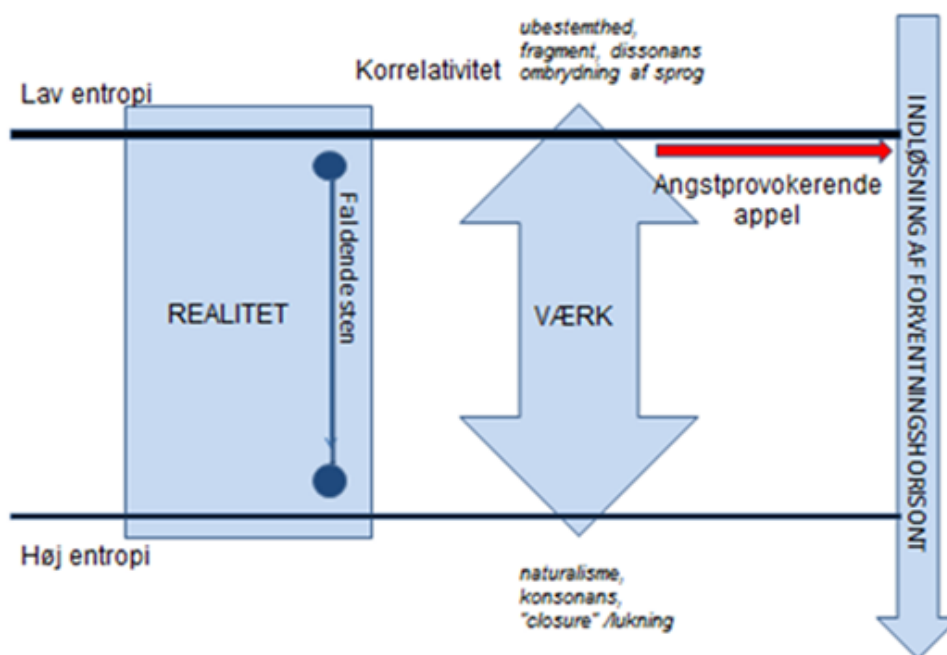
⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid. s. 338

gennemgår, efter de får lov til at sprede sig frit i boksen og entropien dermed vokser.⁴³ Det er dog vigtigt at bemærke, at der skelnes mellem to typer af orden: den fysiske orden, som er udtrykt ved den lave entropi i kassen til venstre, og den narrative orden, der er udtrykt igennem den høje entropi i boksen til højre og fordi tiden er gået i denne.⁴⁴



Efter man har undersøgt, om et kunstværk er høj- eller laventropisk kan det sættes ind i korrelativitetsmodellen, der vises her:



Boksen til venstre symboliserer realiteten som et dynamisk system, markeret med en faldende sten, hvis entropi er lav, når den befinder sig over jorden og dermed er i besiddelse af potentiel energi.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

Falder stenen, omdannes den potentielle energi til kinetisk energi og entropien vil vokse.⁴⁵ Pilen i midten af modellen står for et kunstværk, f.eks. litteratur, billedkunst eller musik, og peger hhv. opad mod lav entropi og nedad mod høj entropi. Værker med stort potentiale⁴⁶ og lav entropi har den egenskab at besidde dissonans, ubestemthed, fragmentering og sproglig ombrudthed.⁴⁷ Har værket sådanne kvaliteter, er der tale om en høj grad af korrelativitet⁴⁸, og man befinder sig på pilens opadgående side dvs. lav entropi. Modsat taler vi om lav korrelativitet, når værket udfolder træk, der tilfredsstillende bevidsthedens forventningshorisont: konsonans eller naturalistisk fremstilling f.eks. lukning af konflikter og narrative forløb. Her befinder vi os ved den nedadgående side på pilen, høj entropi.⁴⁹

Dette betyder, hvis et kunstværk har høj entropi, så lever dette op til menneskets litterære bevidstheds forventningshorisont, fordi den høje entropi lukker de tomme pladser, der kan være i en historie, og man får dermed en følelse af harmoni. Har værket derimod lav entropi, vil kunstværket ikke have indløst menneskets litterære bevidstheds forventningshorisont, netop fordi der er tomme pladser, der ikke bliver lukket. Værket har derimod en høj grad af dissonans, f.eks. musikalsk, der påvirker menneskets hjerne på en ubehagelige måde. Den del af hjernen, som bliver påvirket, er amygdala. Amygdala ligger i hjernens limbiske system, som i nedenstående billede er det hvide område, og er ansvarlig for menneskets angstrespons.⁵⁰ Scanner man denne del af hjernen, mens man bliver udsat for dissonans, vil der være voldsom aktivitet. I korrelativitetsmodellen er det den røde pil, der indikerer den angstprovokerende appel.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Potentiale betyder, når et værk udfolder en karakter af ubestemthed, og at denne karakter af ubestemthed er værket's måde at fremstille en virkelighedskarakter på. Det kan betragtes som en formal tematisering af en egenskab ved realiteten, der slutligt kan betegnes som tilblivelse, mulighed eller potentiale. Davidsens (2014) s. 36

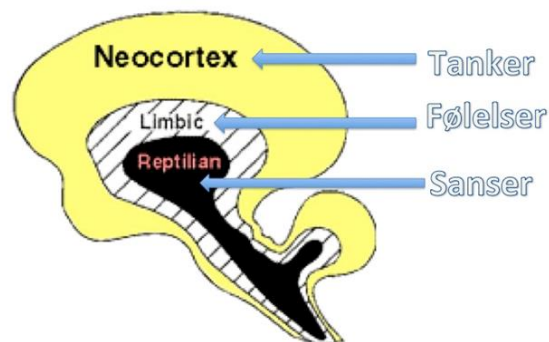
⁴⁷ Ibid s. 337

⁴⁸ Begrebet korrelat har sit ophav i Bergsons og vitalismens forklaring på, hvordan dissonans påvirker den menneskelige bevidsthed. Vælger man f.eks. et sæt billeder, der pga. deres forskellighed ikke kan skabe nogen form for harmoni, så bliver vores bevidsthed udsat for et chok, hvis fremmeste virkning er en følelse af liv. Der er ikke udelukkende tale om følelse af ubehag eller fremmedgjorthed. Sammenstødet mellem vores sanseimpulser fungerer som et objektivt korrelat for livsstrømmen. Det er overordnet dissonansen, der iflg. den Bergsonske/vitalistiske og nymaterialistiske forstand, skal agere som et pant på nærvær og liv- et objektivt korrelat for virkeligheden. Davidsen (2018) s. 330 ff.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Davidsen (2018) s. 338

Den tredelte hjerne



Arbejder man med et værk, der befinder sig i det laventropiske område, så er der en dissonans, som giver mennesket et ubehag, hvilket man forsøger at lukke. Dette gør man, fordi man vil have værket til at leve op til den litterære bevidstheds forventningshorisont, der forudsætter harmoni.

Kunstneren er ikke opmærksom på amygdala eller på den lave grad af entropi et værk består af, men vedkommende er klar over, hvordan det føles, når han/hun f.eks. vælger et bestemt stykke musik. Det er ud fra denne erfaring, han/hun har haft ift. til det valgte stykke musik eller lign., at vedkommende arbejder med kunst.

Dette er netop grundlaget for, hvorfor Davidsens korrelativitetsmodel er fundamentet i forbindelse med mit arbejde med Lars von Triers "Depressionstrilogi", da Trier selv er klar over, hvordan det føles at opleve angst på egen krop og anvender denne erfaring i sine værker.

Kapitel 3: Analyse

3.1. Antichrist (2009)

Lars von Trier har flere gange givet udtryk for, at hans film skal fremkalde den vedvarende ubehagelige følelse, som det er at have en sten i skoen. Dette har han bl.a. opnået med sin horrorfilm *Antichrist* (2009). Arbejdet med filmen har været en form for terapeutisk bearbejdelse af hans depression, der indtraf i 2007. Her var han overbevist om, at han aldrig nogensinde ville komme til at lave film igen. I en udtalelse i marts 2009 fortæller han, at filmen blev lavet uden den store begejstring, og manuskriptet til filmen var en øvelse for ham. Han tilføjer ydermere, at han i hvert fald ikke vil tilbyde nogen undskyldning for *Antichrist*, da denne film er den vigtigste film i hele hans karriere.⁵¹ Filmen kan betragtes som et voldsomt billede på, hvordan naturen trænger ind i menneskets natur, og den skal derudover give et bud på en horrorgenre i dens mest basale form, mand versus kvinde.

Plottet er simpelt og holdt på det absolut minimale. Man følger et forældrepar, der igennem filmen forbliver unavngivne. De har mistet deres barn, Nic, som faldt ud ad et vindue mens forældrene havde sex. Moderen lider efterfølgende af selvbefredelse, og manden, der er uddannet psykoterapeut, beslutter sig for at helbrede hende, da han mener, at han er bedre til det end hendes læge. Sammen tager de ud i skoven til hytten Eden, hvor manden foretager kognitiv terapi på sin kone, der i starten viser tegn på bedring. Det er dog kun en kortvarig bedring, der er tale om, hvorefter det begynder at gå galt. Manden og kvinden bliver voldelige overfor hinanden, og det ender med, at manden slår sin kone ihjel.

Filmens ramme og musik som ledemotiv

Antichrist består af en prolog og epilog, der begge er holdt i sort/hvid og indrammer filmens resterende fire kapitler. Filmens kapitler hedder 1. "Grief", 2. "Pain (Chaos reigns)", 3. "Despair (Gynocide)" og 4. "The three Beggars". Kapitlerne 1-3 viser den følelsesmæssige udvikling, som især den kvindelige karakter gennemgår i løbet af filmen. Kapitlet "The three Beggars", på dansk de tre tiggere, kan tolkes som en konstellation af kapitlerne 1-3, da disse visualiseres via små træfigurer

⁵¹ Trier, v. L. (25/03-2009) Instruktørens bekendelse s. 253 I: Schepelern, P. (2017) *Lars von Trier- Det gode med det onde* s. 253 København: Strandberg Publishing A/S

eller dyr: dådyr, ræv og raven, der alle optræder i filmens sidste kapitel. Dyrenes betydning belyser jeg i afsnittene ”Den fantastiske genres indtrængen” og ”Filmens opgør med Kristendommen”.



De tre tiggere (træfigurer)



De tre tiggere (dyrene)

Anvendelsen af den sort-hvide farvelægning i filmens prolog og epilog har en betydning for deres funktion ift. filmens resterende handling. I prologen indikerer farven, at man har med noget fortidigt at gøre, derudover associerer farverne forskellige egenskaber og kvaliteter ved situationer eller ved karakterer.⁵² Farvernes forskellige egenskaber er ikke universelle, men kulturbestemte. I den vestlige kultur står den hvide farve for uskyld, renhed, fornuft og kyskhed. I kontrast hertil symboliserer farven sort styrke, autoritet, død, sorg og melankoli. I prologen bliver man introduceret for forældreparret, der har samleje, mens deres søn, Nic, falder ud ad det åbne vindue. Vha. af den sorte og hvide farve bliver seeren konfronteret med et scenarie, der er katalysatoren for filmens videre handling. Den hvide farve kan umiddelbart projiceres på Nic og hans uskyld. På samme tid er farven dog ikke entydigt knyttet til Nic, da han viser tegn på en mulige dæmonisering, som jeg gør rede for i afsnittet ”Filmens opgør med Kristendommen”. Den sorte farve kan primært knyttes til forældrene, deres autoritære rolle og den sorg de gennemlever, da Nic dør. Samtidigt er anvendelsen af den sorte

⁵² Larsen, P.H. (2003) *De levende billeders dramaturgi* s. 184 København:DR

og hvide farve med til at give scenen en særlig kunstnerisk æstetik, da seeren bliver vidne til noget traumatisk forfærdeligt, der bliver fremstillet på en smuk måde. Set fra et litterært synspunkt er prologen en interaktion mellem et reaplan og et billedplan.⁵³ I prologen bliver man via. realplanen introduceret for en hverdagsagtige atmosfære, forældrenes samleje, der bliver blandet med en forfærdelige begivenhed, sønnens død. Men pga. anvendelsen af den sorte og hvide farve og underlægningsmusikken bliver prologen på billedsiden forskønnet og nærmest eksotisk, og underbygger dermed dens kunstneriske æstetik. Epilogen er også holdt i sort-hvid. Den er ift. filmens resterende handling ikke noget fortidigt element, men trækker på historiske referencer, som f.eks. datidens masse mord på kvinder, der bl.a. kunne være middelalderens hekseforfølgelser.

På lydsiden bliver både prologen og epilogen akkompagneret af Georg Friedrich Händels (1685-1759) arie "Lascia ch'io pianga" fra operaen *Rinaldo* (1711). "Lascia ch'io pianga" betyder på dansk "Lad mig græde over min onde skæbne" og fungerer som filmens underlægningsmusik. Den er ydermere parafraserende, da den bl.a. foregriber filmens kastrationstematik i forbindelse med kvinden og mandens kastration. Oprindeligt blev arien sunget af en sopran⁵⁴, mens Rinaldos stemme i operaen er oprindeligt skrevet til en kastrat.⁵⁵ Arien består af harmonier, der stemmer overens med prologens sort-hvide billeder, og den harmonerer dermed med prologen og epilogen, der er forudsætningen for de begivenheder, som sker i filmens øvrige kapitler.

I forbindelse med arbejdet på lydsiden fortæller filmens lyd designer Kristian Eidness i et interview⁵⁶, at man havde fundet en version af arien, hvor tempoet, ifølge ham, var fantastisk ift. de langsomme billeder. På samme tid var versionen de havde fundet for storladet, og man begyndte at udarbejde en anden version. Her benyttede man sig af et såkaldt kliktrack, som en af baroksolisterne fik anbragt i øret for så at føre de andre solister og sangeren igennem musikken. Iflg. solisten føltes indspilningen for stift, og han fjernede kliktracket. Men fordi han havde hørt lyden så mange gange, endte det med, at orkesteret ramte perfekt ift. sangens originale form. For Lars von Trier var dette stadigvæk for pænt, og han spurgte, om man ikke kunne støje lidt mere med instrumenterne, så det netop ikke var for pænt. Dette indikerer bl.a. at Trier ikke søgte efter det smukke, men derimod søgte mod det ubehagelige. Sopranstemmen var Tuva Semmingsen, der i et interview tilføjer, at hun ikke

⁵³ Kjældgaard, L. H. et al. (2012) *Litteratur- Introduktion til teori og analyse* s. 98 Aarhus Universitetsforlag: Aarhus

⁵⁴ Sopran betyder den højeste drenge- eller kvindestemme, hvis normale toneomfang ligger inden for c1-a2
http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Musik/Klassisk_musik/Vokalmusik_og_-teknik/sopran (16/03-19)

⁵⁵ En kastrat har en næsten overjordisk stemme og repræsenterede i barokken en forestilling om, at den sublime kunst opstår af lidelse, og at det jordiske må destrueres i en bestræbelse på at opnå himlen. Anvendelsen af arien er udtryk for en besyngelse af kunsten gennem en følelsesmæssig nærværsbefordrende æstetik. Kirkegaard, A.M. (2010) *Sanselighedens nærværs-æstetik i Antichrist: om æstetikken og tematikken i Lars von Triers Antichrist* s. 117-18

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=-UTEVJHnxk0&t=211s> (17/04-19)

har set scenen, da hun mener, at det ikke ville berige hendes sang. Derudover var det ikke vigtigt for hende at vide, hvad der sker i scenen, men derimod var interesseret i at vide, hvornår den afgørende begivenhed sker i scenen. Hendes reaktion kan anses som et fingerpeg på, at hun er bevidst om, at begivenheden må være noget ubehageligt og vil derfor ikke påvirkes af denne.

Filmens genre

Antichrist går under kategorien horror. Inden publikummet ser filmen, har selve definitionen allerede givet dem en bestemt genreforventning. Sådan er det dog ikke hos Trier, da han (som han påstår i et interview), altid arbejder med en genre med formålet at fordreje denne, så dem, der holder af genren, ikke kan lide den bagefter.⁵⁷ Filmen *Antichrist* indeholder derfor ikke kun elementer fra horrorgenren, men også elementer, der kendes fra dagliglivshistorier, fra eventyrgenren og pornogenren.

Dagliglivshistorier er historier, der er bundet til konkret tid og sted, og de har et realistisk indhold ift. den umiddelbart oplevede og sansede virkelighed.⁵⁸ Emnerne i denne genre er relativt få, men historierne kredser ofte om eksistentielle vendepunkter i ethvert menneskes livsforløb som f.eks. børn, deres indbyrdes forhold til hinanden eller til deres forældre, ægteskab, fødsel, sygdom, død mm.⁵⁹ Desuden bliver oplevelser eller erfaringer struktureret på en sådan måde, at de tilpasser sig menneskets litterære bevidsthed og dermed gør det nemmere at forstå af andre. Dagliglivshistorier er som skabeloner for næsten universelle menneskelige, forløb der pr. definition indeholder en start, en udvikling og en række mulige afslutninger.⁶⁰

Hos *Antichrist* bliver man i begyndelsen konfronteret med døden af sønnen og den efterfølgende smerte, som forældrene oplever. Både den kvindelige og den mandlige karakter gennemgår en udvikling ift. deres følelser, hvilke bliver tydeligst hos kvinden. Kvinden gennemgår stadierne sorg, angst og fortvivlelse, mens manden ikke viser nogen tegn på bearbejdningen af sin søns død. Tværtimod påtager han sig rollen som kvindens psykolog og etablerer dermed et nyt forhold mellem dem: læge - patientrollen. Man har på baggrund af dette en forventning om, at manden vil være i stand til at kurere sin kone. Dette sker dog ikke, da dagliglivshistorien bliver afløst af den eventyrlige genre og ligeså får den træk fra horrorgenren, da manden og kvinden tager til deres hytte Eden.

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=4-lfgKUcZKM> 00:08-00:16

⁵⁸ Larsen, P.H. (2002) *De levende billeders dramaturgi* København: DR s. 37

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

Eventyrgenren etableres bl.a. med den lille bro parret krydser på deres vej til hytten Eden. I almindeligt sprogbrug betyder eventyr en fortælling med overnaturligt præg.⁶¹ Overordnet bygger eventyrgenren på den grundtanke, at eventyrets protagonist begiver sig ud i verden og vender dannet hjem igen. Især i folkeeventyrgenren er broen et symbol på adskillelsen mellem de to verdener: Den virkelige, hvor der bor mennesker, og den overnaturlige hvor der bor overnaturlige væsner.⁶² En anden indikator på eventyrgenren er tallet tre. Det er almindeligt i folkeeventyret, at der gerne optræder tre handlingselementer, der ligner hinanden, men først når det tredje element optræder, sker det skelsættende.⁶³ Derudover er en række grundforhold struktureret i tre led, som f.eks. i eventyrets forløb: hjemme-ude-hjem. Men også tiden er tredelt: fortid, nutid og fremtid.⁶⁴ Tidens tredeling indikeres netop ved, at prologen og epilogen er holdt i sort-hvid og dermed indrammer kapitlerne, tiden i hvilken manden og kvinden prøver at bearbejde deres sorg på. Ydermere kan tallet tre også ses i forhold til kvindens roller. Især i prologen bliver dette tydeligt, hvor hun bliver fremstillet som moder, som elsker og som husholderske. Rollen som moderen indikeres igennem hendes søn Nic, rollen som elskereren fremstilles igennem hendes seksuelle samvær med manden, og slutteligt rollen som husholderske, der indikeres vha. hverdagsrekvisitteten vaskemaskinen.

I det øjeblik parret krydser broen, forlader de den virkelige verden og træder ind i den overnaturlige verden. Her støder manden på tre dyr: en hind, en ræv og en ravn. Han møder dem hver for sig i de enkelte kapitler. Dyrene samles slutteligt i filmens sidste kapitel "The three Beggars", hvor det skelsættende øjeblik sker, og manden slår kvinden ihjel. Dermed sker netop det, kvinden har forudset i kapitlet "The three Beggars": "When the three beggars arrive, someone must die!"⁶⁵ Samtidig er de tre dyrs optræden en reference til prologen, hvor man ser dem alle tre samlet, både som de tre træfigurer, Nic skubber fra bordet for at kravle på vinduet, og i form af et puslespil.



De tre tiggere som puslespil

⁶¹ http://denstoredanske.dk/Livsstil_sport_og_fritid/Folketro_og_folkemindevidenskab/eventyr (16/03-19)

⁶² <http://opslagsvaerker.gyldendal.dk/OpslagsvaerkerVirtuelle/DanskLex/genre/eventyr.aspx> (16/03-19)

⁶³ http://denstoredanske.dk/Symbolleksikon/Religion_og_verdensbillede/tal (16/04-19)

⁶⁴ http://denstoredanske.dk/Symbolleksikon/Religion_og_verdensbillede/tal (06/05-19)

⁶⁵ Trier, L.v. (2009) *Antichrist* 01:25:20-01:25:25

Slutteligt indeholder filmen træk af pornogenren og horrorgenren. Det pornografiske kommer tydeligst til udtryk i filmens prolog, hvor man har benyttet sig af slowmotion og udelukkende viser nærbilleder, der resulterer i en haptisk⁶⁶ billedoverflade. Anvendelsen af den haptiske billedoverflade tvinger beskueren til at fokusere på billedoverfladen og skaber dermed en dokumentarisk-nøgtern allusion til pornogenren, der ydermere bliver forstærket vha. hverdagsrekvizitter som f.eks. vaskemaskinen. Filmen bliver kategoriseret under genren horror, men iflg. Lars von Trier er filmen blot inspireret af horrorgenren.⁶⁷

I filmens første kapitel, "Grief", bliver parrets hjemlige omgivelser udbyttet med rejsen til deres hytte Eden, som ligger i en skov langt fra enhver form for civilisation. Skovens omgivelser kan beskrives som "fairytale forest" eller som "cabin in the woods". De er begge foretrukne motiver i horrorgenren.⁶⁸ Miljøet minder om det, man kender fra bl.a. brødrene Grimms *Kinder- und Hausmärchen* (1812), på dansk *Grimms eventyr*, da skoven er både mørk og uhyggelig. Derudover tyder vejen til hytten på, at al form for flugt er umulig. Publikummet kan herved fornemme en form for desorientering, og man kan derfor allerede hér begynde at få en fornemmelse af, at værkets karakterer er på vej til et usikkert sted. Parret fjerner sig fra den menneskelige civilisation, der er underlagt et bestemt regelsystem, og befinder sig nu i naturens vold, hvor mennesket ikke har nogen indflydelse. Naturen bliver dermed til "Satans kirke"⁶⁹, som den kvindelige karakter siger, og naturen har nu mulighed for at "hævne" sig på mennesket, der bryder med den naturlige orden og må derfor leve med de medførende konsekvenser. Et eksempel herpå er manden, der vil være ægtemand og psykiater på samme tid⁷⁰, og dermed bryder den naturlige orden. Dette fører til, at både naturen og kvinden vender sig mod ham⁷¹, og hvor naturen først var den usynlige antagonist, bliver denne nu synlig via kvinden. Tydeligt bliver det, da manden hypnotiserer kvinden og opfordrer hende til at

⁶⁶ Begrebet haptisk er baseret på Alois Riegls værk "Die spätromische Kunst-Industrie" (1901/02) og har inspireret Gilles Deleuzes til at arbejde med filmmediet som signaletisk materiale. Iflg. ham betegnes en haptisk overflade for et signal, der er tilstede i enhver skærmlade som elektroniske linjer, punkter og pixels. Dette betyder, hvis man bliver introduceret for en overflade på nært hold, har man med en haptisk kvalitet at gøre. Riegl relaterer det haptiske syn til nærsynethed. (Stavning Thomsen, B.M. (2018) *Lars von Triers fornyelse af filmen 1984-2014* s. 40) Med andre ord betyder dette, at man vha. øjnene føler et æstetisk element, der fremstilles uafgjort og dermed mærkeligt. Sætter man det haptiske ind i Davidsens korelativetsmodel, så står begrebet i relation til lav entropi og dermed ubestemthed.

⁶⁷ Stühl, L. (2013) *Die Kunst im Horrorgenre- Gewaltexesse und Pornografie in Lars von Triers Antichrist* s. 12 Diplomica Verlag GmbH: Hamburg

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Trier, L.v. (2009) *Antichrist* 51:20-51:30

⁷⁰ Ibid. s.14

⁷¹ Ud fra et feministisk perspektiv kan der drages paralleller mellem kvinden og naturen, da kvinden er mere bundet til naturen end manden, hvilket især bliver tydeligt i *Antichrist*. (Stühl, (2013) s. 14)

blive ét med naturen. På billedsiden ses det, da hun lægger sig i græsset og bliver grøn ligesom græsset. Det er dermed manden, der fører hende direkte til det onde i naturen og forfører hende til at skabe en forbindelse mellem sig selv og det onde.



Kvinden bliver ét med naturen

Den fantastiske genres indtrængen

Og så startede Trier trommerytmen, lagde sig ned og begav sig ud- eller rettere: Ind- på en rejse ned i et sivlandskab, hvor han mødte en ræv, der pludselig gav sig til at hakke sig selv i stykker. ”Det var virkelig skræmmende og ubehageligt at se på. Og jeg blev meget rystet over det.”⁷²

I afsnittet forinden har jeg redegjort for, hvordan *Antichrist* består af flere genrekombinationer. Filmen indeholder udover broen andre elementer, der kan betegnes for at være af eventyrlig karakter f.eks. filmens tre dyr: hinden, ræven og raven, der bliver til konstellationen de tre tiggere. Umiddelbart påviser dyrene ikke nogen form for eventyrlige karakter, men på samme tid tyder deres optræden på noget uforklarligt og overnaturligt, som jeg undersøger nærmere nu.

Den mandlige karakter møder dyrene hver for sig i kapitlerne 1-3. Hver gang han møder dyrene, sker der noget uventet og ubehageligt, som fører til en tøven hos ham, som i filmens fjerde kapitel, ”The three Beggars”, resulterer i hans udbrud: ”There is no such constellation.”⁷³ Der er iflg. mandens reaktion noget unaturligt på færde, som han ikke kan forholde sig til, da det ikke befinder sig indenfor de samme naturlove, som han kender til. Han befinder sig i uvished, der stiller det reale og det imaginære overfor hinanden. Manden kan derfor tolkes for at befinde sig i den fantastiske verden.

⁷² Thorsen, 2010 s. 367

⁷³ Trier, L.v. (2009) *Antichrist* 01:29:30 – 01:29:36

Det fantastiske eller den fantastiske litteratur kendes igennem den bulgarskfødte franske litteraturforsker Tzvetan Todorov (1939-2017), der er kendt for sit værk *Introduction à la littérature fantastique* (1970)⁷⁴, som beskæftiger sig med narratologi og den litterære genre.⁷⁵ For Todorov består den fantastiske genres grundlag af den tøvne et menneske oplever, der kun kender naturlovene, stillet over for en tilsyneladende overnaturlige hændelse.⁷⁶ For ham er den fantastiske verden den, vi rent faktisk befinder os i, uden djævle eller lignende gestalter, men hvor der indtræffer en hændelse, vi ikke kan forklare vha. vores eksisterende love.⁷⁷ Støder man på en sådan situation, må man (typisk helten i en bog eller læseren udenfor bogen) beslutte sig for en af to mulige løsninger: Enten står man overfor et sansebedrag, et produkt af indbildningskraften, eller også har hændelsen fundet sted og er dermed en integrerede bestanddel af vores virkelighed. Denne virkelighed må slutteligt styres af love, der er os ukendte.⁷⁸ Det er denne fase af uvished, der er med til at definere det fantastiske. Vælger læseren eller helten i historien en af de to forklaringer, så forlader han/hun automatisk den fantastiske verden og træder ind i en tilgrænsende genre: det uhyggelige eller det vidunderlige.⁷⁹ Studier fra det 19. århundrede beskriver det fantastikes indtrængen på følgende måde: ”I det virkelig fantastiske fastholdes altid en ydre og formel mulighed for en simpel forklaring af fænomenerne, men på samme tid er denne forklaring berøvet enhver ydre sandsynlighed.”⁸⁰ Det uhyggelige fænomen, der træder ind i den virkelige verden, kan dermed forklares vha. to mulige løsninger enten ud fra en naturlig eller en overnaturlig form for årsag.⁸¹ Den tøvne, der opstår over for disse muligheder, skaber den fantastiske virkning.⁸²

I *Antichrist* støder den mandlige karakter for første gang på en hændelse af fantastisk karakter i filmens første kapitel ”Grief”. På deres vej til hytten Eden lægger kvinden sig til at sove, mens manden går rundt i skoven. Her får han øje på en hind. Han træder nærmere og opdager, at hinden er ved at føde et dødt kid, som hænger ud af hinden. Manden fremstilles som chokeret, men er ude af stand til at gøre noget. Sætter man denne oplevelse ind i Todorovs inddeling af den fantastiske genres underinddelinger⁸³, kunne man tolke hinden og dennes dødfødte kid som en oplevelse af den

⁷⁴ På dansk: Den fantastiske litteratur

⁷⁵ http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Udenlandske_kritikere/Tzvetan_Todorov (05/02-19)

⁷⁶ Tzvetan Todorov (1989) *Den fantastiske litteratur- En indføring* s. 28, 1.udg. Forlaget Klim: Århus

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

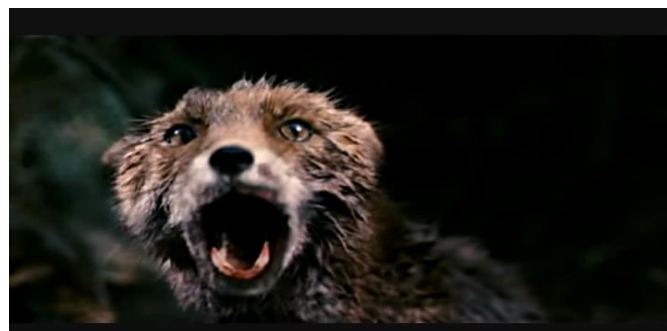
⁸³ Det slet og ret uhyggelige, det fantastisk uhyggelige, det slet og ret fantastiske, det fantastisk vidunderlige og det slet og ret vidunderlige (Todorov (1989) s. 45)

fantastisk uhyggelige art. I denne undergenre kan alle såkaldte mirakler forklares på en rationel måde i slutningen af fortællingen. Mandens møde med hinden kan derfor karakteriseres som en real-illusorisk oplevelse, da hændelsen har fundet sted, og den lader sig forklare på en rationel måde, som f.eks. naturens indgriben i fødslen. Manden befinder sig kun kortvarigt i en tøv og dermed den fantastiske genre. I det øjeblik han beslutter sig for en forklaring på hændelsen, træder han ud af den fantastiske genre, som dermed blot er en kortvarig oplevelse og fortaber sig i øjeblikket.⁸⁴



Hinden og sit dødfødte kid

Det næste møde af fantastisk karakter er i filmens andet kapitel "Pain (Chaos reigns)". Her påstår kvinden, at hun vha. mandens hypnose er blevet rask. Manden er dog skeptisk, og efter en uenighed mellem de to parter løber kvinden fra manden, som går for sig selv igen. Her støder manden på en ræv, som ligger i det høje græs og er ved at æde sig selv op. Ræven ser op på manden og siger: "Chaos reigns."⁸⁵



Ræven: Kaos regerer

Modsat hændelsen med hinden, der kunne tolkes som en real-illusorisk oplevelse, er scenen med ræven af en helt anden karakter. Her er det ikke muligt at kunne tolke hændelsen på en rationel måde, i og med at ræven er i stand til at tale, hvilket ikke stemmer overens med den verden, manden befinder

⁸⁴ Ibid. s. 42

⁸⁵ Trier, L.v. (2009) *Antichrist* 58:00 – 58:30

sig i. Der er altså tale om en hændelse af direkte fantastisk karakter, som umiddelbart resulterer i en tøyen. Samtidigt kan der argumenteres for, at ræven indikerer grænsen mellem det vidunderlige og det uhyggelige. Den tøyen, som etableres i det øjeblik ræven taler, er nutidigt og er grænsen mellem fortid og fremtid.⁸⁶ Det fremtidige er her det vidunderlige, da det svarer til noget ukendt, endnu aldrig set eller et kommende fænomen. Det fortidige er indikationen for det uhyggelige, der føres tilbage til kendte forhold eller en tidligere erfaring,⁸⁷ og dermed lægger sig op ad Siegmund Freuds begrebsforklaring ”det uhyggelige”: ”Das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht”.⁸⁸ Projicerer man dette på det udgangspunkt, manden befinder sig i, vil det fremtidige og dermed kommende fænomen være treenigheden af de tre dyr, der samles, når nogen skal dø. Det fortidige og den dermed tidligere erfaring kan tolkes at være sønnen Nics død, da de tre tiggere muligvis var tilstede, da Nic faldt ud ad vinduet. Det sidste møde med en af de tre tiggere, raven, sker i filmens tredje kapitel ”Despair (Gynocide)”.

Efter kvinden har anbragt en slibesten i mandens ben og har lemlæstet hans kønsdele, prøver manden at gemme sig for kvinden. Han finder tilflugt i en rævegrav, hvor en ravn ligger under sandet. Men raven er ikke død, og da manden graver raven fri, begynder den at skribe. Manden prøver derfor at slå raven ihjel, da den ellers vil afsløre hans skjulested for kvinden. Scenariet kan umiddelbart ikke betegnes for at være i den fantastiske genre, men nærmere i den tilgrænsende genre, den slet og ret uhyggelige. Scenen er uhyggelig, fordi selve betegnelsen ”det uhyggelige” knytter sig til mandens frygt, hvilket er at kvinden vil finde ham og slå ham ihjel. Ydermere kan kampen mellem raven og manden sammenlignes med kampen mellem kvinden og manden. Raven vil ikke dø, hvilket på det bogstavelige plan forekommer overnaturligt, eftersom en naturlig fugl ville dø af de slag, den bliver udsat for. Samtidigt kan manden og raven sammenlignes, da manden heller ikke vil dø i scenen, hvor kvinden hakker på ham med en skovl.



Manden og raven

⁸⁶ Ibid. s. 43

⁸⁷ Ibid. s. 43

⁸⁸ Freud, S. (1966) *Gesammelte Werke- Chronologisch geordnet* (3.udg.) S. Fischer Verlag: Berlin

Kaos regerer- Filmens grad af entropi

Den mandlige karakters møde med den talende ræv kan således betegnes for at være af eventyrlige karakter, hvor talende dyr anses for at være almindelig og samtidig af fantastisk karakter, da et talende dyr ikke stemmer overens med de naturlove, manden er bekendt med. Det bemærkelsesværdige i denne scene er ikke kun det faktum, at ræven kan tale, men at ytringen "Chaos reigns" kan argumenteres for at være et fingerpeg om, at filmens kapitler påviser en grad af lav entropi, der først forløses og dermed bliver til høj entropi i filmens epilog, hvor der etableres orden.

I filmens prolog bliver man, som allerede nævnt i afsnittet "Filmens ramme og musik som ledemotiv", introduceret for en fortidig begivenhed, der er afgørende for filmens resterende handling. Prologens grad af entropi kan derfor betegnes som værende høj, fordi prologens narrative orden dvs. tiden i den, allerede er gået. Handlingen i prologen er dermed afsluttet og har ikke efterladt nogen form for brudt syntaks eller dissonans, hvilket betyder at der har været en form indfrielse af begivenhedernes struktur. Strukturæssigt kan man sige, at fordi filmen muligvis indeholder allusioner, der peger på Kristendommens syndefaldsmyte, hvilket redegøres for i det efterfølgende afsnit, så kan man overføre filmens narrativ til mytens cirkulære struktur.⁸⁹ Dette betyder, at genetablering af orden i kaos er afgørende, og når forløbet i myten når til ende, vil den fremvise høj entropi, hvilket man også møder i trilogiens anden film, *Melancholia* (2011).⁹⁰ Ift. mytens cirkulære struktur og den høje entropi kan man ydermere argumentere for, at tilstedeværelsen af de tre tiggere kan spille en afgørende rolle, da iflg. den kvindelige karakter "someone must die.", når tiggerne er tilstede. I prologen er det Nic, og i filmens sidste kapitel er det kvinden, som dør. Deres død kunne derfor anses som afgørende for at genoprette filmens narrativ til at være højentropisk. Kapitlernes narrativ peger til gengæld på en lav grad af entropi.

Lav entropi betyder, at kaos vokser med tid i et lukket system. Det lukkede system bliver til en metaforisering af hytten Eden og den tilhørende natur, der iflg. kvinden er stedet, hvor hun føler sig utryk og angst: "I just didn't know it was fear. // I became afraid and stopped writing"⁹¹ Hytten og naturen kan tolkes at blive til objektet, der er angstprovokerende og samtidigt påviser tegn på ubestemthed og dissonans, der visualiseres bl.a. via den talende ræv, hinden og raven. Den lave

⁸⁹ Mytens cirkulære struktur vil også være tilstede i trilogiens anden film *Melancholia*, og vil derfor nævnes igen i forbindelse med analysen af denne.

⁹⁰ Lind, S.B. (2018) Konkave himmelhvælvinger- Bruno Schulz' Kometen (1938) og Lars von Triers *Melancholia* (2011) s. 185 I: Davidsen, M. & M. (2018) *Modernisme på tværs* (s. 185-196) Syddansk Universitetsforlag: Odense

⁹¹ Trier, L.v. (2009) *Antichrist* 45:50 – 46:05

entropi betyder at filmens handling er sindsoprivende og fører til beskuerens mulige vedvarende tilstand af angst eller ubehag, der påvirker hjernens limbiske system som bl.a. udgøres af amygdala (angstriggeren par excellence) og på samme tid fører til en følelse af nærvær. Amygdala kan antyde en tæt forbindelse mellem behagelige og ubehagelige stimuli, hvilket kunne forklare, hvorfor den umiddelbare oplevelse af støj eller skræk ofte følges op af en følelse af frigørelse og intenst velbefindende.⁹² Således forholder det sig ikke hos *Antichrist*, da graden af lav entropi ikke bliver forløst, i og med at scener som f.eks. mødet med ræven ikke bliver opklaret og dermed bliver uforløste.

Først i filmens fjerde kapitel "The three Beggars" bliver filmens narrativ forløst og entropien vokser. Mytens cirkulære struktur genoprettes og graden af entropien er høj, da manden slår kvinden ihjel formentlig pga. de tre tiggeres tilstedeværelse, der iflg. kvinden er afgørende for en karakters død.

Filmens opgør med Kristendommen

Lars von Trier har ladet sig inspirere af mange filosoffer, forfattere og kunstnere. Særligt interessant er, at han hævder at han allerede i en alder af 12 år har haft den tyske filosof Friedrich Nietzsches (1844-1900) værk *Der Antichrist, Versuch einer Kritik des Christentums* (1895) liggende på sit natbord. Nietzsche har stået som en af de store mistankens mestre⁹³, og hans tanker har derudover haft stor betydning for den svenske forfatter Johan August Strindberg, hvilken Trier har ladet sig inspirere af, da han skrev *Antichrist*. Triers film indeholder dermed temaer, som fører tilbage til hans unge år og kan samtidigt betegnes for at være et forvrænget billede af Kristendommen, som bl.a. kommer til udtryk vha. filmens allusioner til Biblen.

Nietzsche bliver anset for at stå på linje med bl.a. Karl Marx og Sigmund Freud, der ligesom ham var mistankens mestre. I sine kritiske skrifter hævder Nietzsche, at samtidens værdiforestillinger enten udspringer af mindre ædle motiver eller beror på misforståelser. Derudover var de herskende moralforestillinger (den kristne etik) et udtryk for en såkaldt "slavemoral". Det gode blev defineret negativt, som fravær af smerte og udfrielse af det jordiske liv. Derudover er mennesket iflg. Nietzsche underlagt en illusion, da det bl.a. er henvist til at benytte sig af sproget, der er et upålideligt redskab. Troen at Gud har skabt verden er dermed en fejltagelse, der skyldes sprogets magt over os.⁹⁴ Herved

⁹² Davidsen, M. (2018) Efterskrift s. 338 I: Davidsen, M. & M. (2018) *Modernisme på tværs* s. 315-344 Syddansk Universitetsforlag: Odense

⁹³ [http://denstoredanske.dk/Sprog, religion og filosofi/Filosofi/Filosofi i 1800- og 1900-t./Filosoffer 1800-t. - Tyskland - %C3%98strig - Schweiz - biografier/Friedrich Wilhelm Nietzsche](http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Filosofi/Filosofi_i_1800-_og_1900-t./Filosoffer_1800-t._-_Tyskland_-_%C3%98strig_-_Schweiz_-_biografier/Friedrich_Wilhelm_Nietzsche) (19/04-19)

⁹⁴ Ibid.

opstår figuren Antikrist, der er en personifikation af modstanden mod Gud og Kristus. Selve figuren siges at udgå fra Satan, men er ikke identisk med denne. Antikrist bliver til en parallelfigur til Kristus og forsynes med kristuslignende træk, f.eks. er han dødelig og kan dermed såres.⁹⁵

I Triers *Antichrist* er det parrets søn, Nic, som får tildelt egenskaber, der gør ham til en personificering af Antikristfiguren. En af disse egenskaber er bl.a. selve navnet Nic. I gamle dage fik Djævlen tildelt øgenavne som "old Nick" eller "Fallen angel",⁹⁶ så sønnens navn, Nic, og faldet ud ad vinduet kunne tolkes som personificering af Antikrist. Navnet er ikke det eneste, som peger på en personificering. I filmens tredje kapitel "Despair (Gynocide)" ser man i et flashback, hvordan kvinden giver Nic skoene forkert på. Dette fører til, at Nics fødder bliver misdannede, hvilket manden finder ud af, da han læser sygehusets obduktionsrapport på sønnen. Kvinden former dermed Nic efter billedet af Djævlen, som viste ham med gedebukkeben og som derfor gav ham navnet "Haltefanden".⁹⁷



Nic's sko, der står forkert

Derudover ser man i et flashback, hvordan Nic siger "La' være"⁹⁸, da kvinden giver ham skoene på. For det internationale publikum virker denne scene absurd og umulig, da Nics forældre taler engelsk, mens han ytrer sig på dansk i det viste flashback.⁹⁹ Nic fremstår dermed som dæmonisk besat, da han taler et andet sprog, end der forventes af ham. Ydermere kan scenen, hvor han betragter forældrene, mens de har sex, også betegnes for at virke dæmonisk. Her står han først og betragter forældrene og begynder langsomt at vende sig om mod publikummet og smiler djævelsk. Samtidig kan denne scene tolkes som et brud med filmens teatraliske illusion, der gør beskueren opmærksom på, at den virkelighed man bliver introduceret for, er imaginært. Dette er et træk Trier også anvender i trilogiens sidste film *Nymphomaniac*, som jeg vil uddybe i analysen til *Nymphomaniac*.

⁹⁵ [http://denstoredanske.dk/Sprog, religion og filosofi/Religion og mystik/Ny testamente/Antikrist](http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Ny_testamente/Antikrist) (19/04-19)

⁹⁶ <http://dare.wisc.edu/survey-results/1965-1970/religion-and-beliefs/cc8> (20/03-19)

⁹⁷ Denne betegnelse er også meget passende til manden i filmens epilog. Her halter han også.

⁹⁸ Trier, L.v. (2009) *Antichrist* 01:10:40 – 01:10:50

⁹⁹ Bøggild, J. (2018) *En sådan konstellation findes ikke* s. 24 Forlaget Spring: Hellerup



Nic i *Antichrist*

Også i prologen har Trier leget med Kristendommen og med syndefaldsmyten, der stammer fra Det Gamle Testaments fortælling i 1. Mosebog. Syndefaldsmyten eller arvesynden er en kristen betegnelse for, at mennesket fra fødslen er underkastet syndens herredømme. Mennesket er dermed allerede fra begyndelsen syndigt og ikke først med en syndig handling.¹⁰⁰ I Det Gamle Testamente bliver Adam og Eva forvist fra Edens have, da de har spist en af frugterne fra Kundskabens Træ. Her var det Eva, der forførte Adam til at spise frugten sammen med hende. Arvesynden blev til en afledt version af Adams syndefald.

I *Antichrist* kan prologen sammenlignes med syndefaldet, da kvinden forfører mande, hvilket fører til, at de mister deres søn. Kvinden forfører også manden efter, at hun er blevet udskrevet fra sygehuset. Her prøver manden i første omgang at fraråde hende, at have sex med sin terapeut (ham), da det ikke er etisk korrekt. I løbet af handlingen bryder manden sin egen regel, og har sex med kvinden, da han lader sig forføre af hende, ligesom Adam lod sig forføre af Eva.

I prologen bliver syndefaldsmyten illustreret vha. en række ting, som falder, mens karaktererne har sex. Der vises f.eks., hvordan der falder dråber ned fra vandhanen og efterfølgende på karaktererne, sneen der falder udenfor vinduet, et tandkrus der falder, karaktererne der falder ned i sengen og en vandflaske, der væltes og falder ned. Alle disse ting kan betegnes som symboler, som har en overført betydning på Nics efterfølgende død, da han sidst i prologen falder ud ad vinduet.



Faldet

¹⁰⁰ [http://denstoredanske.dk/Sprog%2c religion og filosofi/Religion og mystik/Dogmatik/arvesynd](http://denstoredanske.dk/Sprog%2c%20religion%20og%20filosofi/Religion%20og%20mystik/Dogmatik/arvesynd) (19/04-19)

Det bibelske element føres videre i filmens efterfølgende kapitler, hvor karaktererne tager til deres hytte Eden, der har samme navn som Paradisets Have, der kendes fra 1. Mosebog. Hytten Eden adskiller sig i en enorm grad fra det Eden, man kender fra Det Gamle Testamente. Parrets hytte Eden fremstilles på en kold og uhyggelige måde. Igen bliver der spillet med beskuerens interaktion mellem realplan og billedplanen, denne gang bliver funktionerne vendt på hovedet.

Realplanen er det uhyggelige Eden, man bliver introduceret for i *Antichrist*, og billedplanen bliver til publikummets fantasiforestilling om det bibelske Eden, der overordnet går som en eksotisk vision. Realplanens Eden bliver ydermere skueplads for kampen mellem manden og kvinden, efter kvinden i filmens tredje kapitel, "Despair (Gynocide)" forklarer manden, at naturen er "Satans kirke". Som respons herpå udstøder manden interjektionen "Jesus"¹⁰¹, der efterfølgende fører til en sammenligning mellem manden og Jesus, Judas forræderi overfor Jesus og Jesus' korsfæstelse.

I et af kvindens hysteriske øjeblikke begynder hun at bebrejde manden for, at han vil forlade hende. Dette sker imens parret har sex i hyttens værksted. Manden protesterer, men hun tror ikke på ham og slår på hans testikler med et stort stykke træ. Han besvimer i samme øjeblik, men hans erektion er bestandig, og kvinden vælger at fortsætte, indtil han ejakulerer blod. På grund af hendes angst for, at han vil forlade hende, borer hun et hul i hans ben. Han kommer langsomt til bevidsthed, men besvimer igen, da hun stikker en finger ned i hullet i benet. Scenen er muligvis en allusion til, da Thomas, en af Jesus' 12 disciple, rører ved hullerne i Jesus' hænder efter at denne er genopstanden.

Iflg. fortællingen om Thomas og hans mistro til om det virkelig er Jesus, der er genopstået, går han ofte under betegnelsen "Den tvivlende Thomas" eller "Den vantro Thomas".¹⁰² Han bliver derudover karakteriseret eller hentydet til, at han altid er i to sind: tro og tvivl.¹⁰³ Set fra et moderne synspunkt, så ligner Thomas' splittelse det moderne menneskets splittelse mellem tro og tvivl. Netop dette gør sig gældende hos kvinden i *Antichrist*, da hun tror, at det kvindelige altid har været ondt, hvilket hun i løbet af filmens handling resulterer til at blive. I den scene, hvor hun stikker fingeren i mandens ben, kan handlingen muligvis anses som en forsikring om, at hun er det onde.

En anden allusion til Jesus og hans hvilested efter hans korsfæstelse er rævegraven, som manden gemmer sig i, da han med slibestenen fæstnet til benet, flygter for kvinden. Kvinden begynder at lede efter ham og skriger: "Where are you"¹⁰⁴, hvilket muligvis er en reference til Maria Magdalene og den anden Maria, da de vil se til Jesus' gravsted. Her mødte de en engel, som fortalte dem, at Jesus

¹⁰¹ Trier, L.v. (2009) *Antichrist* 51:25 – 51:30

¹⁰² <https://www.bibelselskabet.dk/thomas> (06/05-19)

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Trier, L.v. (2009) *Antichrist* 01:18:10 – 01:18:20

er genopstået og ikke længere er sin grav.¹⁰⁵ Efter et stykke tid finder kvinden manden. Hun begynder at grave ham fri fra graven og slår ham med skovlen. Hendes anfald aftager, og hun begynder nu at grave ham fri og kysse ham. Hendes kys skal ikke være et kærlighedskys, men kan være en metafor på Judaskysset. Judaskysset er et forræderisk kys, og det samme er kvindens kys. Hun vil nemlig overgive den mandlige karakter til de tre tiggere.

Han: Did you want to kill me?

Hun: No, not yet. The three beggars aren't here yet. They have to be here, all three of them.¹⁰⁶

Endelig kan den enorme mængde af lemlæstelse, der sker både for ham og hende muligvis referere til Jesus' "Advarsel mod at bringe til fald", der stammer fra Markusevangeliet kapitel 9, vers 43, hvor han siger:

Og hvis din hånd bringer dig til fald, så hug den af; du er bedre tjent med at gå lemlæstet ind til livet end med begge hænder i behold at komme i Helvede, den uudslukkelige ild, hvor deres maddiker ikke dør, og i ilden ikke slukkes.¹⁰⁷

Det er pga. hendes seksuelle lyst, centeret for, iflg. kvinden, ondska-ben, at sønnen Nic er død. Det er derfor, hun kastrerer både sig selv og manden.

Slutteligt er der de tre tiggere, som kan alludere til Kristendommens tre Hellige Konger: Kasper, Melchior og Balthasar. Hver for sig er de en personifikation af de tre følelsesstadier, sorg, angst og fortvivlelse, som filmens karakterer gennemlever. Sætter man dem sammen til en konstellation har de en symbolsk betydning, der knytter sig til døden. Dette peger tilbage på kvindens påstand om, at de tre tiggere kun kommer, når nogen skal dø. Dyrene kan ydermere anses som en modsætning til begreberne tro, håb og kærlighed, der stammer fra Paulus' første brev til Korintherne fra det Nye Testamente. De tre tiggere har tilmeldt også en selvstændig symbolsk betydning, der ud over at kunne kobles til de forskellige verdensreligioner også har en mulig biografisk kobling til Lars von Trier.

Hinden kendes bl.a. fra shamanismen, hvor den anses som en slags stammoder til et folkeslag. I dansk sammenhæng er hinden, men mest hjorten, tit forbundet med Dyrehaven Klampenborg: idyllisk, romantisk, men også vildskab og brunst. Ræven er kendt for sin snu-hed, ondsindethed, og

¹⁰⁵ <https://www.kristendom.dk/kirkeaa-ret/jesu-opstandelse-matthaeusevangeliet-281-8> (20/03-19)

¹⁰⁶ Trier, L.v. (2009) *Antichrist* 01:25:00 – 01:25: 10

¹⁰⁷ <https://www.bibelselskabet.dk/brugbibelen/bibelenonline/Mark/9> (20/03-19)

dyrisk vellyst, og i Kristendommen bliver den ofte kædet sammen med djævlens. Derudover kan ræven være en biografisk reference, der knytter sig til Lars von Trier og hans liv. I et interview påstår Trier, at han på en af sine shamanrejser stødte på tre ræve.¹⁰⁸ Den første ræv, som æder sig selv op, er blevet indarbejdet i filmen. De to andre ræve er ikke en del af filmen, men at filmens ræv kan tale, kan være en reference til en af de to andre ræve Trier så på sin shamanrejse. Her sagde den ene, at man aldrig skal stole på den første ræv man møder. I filmen siger ræven ”Chaos reigns”, hvilket også kunne betyde, at den mandlige karakter ikke skal stole på den kvindelige karakters tilstand af bedring. Ræven symboliserer ligesom ræven noget negativt og bliver ofte kædet sammen med død, ådsler og synd. Det interessante i forbindelse med ræven er, at der også findes betegnelsen ”ravnemor”, hvormed der menes en mor, som forsømmer sit barn. Kvinden i *Antichrist* personificerer begrebet ravnemor, da man via flashbacket finder ud af, at hun muligvis har mishandlet og efterladt sin søn for sig selv, mens hun skrev sin afhandling om hekseforfølgelser og kvindemord. På samme tid stillede hun umulige krav til sønnen, f.eks. at han burde have været mere tilstedeværende og ikke fjerne sig fra hende. Påfaldende i denne ytring er, at hendes handlinger, (give sønnen skoene forkert på) muligvis kan anses som et forsøg på at ”binde” ham til hende. De forkert påtagede sko må have hindret Nic i at kunne gå ordentligt. Et lignende billede, hvor den kvindelige karakter prøver at binde et andet menneske til sig, er slutteligt scenen, hvor hun sætter en slibesten fast på den mandlige karakterers ben. Slibestenen er dermed ikke kun en allusion til Kristendommen, men på samme tid er stenen en hindring for manden, da han ikke kan flygte for hende.

3.2. *Melancholia* (2011)

Filmene *Melancholia* (2011) betegnes for at være den ultimative Trier-film, hvor hele verden forløses i lyrisk smerte ved jordens undergang.¹⁰⁹ Personligt giver Trier udtryk for at være utilfreds med filmen, hvilket han giver til kende i en erklæring i april 2011. Her siger han, at filmen er ren flødeskum, en kvindefilm og slutteligt en film, som han nærmest fortryder at have lavet.¹¹⁰ Alligevel påpeger han i et interview, at når han skriver en karakter, så skriver han om sig selv, og den depression, man bliver introduceret for i *Melancholia*, minder angiveligt om hans egen.

¹⁰⁸ Thorsen (2010) s. 367

¹⁰⁹ Grodal, T. Den højere mening – Lyst, lidelse og disruption hos Lars von Trier s. 135 I: Schepelern, P. et al. (2017) *Lars von Trier- det gode med det onde* København: Strandberg Publishing A/S (s. 135-138)

¹¹⁰ Trier, v.L. (13/04-2011) Erklæring fra instruktøren s. 254 I: Schepelern, P. et al. (2017) *Lars von Trier- det gode med det onde* København: Strandberg Publishing A/S

Melancholia er en film, hvor Trier tager afsæt i en mainstreamfilm genre, der byder på en mængde klicheer, og som bliver underlagt en unægtelig tvist i filmens genre. Derudover kan filmen betegnes som et såkaldt kammerspil, hvor man bliver introduceret for få personer i en afgrænset lokalitet, og fokuset ligger på den psykologiske intensitet mellem karaktererne.¹¹¹ I *Melancholia* er omdrejningspunktet forholdet mellem de to søstre Justine og Claire og mellem planeten Melancholia og Justine. Filmen er en katastrofefilm, der arbejder med temaer, som kendes fra den apokalyptiske myte. I modsætningen til trilogiens andre film er *Melancholia* delt i kun to kapitler, der er navngivet efter filmens kvindelige karakterer, Justine og Claire.

I *Melancholia* bliver man introduceret for karakteren Justine, der netop er blevet gift, men ægteskabet holder ikke engang et døgn, da hun bliver grebet af et melankolsk anfald. Dette resulterer i, at hun efterfølgende søger husly hos sin søster Claire. På samme tid nærmer planeten Melancholia sig jorden og bliver omdrejningspunktet for filmens resterende handling. Planeten lader til at have indflydelse på søskendeparret, og mens Justine bliver rask, begynder den ellers kontrollerende og kontrollerede Claire at blive panisk og desperat, da hun erkender, at planeten vil kollidere med jorden. Justine byder døden velkommen, mens Claire prøver at finde en udvej for både sig selv og hendes søn Leo.

Prologens foregribende handling- Richard Wagners indflydelse

I *Melancholia* skabes der en parallel til *Antichrist*, da Trier vælger at indlede filmen med en prolog, der er filmet i slowmotion og bliver akkompagneret af den tyske komponist Richard Wagners (1813-1883) ouvertur til operaen *Tristan und Isolde* (1865). Musikken danner, ligesom sangen "Lascia cia piango" i *Antichrist*, en ramme om *Melancholias* handling, som består af de to kapitler "Justine" og "Claire". Modsat *Antichrist*, der indledes med sønnens død som katalysator for filmens resterende handling, eller *Nymphomaniacs* (2013/14) rammefortælling, der slutter med filmens begyndelse, så afslører prologen i *Melancholia* allerede filmens handling samt dets udfald. Spændingen og forventningen om, hvordan personerne vil stoppe jordens undergang, er allerede frataget publikummet, og det eneste, man ikke har kendskab til, er karakterernes interne forhold til hinanden.

Prologen introducerer publikummet for mange billeder, der er filmet i slowmotion og viser karaktererne Justine, Claire og Leo, landskabet omkring dem, og planeten Melancholia i sin dans med

¹¹¹ http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/kammerspil (08/05-19)

jorden. Derudover bliver den lyriske stemning understreget af ouverturen fra *Tristan und Isolde*, der iflg. Trier kan karakteriseres som romantisk musik.¹¹²

Ouverturen lægger sig rundt om filmens handling, hvilket betyder, at den bliver filmens ledemotiv. På samme tid knytter musikken sig til karakteren Justine og foregriber filmens slutning: Jordens undergang. Derudover kan man tolke filmens prolog og musikken, som et hypnoseskabende element, der manipulerer eller forfører publikummet og dets bevidsthed. Her kan man drage en parallel til Triers ”Europatrilogi”¹¹³, hvor hypnosen var et gennemgående motiv, der knyttede sig til filmenes karakterer, og forsøgte også at projiceres på publikummet.¹¹⁴ Endeligt kan prologens billeder og musikken tolkes som et forførende element, hvor publikummet via ouverturens Tristan-akkord, bliver konfronteret med, hvordan melankolien griber ind i menneskets tilværelse og resulterer i et, ønske om forløsning i form af jordens undergang.

I biografien *Geniet- Lars von Triers liv, film og fobier* (2010) forklarer Trier blandt andet, hvordan det føltes for ham, da hans depressionen har været på sit højeste og fortæller om ideerne til filmen *Melancholia*. Da han får stillet spørgsmålet, om han er melankolsk, svarer han på følgende måde:

I øjeblikket er jeg sgu. Det er vi jo alle sammen nogle gange. En af de definitioner er, at man omgiver sig med melankolske ting. Musik i mol i stedet for dur.// At når det bliver for meget i dur, synes man ikke, at det er så fint.¹¹⁵

Trier betegner stykket af *Tristan und Isolde* for ”sindssygt flot”¹¹⁶ og fortæller, at han først stødte på ouverturen i Marcel Prousts roman *À la Recherche du temps perdu*, på dansk *På sporet af den tabte tid* (1913). I Prousts værk bliver man introduceret for en diskussion om, hvilket kunstværk der kunne betegnes for at være det ultimative. Her kom man til den enighed, at det var ouverturen til Wagners *Tristan und Isolde*.¹¹⁷ Derudover forklarer Trier, at mange ville kategorisere ouverturen for melankolsk, hvorimod han anser den for at være højt romantisk, hvilket resulterer i de, iflg. ham, romantiske billeder.¹¹⁸ Han bruger dermed sin æstetiske bevidsthed indenfor musikkens verden til at sætte ord på den sindstilstand, man bliver præsenteret for i *Melancholia*.

¹¹² <https://www.youtube.com/watch?v=HAMOR898yyc> (24/03-19)

¹¹³ The Element of Crime (1984), Epidemic (1987) og Europa (1991)

¹¹⁴ Stiglegger, M. (2014) Verführung zum Untergang s. 36 I: Blothner, D. et al. (2014) *Melancholia- Wege zur psychoanalytischen Interpretation des Films* (s.26-42) Vandenhoeck und Ruprecht GmbH: Göttingen

¹¹⁵ Thorsen (2010) s. 93

¹¹⁶ Thorsen (2010) s. 127

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=HAMOR898yyc&t=198s> (08/04-19)

Richard Wagners introduktion af musikalsk dissonans i form af den såkaldte Tristan-akkord har været banebrydende og gælder som musikkens gennembrud i det 20. århundrede.

Tristan-akkorden er den første akkord og anden takt i operaen *Tristan und Isolde* og er stadigvæk den dag i dag et mysterium blandt musikvidenskabsforskere.¹¹⁹ Akkorden består af fire forskellige toner F, H, Gis og Dis, og er dermed i dissonans. Frem til Romantikken har den musikalske dissonans været underlagt to grundregler: 1) En dissonans skal forberedes, hvilket betyder at en dissonerende tone ikke bare må indføres tilfældigt. 2) Dissonansen skal opløses til en konsonans.¹²⁰ Tristan-akkorden gør det modsatte, da Wagner erstatter kadencerne med såkaldte ”falske” kadencer, der resulterer i en uendelig melodi. I stedet for at kalde Tristan-akkorden for én akkord, kunne man ud fra det ovenstående argumentere for, at den bør betegnes for en kæde eller serie af akkorder. Akkordens forløsning bliver først indfriet i operaens tredje akt, fire og en halv time senere, hvor Isolde hengiver sig til sin ”Liebestod”.¹²¹ Tristan-akkorden er med til at underbygge Justines melankolske tilstand og hendes higen efter en forløsning i form af jordens undergang. På samme tid kan musikken også beskrives som et element, der knytter sig til publikummet, der også higer efter en forløsning fra filmens langsomme plot.

I filmen anvendes ouverturen asynkron, hvilket betyder, at det kun er publikummet, som kan høre den. Derudover understøtter og forstærker den handlingen, hvilket gør den parafraserende.¹²² Ouverturen er parafraserende, fordi den bl.a. fremstiller Justines forhold til planeten Melancholia som et kærlighedsforhold. Musikken spilles primært, når Justine f.eks. er i hendes følelsers vold, eller da

¹¹⁹ <https://www.ndr.de/info/Was-ist-der-Tristan-Akkord,audio26290.html> (05/04-19)

¹²⁰ Davidsen, M. (2007) *Ubestemthedens akkorder- tværæstetiske sonderinger i moderniteten* s. 87 Globe Edit: Saarbrücken

¹²¹ Mange tyske tænkere og kunstner, såsom Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, komponisten Wagner og psykoanalytikeren Sigmund Freud, havde alle sammen en forestilling om, at på et vist punkt i livet skulle man ikke blot byde døden velkommen, man skulle længes efter den. I et brev til den østrig-ungarske komponist Franz Liszt skrev Wagner i 1854, hvordan han var betaget af Arthur Schopenhauers livsfilosofi og hans position ift. kærlighed og dødelighed: ”His chief idea, the final negation of the Desire of life, is terribly serious, but it shows the only salvation possible.// This is the genuine, ardent longing for death, for absolute unconsciousness, total non-existence. Freedom from all dreams is our only salvation.” Kort tid efter begyndte Wagner at skrive på operaen *Tristan und Isolde*, der præsenterede den tyske romantik for den såkaldte Liebestod. Denne blev en slags besættelse i den tyske romantik, og man begyndte at sammensætte seksualiteten og døden. Freud fulgte op på denne ide og skrev værket *Jenseits des Lustprinzips* (1920), hvor han tager udgangspunkt i de græske begreber Eros (liv) og Thanatos (død). Freud antog, at mennesket var i besiddelse af en drift, som han kaldte for dødsdriften. (Hutcheon. L & M (1999) *Death drive: Eros and Thanatos in Wagners Tristan und Isolde* s. 267-269) Først Wagner og efterfølgende Freud sluttede sig til Schopenhauers filosofi fra værket *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819). Schopenhauers pessimistiske livsfilosofi tager afstand fra den romantisk hensigt-mæssighed, hvilken G.W.F. Hegel var talsmand for. I stedet argumenterer han for, at der er en blind og meningsløs livsvilje bag al menneskelige tilværelse, der sætter sig selv igennem på trods af enhver modstand, den måtte møde. (Davidsen, M. (2018) *Når børn beder om brød: Giv dem sten!* s. 15 I: Davidsens, M&M (2018) *Modernisme på tværs* (s.11-28) Odense: Universitetsforlag)

¹²² <https://filmcentralen.dk/grundskolen/filmsprog/parafraserende-og-kontrapunktisk-musik> (08/04-19)

hun bader i Melancholias lys. Denne scene kan muligvis anses som en allusion til dødslængslen blandt det forelskede par Tristan og Isolde i Wagners opera.¹²³



Justine bader i lyset af Melancholias

Tristan-akkorden lægger dermed en grundstemning hen over filmen, da den gentages mange gange i løbet af handlingen, bl.a. i takt med Justines tiltagende melankoli og Melancholias kollision med jorden.

Således bliver filmen både til et æstetisk kunstværk, der via billeder og musik viser, hvordan melankolien styrer den melankolikerens liv og menneskerne omkring denne. På samme tid påvirker musikken også publikummet, der ligesom Justine higer efter en forløsning fra det langsomme plot og den apokalyptiske mytes cirkulære afslutning, som jeg redegør for i afsnittet ”Filmens vekselvirkning mellem høj og lav entropi”.



Planeternes dans

Slutteligt indeholder prologen en tværæstetisk intertekstualitet, der kan knyttes til operaen *Tristan und Isolde* og den i prologen brudekjoleklædte Justine, der flyder på vandet. Et af de sidste billeder, man ser i prologen, er Justine i sin brudekjole og et bundt liljekonvaller på brystet. Billedet kan være en association til Sir John Everett Millais' (1829-1896) maleri *Ophelia* (1851-52), der er inspireret af

¹²³ Krust, S. (2013) *Fallen und fallen und sterben und sterben- Richard Wagner bei Lars von Trier* (s. 167) I: Drehmel, J. et.al. (2013) *Wagner Kino- Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst* (158-167) Junius Verlag: Hamburg

Ophelias død i William Shakespeares *Hamlet* (1603).¹²⁴ Maleriet *Ophelia* er bl.a. et af dem¹²⁵, som karakteren Justine slår op på i bøger, da hun trækker sig tilbage fra bryllupsfesten og ind på Claires og Johns bibliotek. Justines handlinger kan overordnet betragtes som en performance af Ophelia.

Ophelia har været Hamlets forlovede, der pga. hendes galskab ikke bliver forstået af både Hamlet og hendes omverden. For at gøre en ende på sine lidelser, begynder hun først at isolere sig selv, og slutteligt finder fred ved at begå selvmord. Hendes selvmord har været analysestof for litterater, og ligheden mellem hendes død og Wagners Liebestod hos *Tristan und Isolde* ligner hinanden. Ophelias transformation i tragedien udgøres af tre forskellige stadier, der retter sig efter måden Hamlet elsker hende på.¹²⁶ Det er den døde Ophelia som objekt for Hamlets kærlighed, der fører til parallellen mellem tragedien og operaen. Døden som endegyldigt fører til deres kærlighed til hinanden. Justines performance af Opheliamotivet ender umiddelbart ikke med et selvmord, men hendes handlinger bærer præg af en selvdestruerende karakter. Dette fører til, at Justine intet har tilbage, som giver hende glæde i tilværelsen. Hendes selvdestruerende adfærd kan allerede mærkes under bryllupsfesten, hvor hun ikke kun skuffer sin søster, der har sørget for festen, men hun forlader også sin mand og bliver fyret fra sit job. Hendes selvdestruerende handlinger er ikke ligesom dem, kvinden i *Antichrist* foretager. Hvor kvinden i *Antichrist* udsletter sit seksuelle lystcenter og køn, så udsletter Justine hele sig selv og ender med kun at være en skrøbelig skikkelse, der ikke kan gå på sine egne ben, da hun ankommer hos sin søsters herregård i filmens andet kapitel "Claire".



Justine og Ophelia

¹²⁴ Davidsen (2018) s. 194

¹²⁵ Hun stiller også to malerier fra Pieter Bruegel op: *Jægere i Sneen* (1565) og *Slaraffenland* (1567). Maleriet *Jægere i Sneen* ses også i prologen, hvor det stille og roligt begynder at gå op i flammer, hvilket ses i lærredets sider. Maleriet er også en reference til Andrej Tarkovskij's *Solaris* (1972), hvor maleriet også bliver vist.

¹²⁶ Chen, Y. (2011) *Pregnant with Madness- Ophelia's struggle and Madness in Hamlet* s. 17 på *Intagrams* besøgt d.08/04-19 <http://benz.nchu.edu.tw/~intergrams/intergrams/112/112-cyc.pdf>

Filmens komplementære kapitler og fokalisering

Filmen *Melancholia* er delt i to kapitler, der er opkaldt efter de to søskende ”Justine” og ”Claire”. Kapitlet ”Justine” ligger indenfor bryllupsfilmgenren og giver et billede på genrens typiske klicheer og de udfordringer, der må være. Overordnet introducerer kapitlet Justines mislykkede bryllup i melankoliens skær¹²⁷, og på samme tid giver et billede på et hyklerisk overklassesamfund, der i løbet af bryllupsfestens fremgang viser deres sande jeg. Ud over at anvende enkelte klicheer, der kendes fra bryllupsfilmgenren, f.eks. den fortvivlede arrangør, hvis arrangement ikke kommer til at holde sig efter tidsplanen pga. ægteparrets forsinkelse, eller interne familiestridigheder, er handlingsniveauet på et minimalt plan. Det eneste, der kunne betegnes for at virke spændingsopbyggende, sker i kapitlets slutscene, hvor Justine bemærker at stjernen Antares er forsvundet. Scenen indleder filmens andet kapitel ”Claire”, der har fokus på den kommende katastrofe, jordens undergang.

Navnet på filmens første kapitel, ”Justine”, kan tolkes som en allusion til hovedpersonen i Marquis de Sades (1740-1814) værk *Justine eller dydens genvordigheder* (1791), der også handler om to søstre, Justine og Juliette. Justine er den retfærdighedssøgende, men hendes dyd bliver hele tiden angrebet, og hun gøres til sex-slave og fængsles i både klostre og slotte.¹²⁸ Hendes søster Juliette bliver også underlagt den samme last som Justine, men kun for kort tid, da hun vha. denne last opnår ægteskab og sikkerhed. Juliette ender dydig og kan i slutningen frelse sin søster, der slutteligt dør, da hun bliver ramt af et lyn.¹²⁹ I *Melancholia* fungerer karakteren Claire som en art Juliette for sin søster Justine. Karakteren Justine har ligesom de Sades’ Justine en trang til at ødelægge alt omkring sig, og tilknyttes derfor sadistiske og masochistiske træk. Disse kommer bl.a. til udtryk, da hun, nærmest passivt, ødelægger sit bryllup og ofrer sit forhold til sin mand.¹³⁰ At hun i passiv forstand ødelægger sit bryllup, kan man bemærke ved, at hun ikke deltager aktivt i de traditionelle aktiviteter som f.eks. skære i kagen eller kaste brudebuketten. I stedet for søger hun tilflugt på søsterens bibliotek. Her finder Claire hende og påtager sig rollen som en hjælpende hånd. Denne rolle prøver hun at holde fast i, indtil katastrofen kommer tættere og tættere på, og hun må indse, at hun hverken kan rede Justine, sin familie, John og Leo, eller sig selv.¹³¹ De to søstre er ikke blot komplementære i deres

¹²⁷ Agger, G. (2014) Fra Dystopia til Apokalypse- Dogville og Melancholia s. 148 I: Hansen, K.T. & Pedersen, P.K. (red.) *Terminus i litteratur, medier og kultur* (1.udg., s. 127-160) Aalborg Universitetsforlag: Aalborg

¹²⁸ Agger (2014) s. 148

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid

¹³¹ Ibid.

udseende, Justine er den lyse med det mørke sind og Claire den mørke med det lyse sind, men også komplementære ift. deres navne og deres oversatte betydning. Justines navn er ikke kun en allusion til de Sades Justine, men endvidere en konnotation til retfærdighed (justice). Claires navn derimod er en konnotation til klarhed (clarity).¹³² Ift. til søstrenes komplementære udseende og navne, er det relevant at tilføje, at Trier i et interview har givet udtryk for, at man også kan se de to kvinder for at være én person med to personligheder. Her tilføjede han ydermere, at når han skriver en karakter, indeholder karakteren meget af ham, personlighedsmæssigt. Karaktererne lever begge op til deres navne og deres betydning. Tydeligt bliver det via Justines depressive syn på verden, den enorme materialisme, der kommer til udtryk vha. bryllupsfesten og Justines arbejdsgiver Jacks trang til kommercialisme. Dette er ting der får hende til at føle, at jordens undergang er retfærdig, og ingen vil savne den. Claire derimod fremstilles hele tiden som fornuftsperson, der viser empati for sin søster. Tidspunktet, hvor hendes klarhed slår fejl, er da katastrofen nærmer sig, og hun forsøger at flygte fra den. Her opstår der et skift mellem søstrenes roller, og Justine bliver til Claires hjælper.

Også på det visuelle plan kan man fornemme, ud fra hvilket synspunkt man følger kapitlernes handling. I et interview siger Trier, at filmen snarere er: "...about a state of mind or a mental condition than a disaster film."¹³³ Dette ses tydeligt i anvendelsen af filmens lyssætning, der ser ud til at skifte i takt med kapitlerne. Kapitlet "Justine" er holdt i varme og gule farver, og kapitlet "Claire" er holdt i blå og kølige farver.

Farverne i kapitlerne har en symbolsk betydning, der knytter sig til både deres handling, men også til Justine og Claires sindstilstande. I kapitlet "Justine" er den gule farve overlegen. Farven gul kan symbolisere både positive og negative følelser, som f.eks. liv, kraft, optimisme og ydmyghed, men også jalousi, falskhed og sygdom. I dette kapitel burde Justine egentlig være glad og lykkelig, men til gengæld fremstilles hun som trist og afvisende. Den gule og varme farve skaber en form for hyggelig og beroligende atmosfære. Brylluppets hyggelige atmosfære påvirker ikke Justine, hvilket kan skyldes, at hun allerede står under påvirkning af stjernen Antares. Men det er ikke Antares Justine er påvirket af, men planeten Melancholia, der har skygget for stjernen Antares, og skaber dermed en forbindelse til melankolien Justine bliver ramt af efterfølgende. Alligevel kan den gule farve knyttes til hende, da hun spiller for galleriet og sætter et falsk smil på, efter både Claire og John har lavet "aftaler" med hende om, at hun skal være lykkelig. Det er ikke kun Justine, der spiller et falsk spil.

¹³² Ibid. s. 157

¹³³ Loren, S. & Metelmann, J. (2013) *Irritation of Life- The subversive melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier* s. 168 Schüren: Marburg

Det samme kunne man også sige om hendes forældre, især hendes moder, der siger: "I don't belong here"¹³⁴ og "I don't believe in marriage".¹³⁵ Ud fra disse eksempler kunne man derfor antage, at selvom kapitlet hedder "Justine", så ser man kapitlet ud fra Claires synsvinkel, da hun er den klarsynede og empatiske af de to søstre. Herved opstår der en såkaldt ydre fokalisering.

Den ydre fokalisering kendes fra litteraturen, hvor en af de narratologiske hoveddistinktioner bl.a. består af et værks synsvinkel. Synsvinklen er med til at afgøre, hvem der taler, eller hvem der ser.¹³⁶ Den franske litteraturteoretiker Gérard Genette omdøber synsvinkel til fokalisering, for både at holde de to domæner adskilte, men også at betone at det fortalte ikke blot bliver præsenteret for beskueren, men er perciperet eller filtreret.¹³⁷ Den ydre fokalisering betyder, at man ikke har adgang til indre perspektiver hos karaktererne, men at hændelser eller karakterer kun gengives i deres ydre fremtoning.¹³⁸ Derfor kunne man sige, at kapitlet ses via Claire, da hendes ydre fremtoning fremstiller hende som en optimistisk og varm person. Modsætningen dertil er Justine, der i sin ydre fremtoning er kold og ikke værdsætter, at hendes søster kun vil hende det bedste. Kapitlet "Claire" kan derfor tolkes at blive set ud fra Justines fokalisering. Farverne i kapitlet er blå og kølige og symboliserer overjordiskhed, troskab, tillid og melankoli. I kapitlet bliver man først introduceret for Justine og hendes melankoli, men jo tættere Melancholia nærmer sig, desto bedre får Justine det. På samme tid får hendes søster Claire det dårligere og bliver panisk, da katastrofen nærmer sig. Her sker der, det tidligere nævnte skift mellem søstrenes roller. Justine hjælper Claire og hendes søn Leo med at acceptere jordens undergang, og den blå og kølige farve kan slutteligt også projiceres på karakteren Claire, der ydermere også kan tolkes at symbolisere tilliden mellem de to søstre.

Filmens eventyrlige træk og imaginære punkt

Jeg har altid hadet eventyr, fordi de skulle forgå på et fantastisk slot. Locations har altid skullet være sådan nogle sindbilleder i eventyr, og det er det i høj grad her. Det er en slags eventyr-setting, men jeg håber så sandelig, der ligger noget realitet nedenunder.¹³⁹

¹³⁴ Trier, L.v. (2011) *Melancholia* 43:00 – 43:30

¹³⁵ Ibid: 19:00 – 19:14

¹³⁶ Larsen, G. (2012) Fortæller s. 58 I: Kjældgård H.L. et al (2012) *Litteratur – Introduktion til teori og analyse* Århus: Aarhus Universitetsforlag (s.57-70)

¹³⁷ Ibid. 59

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ <https://www.dfi.dk/omdfi/det-eneste-formildende-er-jorden-gar-under> (10/05-19)

Melancholia går under kategorien katastrofefilm, men indeholder elementer, der bærer præg af det eventyrlige, hvilket primært kommer til udtryk i filmens første kapitel "Justine". I almindeligt sprogbrug betyder eventyr en fortælling med overnaturligt præg.¹⁴⁰ De overnaturlige elementer optræder primært i naturen, den rigtige og den kvindelige natur, hvor det især er Justines, som peger på overnaturlige kræfter. Der skal endvidere tilføjes, at selvom enkelte scener peger på, eller indeholde elementer, der kunne karakteriseres for at alludere til den fantastiske genre, så vil jeg ikke komme ind på genren som sådan. Tilgangen til elementerne er en anden, der har den forudsætning til beskueren, at når denne ser filmen, negerer han/hun virkeligheden omkring sig og erstatter denne med den fiktive, hvilket jeg belyser nedenfor.

Det første eventyrlige element man bliver præsenteret for, er slottet, hvor Justines bryllupsfest bliver afholdt. Lokationen kan dermed tolkes som en form for ramme, der lægger sig om den stemning festen, skal give udtryk for. Men slottets facade kan betegnes som en falsk facade, ligesom Justines falske smil, hvilket hun sætter på, efter karakteren Claire har sagt til hende, at "we dont want any scenes tonight."¹⁴¹ Slottet fungerer som en iscenesættelse af skønhed og tab af livslyst¹⁴², hvilket indikeres af Justine og hendes melankoli, og slutteligt dekadence¹⁴³, der i denne forbindelse står for egoisme og hang til luksus.

Den dekadente egenskab "egoisme" kommer især til udtryk via Justine og Claires forældre. I stedet for at være glade på datterens vegne og unde hende dagen og opmærksomheden, bruger de deres taler som påskud for at starte en verbal mudderkastning. Karakteren John legemliggør trangen til luksus. Tydeligt bliver det, da han nævner overfor Justine, at festen har kostet ham en formue, og at hans golfbane har 18 huller. Det sidste nævner han endda to gange. Dette gøres derudover også opmærksom på i filmens prolog, hvor man ser et billede af en fane på golfbanen, hvorpå der står tallet 19, ergo må golfbanen have 18 huller. På samme tid kan tallet 19 på flaget også anses som en spøg fra Triers side af, eller være et fingerpeg på et overnaturligt præg, som gør opmærksom på et imaginært punkt, der knytter sig til filmen som helhed.

Et imaginært punkt bliver til, når man f.eks. ser en film, og man er koncentreret om dens handling eller plot. Den virkelige verden omkring beskueren bliver negeret, dvs. man indtager et stik modsat synspunkt, der fører til, at den fiktive verden nu er den verden, man mentalt er tilstede i, og som bliver

¹⁴⁰ http://denstoredanske.dk/Livsstil_sport_og_fritid/Folketro_og_folkemindevidenskab/eventyr (25/03-19)

¹⁴¹ Trier, L.v. (2011) *Melancholia* 20:30 – 20:45

¹⁴² Agger s.130

¹⁴³ Ibid.

til virkelighedens ditto. Dette forholder sig dog kun således, hvis man forbliver i fiktionens verden.¹⁴⁴ Iflg. den franske litteraturfænomenolog Maurice Blanchot (1907-2003) er det sproget, der er fiktionens element, og dens medium er litteraturen. Han anser sproget som negativt, da ordet bl.a. kan bruges og forstås uafhængigt af den ting eller det fænomen, det henviser til. Dette betyder, at ordet kan overleve længere end den konkrete ting, den betegner.¹⁴⁵ Blanchots ide bygger derfor på, at forfatteren af en litterær fiktion forsøger at indfange og forstå den negation, der knytter sig til sproget. Men denne art af oprindelse vil altid undslippe, da den ér negation. Dette fører til det resultat, at verden som totalitet er en art fantasme, fordi man ikke kan omfatte denne totalitet i ens bevidsthed.¹⁴⁶ Man kender kun verden i form af brudstykker og perspektiverer til disse. Hvis fiktionen vil etablere sin egen fiktive verden som en totalitet, må den fjerne den virkelige verden-som-totalitet. Den eksisterende verden-som-totalitet bliver negeret og erstattes, vha. et imaginært punkt, der etablerer fantasmen om den fiktive verden-som-totalitet.¹⁴⁷ Flaget med tallet 19 bliver *Melancholias* imaginære punkt, der opfattes som det abstrakte, hvorfra virkelighedens totalitet, jorden, lader sig negere, hvilket netop sker med filmens fiktive jord.¹⁴⁸

Et andet element, der peger på eventyrlige træk, er broen, som hverken Justine eller Claire kan krydse på forskellige tidspunkter i filmen. Broen kan derudover betegnes for at være en mulig intertekstualitet i form af en hypertextualitet, da man også i trilogiens første film, *Antichrist*, bliver introduceret for en bro, som begge karakterer skal krydse for at komme til deres hytte Eden.

I den eventyrlige genre betragtes broen som en adskillelse mellem den virkelige og den eventyrlige verden.¹⁴⁹ Derudover fungerer broen i folkeeventyret også som en grænse mellem den virkelige verden og den eventyrlige verden. Igen peger broen tilbage på *Antichrist*, da karaktererne, især den mandlige, bliver stillet overfor øjeblikke, der har karakter af den fantastiske genres indtræden. I *Melancholia* kunne broen også være et symbol på overgangen fra den ene livsfase til den anden. I Justines tilfælde ville det være overgangen fra barn til voksen, der ikke lykkes, da hun ikke kan gennemføre sit ægteskab med Michael. I prologen ser man et i slowmotion, som viser Justine i sin brudekjole, der prøver at bevæge sig fra højre billedside til venstre billedside. Hendes ben er viklet ind i, hvad der ligner gråt garn, og gør det tilsyneladende besværligt for hende, at kunne gå fra den

¹⁴⁴ Bøggild, J. (2017) s. 48

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid. s.49

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid.s.50

¹⁴⁹ <http://denstoredanske.dk/Symbolleksikon/Bygninger/bro> (26/03-19)

ene side til den anden. Billedet i prologen bliver efterfølgende fulgt op på, da Justine nævner overfor Claire at: "I'm trudging through this gray...wooly....yarn...".¹⁵⁰



Justine i prologen

På samme tid kan broen også have en anden funktion, der ikke nødvendigvis bærer præg af eventyrlige træk, men til gengæld bærer den samme funktion som flaget med tallet 19. Broen kan også være et imaginært punkt, ligesom flaget på golfbanen.

Broen som det imaginære punkt bliver dermed adskillelsen mellem den virkelige verden-som-totalitet og den fiktive verden-som-totalitet. Grunden til dette kan muligvis være Justines rolle som tekstforfatter. Hun bruger ligesom forfatteren, sproget som medium, der skal fange potentielle købere af et produkt. Det betyder at hun som tekstforfatter har den mulighed at negere den virkelige verden-som-totalitet via hendes sprog, så der opstår en fiktiv verden-som-totalitet omkring hende. Derudover kan man argumentere for, at prologen fungerer som denne fiktive verden-som-totalitet, i hvilken Justine har levet sig ind i. Dette betyder, at billederne man bliver introduceret for, er en slags drømmebilleder, der bliver til igennem Justine. At hun ikke kan krydse broen med sin hest Abraham kunne muligvis skyldes hendes indlevelse i den fiktiv verden-som-totalitet og den medfølgende udryddelse af den virkelige verden-som-totalitet. Set fra dette punkt, betyder det, at man befinder sig i en fiktive verden-som-totalitet, som Justine har skabt. Da Claire prøver at flygte, fordi katastrofen nærmer sig, vil hun tage til landsbyen, hvorpå Justine svarer: "This has nothing to do with the village."¹⁵¹, hvilket netop er rigtigt, hvis man anser filmen som fiktiv verden-som-totalitet, der er skabt på Justines præmisser.

Slutteligt er det Justine, der kan være kraften, som tiltrækker planeten Melancholia. Dette giver hende hekselignende karaktertræk, der også kunne være en forklaring på, hvorfor hun ikke kan krydse broen

¹⁵⁰ Trier, L. v. (2011) *Melancholia* 28:10 – 28:30

¹⁵¹ Trier, L. v. (2011) *Melancholia* 01:51:35 – 01:51:49

og, hvorfor hun flyder på vandet i filmens prolog.¹⁵² Bemærkelsesværdigt her er, at der herved etableres en reference til *Antichrist* i form af en såkaldt hypertextualitet.

En hypertextualitet defineres iflg. Genette som: enhver relation der forbinder en tekst B (hyperteksten) til en tidligere tekst A (hypoteksten).¹⁵³ I denne sammenhæng betyder, det at heksetemaet i *Antichrist* går under betegnelsen hypotekst, i og med at filmen er den første i ”Depressionstrilogien”, og *Melancholia* er hyperteksten.

I *Antichrist* har kvinden sommeren inden sønnens død arbejdet på en afhandling om Middelalderens hekseforfølgelser, hvilken hun aldrig blev færdig med. Ydermere hvisker hun ”The two from Ratisbon could start a hailstorm”¹⁵⁴ i mandens øre, mens de har sex. Denne bemærkning er en reference til to heksedømte kvinder, Agnes og Anne fra Ratisbon.¹⁵⁵ I *Antichrist* er de to hekse en reference til såvel masturbation som koulation, der forårsages af kvindens lyst¹⁵⁶, mens referencen til *Melancholia* er en anden. Her er det haglvejret, der bryder ud mens *Melancholia* nærmer sig jorden. Haglvejret tolkes som en initiering af en djævelsk relation, idet heksen bliver en hjælper, der forstærker djævelske gerninger.¹⁵⁷ Anser man Justine for at have hekselignende træk, så kan man også projicere ytringen om de to hekse fra Ratisbon på hende og bliver dermed til en hypertextualitet, der bygger videre på *Antichrists* heksetema. Derudover er det ikke kun hendes hekselignende karaktertræk, der gør at man kan sætte hendes karakter i forbindelse med jordens undergang. Allerede i prologen antydes det, at hendes rolle kan have en form for apokalyptisk betydning. Her ser man Justines ansigt og i baggrunden falder døde fugle fra himlen. Et andet billede viser de tre karakterer Justine, Claire og hendes søn Leo. Hver af dem står under et af de tre himmellegemer solen, månen og planeten *Melancholia*. Planeterne er ikke fremstillet i deres helhed, men kun til en tredjedel. Billedet kunne anses at være en allusion til det Nye Testaments Johannesåbenbaring, som er en apokalyptisk skrift, der i 22 kapitler skildrer syner og åbenbaringer, som leder frem til jordens undergang, dommedag og skabelsen af en ny jord og himmel.¹⁵⁸ Johannes Åbenbaringen kapitel otte, vers 12 er meget passende ift. det billede man bliver præsenteret for i prologen. Heri står:

¹⁵² Lind, S.B. (2018) Konkave himmelhvælvinger- Bruno Schulz”Kometen” (1938) og Lars von Triers *Melancholia* (2011) s. 192 I: Davidsen, M. & Davidsen, M. (2018) *Modernisme på tværs* (s. 185- 196) Syddansk Universitetsforlag: Odense

¹⁵³ Friis, E. (2012) Intertekstualitet s. 147 I: Kjældgaard et.al. (2012) *Litteratur- Introduktion teori og analyse* Århus: Aarhus Universitetsforlag (s. 143-155).

¹⁵⁴ Trier, L. v. (2009) *Antichrist* 01:06:40 – 01: 06:50

¹⁵⁵ Stavning Thomsen (2018) s. 239

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸

http://denstoredanske.dk/Sprog%2c_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Ny_testamente/Johannes_%C3%85benbaring (11/05-19)

Den fjerde engel blæste i sin basun, og en tredjedel af solen og en tredjedel af månen og en tredjedel af stjernerne blev ramt, så en tredjedel af dem formørkedes, og dagen mistede en tredjedel af sit lys og natten ligeså.¹⁵⁹



Fra venstre: Justine, Leo og Claire

Derudover vises der også et billede af hesten Abraham, der i slowmotion falder til jorden. Set fra et bibelsk perspektiv kan hesten anses for at være et symbol på de fire Apokalyptiske Ryttere, der symboliserer de fire plager, som skal overgå jorden: nederlag, krig, sult og død.¹⁶⁰ Det bemærkelsesværdige ved hesten er, at den også kan være en hypertextualitet til et andet værk af Trier. Her er der tale om Triers første film *The Element of Crime* (1984), der indeholder en scene, hvor man ser en hest liggende på jorden. I *The Element of Crime* er protagonisten dømt til at lide et nederlag, ligesom Justine og dem omkring hende er dømt til det i form af dommedags varslende tegn og slutteligt jordens undergang.

Filmens vekselvirkning mellem lav og høj entropi

I virkeligheden har jeg det også ret godt med, at man kender slutningen på filmen på forhånd. Jeg kan godt lide film, hvor man ikke er tvivl, men bare skal se, hvordan det sker. Så tror jeg, at det vil få en anden form for spænding, når planeten kommer nærmere og nærmere.¹⁶¹

Således udtaler Trier, da han fortæller om sin ide til filmen *Melancholia*. På den ene side kunne man argumentere for, at man efter at have set filmens prolog egentlig kan nøjes med denne, da prologen

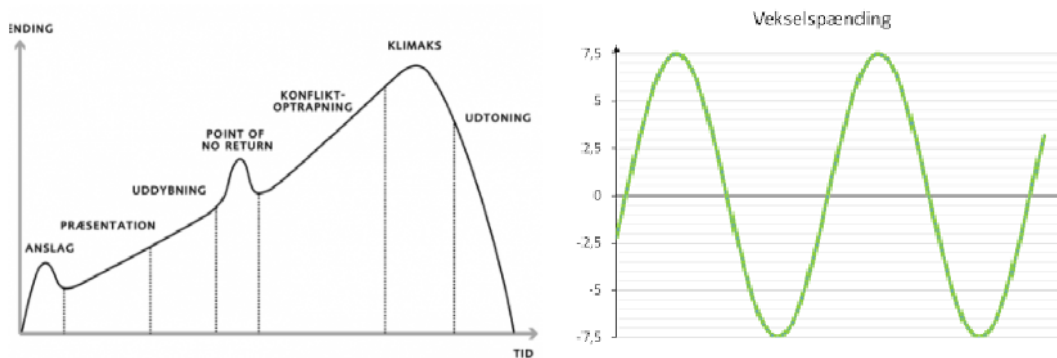
¹⁵⁹ <https://www.bibelselskabet.dk/brugbibelen/bibelenonline/Ab/8> (11/05-19)

¹⁶⁰

http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Ny_testamente/de_apokalyptiske_ryttere (11/05-19)

¹⁶¹ Thorsen, N. (2010) s. 94

foregriber filmens handling, og beskueren allerede ved, hvad der vil ske. Det eneste man ikke ved, er, hvordan det sker, og hvad der forgår mellem karaktererne. Dette bliver man efterfølgende introduceret for, men om dette er med til at opbygge en anden form for spænding, som Trier kalder det, kan diskuteres. Spændingen han taler, om kan argumenteres for ikke at være den samme, man kender fra berettermodellen, hvor spændingskurven opretholdes indtil filmens klimaks. Tværtimod, så kunne spændingen, han taler om, antages at være en vekselspænding, der kendes fra fysikkens verden.¹⁶² Det kan derfor tolkes som om, at Triers *Melancholia* skal påvise en vekselspænding mellem lav og høj entropi.



Venstre: Berettermodellen Højre: Vekselspænding

Melancholia indledes med den drømmelignende prolog, der både introducerer beskueren for billeder i slowmotion og for den kommende apokalypse, jordens undergang.

Umiddelbart betyder det, at filmens resterende handling burde bygge op til apokalypsen i form af enten hurtige klip eller en eksplicit spændingskurve. Således forholder det sig ikke i *Melancholia*, da filmen påviser tegn på en vekselvirkning mellem lav entropi og høj entropi. Dette opstår bl.a. idet, filmens handling i narrativ forstand er laventropisk, men på samme tid indfries beskuerens forventning først i slutningen af filmen og viser dermed tegn på høj entropi.

Traditionelt set kan fortællingen om verdens undergang betegnes for at være en kosmisk myte, der indeholder en profetisk dimension, i og med at den beskriver noget fremtidigt, der er udenfor tid og rum.¹⁶³ Mytens struktur er cirkulær og derfor er genetableringen af orden i kaos grundlæggende.¹⁶⁴

¹⁶² Vekselspænding betyder elektrisk spænding, som varierer sinusformet over tid med konstant frekvens.

http://denstoredanske.dk/lt_teknik_og_naturvidenskab/Elektricitet/Kraftforsyning_generelt/vekselsp%C3%A6nding (15/05-19)

¹⁶³ Lind, S. B. (2018) s. 185

¹⁶⁴ Ibid.

Dette betyder, at mytens forløb slutteligt vil fremvise høj entropi i og med, at myten om apokalypsen indebærer en definitiv rensselse, hvilket slutteligt sker i form af jordens undergang.¹⁶⁵

Sættes entropibegrebet i relation til ovenstående analyse, så betyder dette, at en film som *Melancholia* vil medføre en lav grad af narrativ orden og i dens narrative forstand være laventropisk. At filmen er laventropisk betyder, at det præsenterede, vil i mindre grad tilfredsstille beskuerens behov for vished og indfrielse af forventninger. På samme tid indfrier *Melancholia* mytens cirkulære struktur, da jorden slutteligt destrueres og der dermed genetableres orden i kaos. *Melancholia* kan i sin helhed tolkes at være en vekselvirkning mellem høj og lav entropi, hvilket på samme tid også knytter an til de to komplementære karakterer, Justine og Claire, der på hver sin måde oplever katastrofen. Tydeligt bliver det på Claire, der inden katastrofen indtræder agerer, som der forventes af en person i en situation, som de befinder sig i. Hun kan dermed betegnes for at agere højentropisk, mens Justine er det modsatte, hvilket uddybes om lidt. Claire og hendes reaktion skyldes desuden, at hun har mere at miste end sin søster. Det eneste tidspunkt man som beskuer kan fornemme en form for høj entropi, er, da Claire prøver på at flygte. I disse få scener burde stemningen være kaotisk og hektisk, da hverken bilerne eller den lille golfbil kan redde Claire og Leo. I stedet for forbliver man i et narrativ, der er laventropisk, hvilket bl.a. skyldes den stadigvæk langsomme klipning og det faktum, at man udelukkende følger tre karakterer, hvoraf den ene venter på jordens kollisionen med planeten *Melancholia*.

I *Melancholia* er det selve handlingen, der er laventropisk og dermed blokerer for mytens cirkulære struktur, som påviser høj entropi. Graden af den lave entropi skyldes formentlig to ting, der endvidere er knyttet til hinanden udenfor filmens univers og dermed kun begribelige for beskueren.

Det første indgribende aspekt er temamusikken fra *Tristan und Isolde*, der med Tristan-akkorden og dens kontinuerlige dissonans og cykliske komposition aldrig indfrier forventningshorisonten. Som jf. afsnittet ”Prologens foregribende handling- Richard Wagners indflydelse”, er musikken parafraserende og knytter sig til karakteren Justine og hendes forhold til planeten *Melancholia*. Derudover kan man argumentere for, at musikken også er en udtryksform for Justine og hendes følelser. Dette beror på den tyske doktrin om den såkaldte ”Affektlehre”, hvor man udviklede den ide, at musikken er knyttet til følelserne. Endvidere skrev Descartes i *Les passion de l’âme*, at musikkens formål er at vække særlige følelser i os.¹⁶⁶ Ideen om, at musikken er knyttet til Justines

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Davidsens, M. (2007) *Ubestemthedens akkorder- tværræstetiske sonderinger i moderniteten* s. 89 Globe Edit:Saarbrücken

følelser, er meget passende, da musikken primært sætter ind, når hun enten befinder sig i følelsernes vold, som f.eks. scenen på biblioteket, hvor Justine omrangerer billederne i bøgerne, eller da hun bader i planetens lys. At musikken knyttes til hende fremfor Claire, der agerer højentropisk under apokalypsens tiltagen, kan derfor føre videre til den udledning, at Justine er den instans, som holder handlingens narrativ laventropisk.

Justine er ligesom filmens handling fodslæbende, hvilket man allerede bliver gjort opmærksom på i prologen. Denne kan argumenteres for at være en række drømmebilleder, der bliver til via karakteren Justine. Herved kan man tolke prologens billeder for at være en drøm, hun har haft, hvilken hun fortæller om i løbet af handlingsforløbet. Justine falder i søvn, mens hendes bryllupsfest er i gang, men bliver vækket af søsteren Claire. Her forklarer Justine, at hun har drømt, at hun har slæbt sig afsted med en bunke gråt, uldent garn ”gray, woolly yarn” om fødderne. Ordet ”yarn” betyder på engelsk tillige en ende i den betydning af ordet, hvor en ende er noget, man spinder, når man fortæller en historie eller en skrøne.¹⁶⁷ Herved opstår muligvis narrativets grad af lav entropi. Dette betyder slutteligt, at det er karakteren Justine, der kan anses at være ansvarligt for filmens narrativ, i og med man ser det igennem hende synspunkt. For handlingen betyder det, at dens narrativ vil være laventropisk, men da filmen og dermed Justines fortælling når til sin ende, opstår der slutteligt høj entropi. Dette betyder, at mytens cirkulære struktur nu kan lukkes, da beskuerens forventning muligvis er indfriet og formentlig også Justines forventning om jordens undergang.

3.3. *Nymphomaniac* (2013/14)

Nymphomaniac er den sidste film i ”Depressionstrilogien” og kan betegnes som en film, der er mere distanceret, finkulturel og slutteligt baseret på litteratur¹⁶⁸. Filmen er delt i to såkaldte ”bind”, Volume I og Volume II og er derudover underopdelt i otte kapitler. *Nymphomaniac* rummer elementer fra pornofilm, hvor de eksplicite sexscener er blevet bearbejdet vha. en kompliceret computer teknisk procedure.¹⁶⁹ På trods af filmens store indhold af pornografi, er den langt fra at være seksuel stimulerende, og man kan iflg. skuespiller Stellan Skarsgård, der har rollen som karakteren

¹⁶⁷ Bøggild, J. (2018) s. 46

¹⁶⁸ Grodal, T. (2017) Den højere mening- Lyst, lidelse og disruption hos Lars von Trier (s. 134) I: Schepelern, P. (2017) *Lars von Trier- Det gode med det onde* København: Strandberg Publishing A/S(133- 139)

¹⁶⁹ Ibid. s. 181

Seligman”... ikke onanere til den, selv hvis man kører den på hurtig hastighed.”¹⁷⁰ Det er ikke muligt at kunne leve sig ind i genren, da filmen, pga. dens langsomme handling og de mange afbrydelser, fremkalder en følelse af kedsomhed fremfor beskuerens begær efter indfrielsen af bevidsthedens forventning om at se en underholdende film.

Overordnet er filmen opbygget som et litterært værk og minder i sin struktur om *1001 Nat*, *Decameron* eller *Canterbury Tales*.¹⁷¹ I *Nymphomaniac* følger man mødet mellem den kvindelige karakter Joe og den mandlige karakter Seligman. Joe betegner sig selv som et dårligt menneske og nymfoman, og Seligman, der er af jødisk afstamning og tilmed aseksuel, siger, at han aldrig har mødt et dårligt menneske. Deres møde sætter gang i Joes fortælling om hendes liv som nymfoman, hvor Seligman er lytteren, som serverer hende te og kage og kommer med kommentarer på hendes fortællinger undervejs.

Nymphomaniac- En digressionsfilm

Nymphomaniac består af otte kapitler, der ligesom *Antichrist* og *Melancholia*, indledes af en form for prolog, hvor man bliver introduceret for filmens to karakterer: Nymfomanen Joe og ungarlen Seligman. Filmen er ikke en filmatisering af en roman, men er nærmere et forsøg på en film, der mimer romanens formsprog.¹⁷² Filmen tager derudover afstand fra mainstreamgenren, hvor publikummet er interesseret i karakterernes handling fremfor de filmiske billeder og som desuden er handlingsorienteret i sin fremstilling. Til gengæld er filmen bygget op som en kunsthøj, hvor den ofte langsomme fortællestil blokerer filmens fremdrift, og hvor man dvæler ved de stillestående scener med den intention at tvinge publikummet til at forsøge at gætte scenens skjulte betydning. Kunsthøjfilmen antyder dybere meninger og pirrer dermed hjernens nysgerrighed overfor gåder.¹⁷³ Filmens langsomme fortællestil skyldes bl.a. Triers anvendelse af den såkaldte digression, der primært kendes fra litteraturen og den klassiske retorik.

Overordnet betyder digression en bevægelse i tanke, tale eller skrift bort fra fremstillingens hovedlinje.¹⁷⁴ Dens primære formål er bl.a. for underholdningsskyld. I litteraturhistorien blev den

¹⁷⁰ <https://politiken.dk/kultur/filmogtv/art5491087/Stellan-Skarsgard-%C3%A5rd-%C2%BBMan-kan-ikke-onanere-til-den%C2%AB> (11/03-19)

¹⁷¹ Stavning Thomsen (2018) s. 283

¹⁷² Bøggild (2018) s. 67

¹⁷³ Grodal (2017) s. 134

¹⁷⁴ http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Litter%C3%A6r_terminologi/digression (20/04-19)

franske forfatter Marcel Prousts (1871-1922) værk *À la Recherche du temps perdu* (1913-27)¹⁷⁵ en milepæl i 1900-tallets litteratur. Prousts værk blev udgivet i syv dele, hvoraf de sidste tre blev udgivet posthumt, da han inden fuldendelsen af værket døde. I sit værk er det indtagelsen af madeleinekager og lindete, der får den homodiegetiske fortæller¹⁷⁶ til at fortabe sig i et puslespil af erindringsbilleder, der med hver erindring fortaber sig i det næste. Handlingen er dermed langtrukket og indeholder afstikkere, der betegnes som digressioner.

Hos Joe i *Nymphomaniac* er det bl.a. erindringen fra hendes teenageår, almindelige hverdagsting, en kagegaffel, et billede eller en samling af Edgar Allan Poes noveller, der fungerer som Joes intradiegetiske madeleinekager.

Joes første fortælling bliver inspireret af en såkaldt nymfe (en flue, der benyttes til fluefiskeri), der hænger på Seligmans væg og som efterfølgende giver navnet til filmens første kapitel ”The Compleat Angler”. I dette fortæller Joe, hvordan hendes veninde B. fandt på et væddemål, der gik ud på, hvem af de to, der kan ”fiske” flest mænd på en togtur og dermed vinde en pose med slik. Da Joe begynder at fortælle, hvordan hende og B. gik ind i toget, afbryder Seligman hende. Seligman er den instans i filmen, der fører til filmens mange digressioner/afveje, da han ud fra et litterært synspunkt kan betegnes som læseren og dermed kommentatoren på Joes fortælling. Dette betyder, at hans karakter reflekterer og teoretiserer og dermed foretager intellektuelle afstikkere i form af de associationer, filmen forsyner modtageren med.¹⁷⁷ I forbindelse med Joes fortælling om togturen bemærker Seligman fascineret, at Joe og B. læser mændene i kupéerne som lystfiskeren læser fiskene i en flod. For at understøtte Seligmans pointe bliver filmens billedside ændret.¹⁷⁸ Mændene i kupéen overlejlres med grønligt duvende tang, som om man ser dem fra bunden af en flod.¹⁷⁹ Seligmans

¹⁷⁵ På dansk: På sporet af den tabte tid

¹⁷⁶ Denne homodiegetiske fortæller er på baggrund af beskrivelser og egenskaber ofte blevet koblet til Proust selv, da denne bl.a. var både halv jøde og homoseksuel, ligesom værket fortæller. Haarder, H. J (2012) Forfatter (s. 159) | Kjældgaard et. al. (2012) *Litteratur- Introduktion til teori og analyse* Århus: Aarhus Universitetsforlag (s. 157-166)

¹⁷⁷ Bøggild. 2018 s. 77

¹⁷⁸ Forandringen på billedsiden er en fremmedgørende teknik, som kendes fra den tyske forfatter og dramatiker Bertolt Brecht (1898-1956). Denne teknik kaldes for Verfremdung og er en teknik Lars von Trier allerede har anvendt i filmen *Dogville* (2003). Ved at anvende fremmedgørelsen teknikken vil man opfordre publikummet til, at betragte forhold, som det er tilbøjeligt til at se som naturgivet og hverdagsagtigt, i et usædvanligt lys. Herved sker der et brud med realismen, hvilket Lars von Trier netop stræber efter i *Nymphomaniac*. Dette ses ydermere ved navngivningen af værket karakterer, der udelukkende kun består af bogstaver, eller er mærkelige ligesom navnet Seligman, hvilken Joe kommenterer på med ”*What a fucking ridiculous name*”. Personerne i værket er blot figurer, der udelukkende fungerer i værket.

¹⁷⁹ Stavning Thomsen, B.M. 2018 Lars von Triers fornyelse af filmen 1984-2014 s. 295

forklaring understøttes desuden vha. tegninger af en flods vej gennem landskabet, der udgør fiskerens eller rettere Joe og B.'s topografiske udfordring.¹⁸⁰



Venstre: Billedet overlejres med et billede af tang Højre: Tegningen af en flods vej gennem landskabet

Joe fortsætter sin fortælling, og beretter, at hun på togturen pludselig oplever problemer, der fører til, at ingen af mændene reagerer på hendes tilnærmelser. Her afbryder Seligman hende endnu engang og siger, at der er bedst bid i lette byger. Joe fortsætter og fortæller, at B. udfordrer hende og siger, at hvis hun får manden S., som betalte deres togbilletter, til at have sex med hende, vinder Joe væddemålet og dermed posen med slikket.

Joe tager udfordringen op og fortæller, hvordan hun piner S. ved at spørge, hvorfor han kun har købt en billig gave fra togekiosken til sin kone, når han uden tvivl ikke mangler penge. Han fortæller Joe, at ham og hans kone har besluttet sig for at få børn, og derfor må han være tilgængelig, når konen har ægløsningen og er dermed mest fertil. Dette fører til Joes handling, og hun giver S. et blowjob og fratager ham dermed "klatten". Erindringen slutter med, at der vises et hurtigt klip af Joe, der tørrer sæd væk fra munden, dernæst et klip af en fisk fanget i et net, og herefter Joe igen, der spiser den vundne chokolade. Seligman kalder erindringen for et "kulturblasfemisk sidespring" og skaber relation til Prousts beskrivelse af smagsindtrykkene og erindringen ved indtagelsen af madeleinekager og lindete: "I dit tilfælde var det ikke smagen af en madeleinekage dypet i lindeblomst-te, men kombinationen af chokolade og sæd."¹⁸¹

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Stavning Thomsen (2018) s. 300

Musikken som filmen og publikummets ledemotiv

Musikken i *Nymphomaniac* er ligesom musikken i *Antichrist* og *Melancholia* et ledemotiv for filmens tema og knytter sig til filmens karakterer, Joe. Derudover er musikken også tematisk, da den knytter sig til filmens helhed og budskab. Musikalsk adskiller *Nymphomaniac* sig fra både *Antichrist* og *Melancholia*, da Trier benytter moderne, heavy-metal musik som ledemotiv fremfor den ellers klassiske musik. Der skal dog tilføjes, at Trier også har anvendt klassisk musik i denne film, men sangen "Führe mich" fremført af det tyske heavy-metal band Rammstein (1994-) skiller sig ud og lægger op til en tolkning ift. filmens karakterer, samt forholdet mellem filmen og dets publikum. Rammsteins sang "Führe mich"¹⁸² er rammen omkring filmens såkaldte Volume I, der består af de første fire kapitler og en del af det femte kapitel: "The Compleate Angler", "Jerôme", "Mrs. H.", "Delirium" og "The little Organ school".

Filmens prolog indledes med en sort skærm, og man hører 100 sekunders næreoptagelser af rindende og trommende vand samt en pibende mekanisk lyd. Herefter er der stille, og man ser en baggård, der er oplyst af en gullig lampe. Lyden begynder at spille igen og viser sig som reallyd, der bliver suppleret af ultranære og dermed haptiske billeder af regn, der løber ned ad gamle mure. Man hører, hvordan regnen falder på en tønne, og ser hvordan snefnug falder. De faldende snefnug og lyden af den faldende regn kan tolkes som en reference til *Antichrist*, hvor man i prologen også bliver præsenteret for faldende ting, der jf. side 31 er blevet analyseret som en allusion til syndefaldsmyten. Efter man er blevet præsenteret for de haptiske billeder af regnen og sneen vender billedet mod den hårde cement, og man ser en blodig hånd, der stikker ud af en jakke. Slutteligt zoomes der ind på en

¹⁸² Jeg vil tillade mig at påpege her, at valget af sangen kan tolkes som en provokation fra Triers side af. Provokationen peger på Triers udelukkelse fra Cannes filmfestivalen tilbage i 2011, der skete i forbindelse med hans uheldige formulering omkring hans angivelige sympati for Adolf Hitler. At valget faldt på bandet Rammstein kan også blot være ren tilfældighed, men jeg tillader mig at gøre opmærksom på, at det tyske heavy-metal band har et rygte om at kunne lide nazisterne og endda Hitler. I deres shows anvender de bl.a. march og lignende, men hele tiden i en mere eller mindre kitschet version. Bandet har flere gange gjort det klart, at de hverken sympatiserer med Hitler eller nazisterne, men de kan godt lide at provokere, ligesom Lars von Trier. Deres sang *Führe mich* stammer fra albummet *Liebe ist für alle da* (2009), der pga. dets voldsomme billeder og tekster var forbudt at stille frit frem i butikken i Tyskland. Derudover skulle man være fyldt 18 år for at kunne købe albummet. Billederne på albummet viser bandmedlemmerne, der mere eller mindre forulemper kvinder på en seksuel måde, hvilket mange kunne føle sig stødt af. I et interview i programmet *God Morgen Danmark* (15/12-09) forklarer bandets gитарist, Richard Kruspe, at han ikke forstår, hvorfor folk føler sig stødt over billederne, da disse blot er en fremstilling af den seksuelle frihed. I forbindelse med sangens titel er det især ordet "Führe", der kunne netop pege på Triers provokation, da ordet knytter an til ordet "Führer", der var titlen på Adolf Hitler under det Tredje Riges tid. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=PC8SGPfYEks&t=128s> (15/03-2019)

udluftningsskakt i muren¹⁸³, og der høres pibende lyde af trækvinden.¹⁸⁴ Anvendelsen af zoomet kunne tolkes som en slags overført betydning, da man som beskuer bliver suget ind i filmens univers. Efterfølgende er der en kort stilhed, der hurtigt bliver brudt, da den tunge heavy-metalmusik fra Rammstein bryder ind.

Da musikken begynder at spille, får man øje på den forslåede Joe, som ligger i baggården. Dette bliver efterfulgt af et lokationsskift til en gang i en lejlighed, som er fyldt med bøger. Kameraet begynder at zoome ind i lejligheden, og man bliver præsenteret for Seligman, der tager overtøj på og går ud af lejligheden. Herefter begynder selve sangen, der begynder med dens såkaldte ”Bro”, som er overgangen mellem et vers og omkvædet og leder op til omkvædet.¹⁸⁵

Bro: Wenn du weinst, geht es mir gut// Die Hand deiner Angst, füttert mein Blut

Omkvædet: Führe mich (führe mich), Halte mich (halte mich), Ich fühle dich (Nymphomania), Ich verlass dich nicht.// Führe mich (führe mich), Halte mich (halte mich), Ich fühle dich (Nymphomania), Ich verlass dich nicht¹⁸⁶

Ser man udelukkende på sangens bro og omkvædet, er der umiddelbart ikke meget, der tyder på et ledemotiv ift. filmens karakterer. Det eneste ledemotiv, der er tilstede, er bydemåden/imperativsætningen ”Führe mich”, der på dansk betyder ”før mig”¹⁸⁷. Denne knytter sig til Joe, der allerede i begyndelsen af sin historie gør rede for, at hun i en tidlige alder har været interesseret i sine egne kønsdele, og denne interesse har ikke taget af i løbet af årene. Tværtimod, så er hendes interesse blevet til en mani og dermed en fast karakteregenskab, som hun er stolt af at være i besiddelse af. Dette kommer til udtryk, da hun er blevet tvunget til at deltage i en selvhjælpsgruppe for sexafhængige. Her introducerer hun sig som en nymfoman (på engelsk ”Nymphomaniac”, med et ekstra tryk på maniac) og får til opgave at skille sig af med alt, der får hende til at tænke på sex eller føle sig seksuel tiltrukket af. Hun forsøger, men opgaven mislykkes, og manien forbliver en del af hende og knytter samtidig an til omkvædet i Rammsteins sang, der slutter med indikativsætningen: ”Ich verlass dich nicht.” på dansk ”Jeg forlader dig ikke”.

¹⁸³ Denne zoom-effekt minder om denne David Lynch anvender i sine film for at skabe en uheldssvanger effekt. (Stavning Thomsen (2018) s. 258)

¹⁸⁴ Stavning Thomsen (2018) s. 285

¹⁸⁵ <https://www.musiklopedia.dk/formanalyse> (22/04-19)

¹⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=kLe7smBISRM> (22/04-2019)

¹⁸⁷ Oversættelserne er mine egne

Forholder man sig til sangen som helhed, indeholder den flere elementer, der kan tolkes at knytte sig til Joe og hendes nymfomani. Dette ses bl.a. i sangens første strofe:

Du bist mir ans Herz gewachsen
Wenn ich blute hast du Schmerzen
Wir müssen uns kennen
Ein Körper, zwei Namen
Nichts kann uns trennen
Ein Zweileib im Samen

Det første „Du bist mir ans Herz gewachsen“, der på dansk betyder ”du er vokset på mit hjerte” peger på nymfomanien, som er en del af Joes karakter. ”Wenn ich blute hast du Schmerzen”, ”Når jeg bløder har du smerter” kan projiceres på forholdet, Joe indleder med Jérôme, på trods af at hun er en modstander af kærlighed og parforhold. Hendes forhold til Jérôme fører til det resultat, at hun mister sin orgasme, som peger tilbage på sangen. De sidste fire linjer: ”Wir müssen uns kennen// Ein Körper, zwei Namen//Nichts kann uns trennen// Ein Zweileib im Samen”, på dansk ”Vi må kende hinanden// En krop, to navne// intet kan skille os ad// et to legeme¹⁸⁸ i sædet/frøet” er en metafor på Joe og hendes nymfomani. Karakteren Joe bliver realplanets billede på nymfomanien og bliver dermed til ”en krop, to navne”, som i overført betydning bliver til Joes krop med navnene Joe eller Nymfoman. Ydermere er det svært for hende at skille sig ad med sin mani, hvilket hun indser, da hun ikke kan gennemføre sin forberedte tale foran de andre i hendes selvhjælpsgruppe. Dette skyldes, at hun får øje på spejlet, i hvilken hun ser sig selv som lille. Herefter river hun sin forberedte tale itu og vender sig mod de andre kvinder i selvhjælpsgruppen. Især den kvindelige terapeut bliver verbalt konfronteret af Joe, da Joe påstår, at terapeutens empati er løgn, og at kvinden blot er samfundets moralske politi. Efter at hun har gjort det klar for de andre deltagere, at hun ikke er som dem, afslutter hun sin tale med følgende ord:

¹⁸⁸ Det tyske ord ”Zweileib” er svært at oversætte til dansk, hvorfor jeg kort vil nævne, hvad jeg har fundet ud af, da jeg søgte under ordet på både Duden.de og woerterbuchnetz.de, der går under betegnelsen ”Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm”. På Duden.de er ordet ”Leib” et substantiv (mask.) og kan oversættes til det danske substantiv ”krop”. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Leib> (28/05-2019)
I det grimmske ordbog fandt jeg frem til følgende definition: ”Zweileibig, adj. Beschreibt eine zweileibige miszgeburt allg. dt. bibl. (1765) astrologisch: von gestirnen, die aus zwei körpern zusammengesetzt sind”.
http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GZ12877#XGZ12877 (28/05-2019)

I'm not like you! I am a Nymphomaniac and I love myself for being one, but above all, I love my cunt and my filthy dirty lust.¹⁸⁹



Joe som lille

Ud over at sangen knytter sig til Joe, kan den ydermere også sættes i relation mellem publikummet og filmen *Nymphomaniac* som helhed.

Bydemåden/indikativsætningen "Führe mich" kan tolkes som publikummets ønske om at blive ført gennem filmen vha. Joe, der fortæller om sit liv, og Seligman kan anskues som kommentatoren på Joes livshistorie. Samtidig peger sætningen "Ich fühle dich", på dansk "jeg føler dig" på et ønske om en form for nærvær, når man ser filmen. Sangens sidste omkvæd peger derudover på en dobbelt kontrast, der knytter sig til både publikummet og filmen som selvstændig størrelse.

Führe mich (Führe mich), halte mich (halte mich)

Ich führe dich, verlass mich nicht (ich verlass Dich nicht)

De parentetiske sætninger kan tolkes som filmens stemme, som er en optativsætning, dvs. en sætning, der er opstillet som et ønske. Det skal derfor ikke kun være filmen, som fører publikummet, men filmen vil selv blive ført vha. publikummets nærvær og dermed engagement. Er publikummet engageret i filmen kan denne, gennem en indikativsætning, give et fingerpeg om at det ikke vil forlade "Dich", "Dig" dvs. publikummet.

¹⁸⁹ Trier, L. v. (2013) *Nymphomaniac Vol.II* 01:50:00 – 01:50:13

Fortællerhierarki, udsigelse og ”suspension of disbelief”

I filmen *Nymphomaniac* følger man primært karakteren Joe, der fortæller sin livshistorie til karakteren Seligman. Dette gør Joe til filmens indrammede fortæller, og Seligman er den kommenterende og reflekterende instans. Herved opstår der et såkaldt fortællerhierarki¹⁹⁰, da filmens fortæller, Joe, meddeler sig til, Seligman. Der er altså tale om en såkaldt indlejret modtager¹⁹¹. Den indlejrede modtagerinstans anser fortællerforholdet som et strukturelt forhold, dvs. som et udsigelsesforhold. Dette betyder, at en ytring er underlagt eller formet med en udsigelsesstruktur. Det ligger dermed formelt i sproget, at ytringen har en udsigelsesinstans og en henvendelsesinstans indbygget i sig: Udsigelsens subjekt henvender sig til en anden person for at berette: Jeg-siger-dig-dette-og-hint.¹⁹²

I *Nymphomaniac* er det Joe, der fungerer som udsigelsens subjekt, og er dermed ansvarlig for det fortalte. Joe henvender sig til Seligman med et udsagn, som indebærer et: Jeg siger dig. Samtidigt er det, det sproglige forhold, især deiksisforholdet og modaliteten, der er med til at lokalisere fortælleren og modtageren. Under deiksis forstår man den gruppe pegeord, der forankrer ytringen i et koordinatrum og indstifter dens orientering, dvs. ord som vedrører udsigelsens sted, tid og personer.¹⁹³ Ydermere er det pronomener som ”jeg”, ”du”, ”han”, ”hun” osv. og adverbier som ”nu”, ”her”, ”dengang” og ”i morgen”, der indikerer deiksis. Modaliteten kommer til udtryk via markører af subjektiviteten i sproget forstået som den talendes forhold- attituder og holdninger- til det usagte.¹⁹⁴ Det er netop fortællerhierarkiet og det sproglige forhold, modaliteten, mellem Joe og Seligman, der er det afgørende ift. Joes historie, da det er Joe alene, der har indblik i det oplevede, og derfor har magten over, hvordan hun vil formidle sin historie. Tydeligt bliver det i filmens femte kapitel ”The little Organ school”, hvor Joe fortæller Seligman, hvordan hun, efter flere år, støder på Jerôme, som havde taget hendes mødom på hendes opfordring.

Jerôme hyrer Joe som sekretær i sin onkels firma og prøver at gøre seksuelle tilnærmelser til hende, men Joe afviser ham. Herefter begynder Jerôme at pine Joe, men hun er ligeglad og har sex med alle andre på kontoret end ham.¹⁹⁵ Da hun endelig tilstår sine følelser for ham i et brev, er Jerôme rejst

¹⁹⁰ Larsen, G. (2012) Fortæller (s. 63) I: Kjældgaard et.al. (2012) *Litteratur- En introduktion til teori og analyse* (s. 57-69)

¹⁹¹ På dansk er der ikke nogen term, der modsvarer det engelske ”narratee”, som dækker den kommunikative modtagerinstans i det fortalte, derfor begrebet ”indlejret modtager”. (ibid.)

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Larsen, G. 2012 s. 63

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Her gør Stavnig Thomsen bl.a. opmærksom på, at Jerômes pinagtige opførsel overfor Joe, når de er i byen og Joes triumf over ham i at parkere bilen peger på en reference til filmen *Melancholia* (2011). I filmens første kapitel *Justine* overtager Justine også rattet fra både chaufføren og hendes mand, da ingen af dem formår at kunne styre limousinen. (Stavnig Thomsen, 2018 s. 305)

med en anden sekretær. På sine mange ensformige vandreture, der med Joes ord minder om bevægelserne af et dyr i et bur, som blot venter på at måtte dø¹⁹⁶, finder hun dele af et iturevet billede, der viser Jerôme. I samme øjeblik får hun øje på Jerôme, der pga. den skinnende sol bag ham, fremstilles som en form for Gud. Jerôme rækker hende hånden, og scenen mimer den italienske maler Michelangelos maleri *Adams skabelse* (1511). Her stopper Seligman hende for at kommentere scenariet som et: "...completely unrealistic coincidences in your story of your own..."¹⁹⁷, og afslutter med ordene: "I am not sure I can believe you".¹⁹⁸



Micheangelo *Adams skabelse* (1511)

Det er her Seligman begynder at tøve. Han tror ikke på det, Joe siger, især fordi han indtil videre altid havde en rationel, humanistisk forklaring på de ting, som Joe fortæller ham. Fordi han ikke tror på det, han hører, svarer Joe: "Which way do you think you get the most out of my story? By believing in it or by not believing it?"¹⁹⁹ Joe opfordrer Seligman og muligvis også beskueren, til den såkaldte "suspension of disbelief". "Suspension of disbelief" betyder, at man for underholdningens skyld, f.eks. i en film, bog eller fortælling, forvrænger realismen med det formål, at beskueren eller tilhøreren er engageret i fortællingen.²⁰⁰

Joes spørgsmål kan dermed anses som en form for bydemåde, hvor hun opfordrer Seligman til at se bort fra begivenhedens, iflg. ham, urealistiske fremstilling, da han og formentlig også beskueren skal opnå nydelse samt fornøjelse ved at høre hendes fortælling. Det betyder, at Joe er klar over hendes rolle som fortæller og det tilhørende udsigelsesforhold. Derudover kan hendes fortællerrolle være en markør på, at hendes udtalelser påviser tegn på den fantastiske genres diskurs.

Enkelte steder i filmens handlingen kan argumenteres for at bære præg af fantastisk karakter, der ikke bestemmes af det ellers såkaldte tøven, men nærmere den fantastiske genres diskurs, der bliver

¹⁹⁶ <http://filmslie.com/lars-von-trier-nymphomaniac-analysis/> (12/03-19)

¹⁹⁷ <http://filmslie.com/lars-von-trier-nymphomaniac-analysis/> (11/03-19)

¹⁹⁸ Trier, L. v. (2013) *Nymphomaniac Vol. I* 02:11: 40 – 02:12:57

¹⁹⁹ Trier, L. v. (2013) *Nymphomaniac Vol. I* 02:12:59 – 02:13:12

²⁰⁰ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=suspension%20of%20disbelief> (07/05-19)

tilrettelagt af fortællerinstansen og dermed skaber struktur i fortællingen. I de fantastiske historier siger fortælleren næsten altid ”jeg”.²⁰¹ Den litterære teksts sætninger er næsten altid en forsikrende form, så er der ikke tale om egentlige forsikringer, da der er en afgørende betingelse, som de ikke opfylder: sandheden.²⁰² Herved opstår der et komplekst problem, især når man anvender en repræsenterende fortæller, der siger ”jeg”. Den repræsenterede fortæller i *Nymphomaniac* er Joe, der fungerer som den ”fortællende” første person, med hvilken Seligman har lettest at identificere sig med, da Joes anvendelse af pronomenet ”jeg” kan tilhøre alle.²⁰³ Samtidigt betyder det, at pronomenet ”jeg” også kan projiceres på filmens publikum, der ligeledes begynder at tøve over, hvor meget sandhed, der er i Joes fortælling eller ej. Dette betyder, at Joes spørgsmål, der umiddelbart lader til at være rettet mod Seligman, også er rettet mod filmens plausibilitet og dermed den fantastiske genres forudsætning, tøven. Den i filmen indbefattet og dermed diegetiske karakter Joe vender sig indirekte mod den ikke-diegetiske lytter, publikummet. Ligesom den diegetiske Seligman er det ikke-diegetiske publikum ”godt på vej til at tro”, eller i denne situation ”ikke sikker på om man skal tro” Joes fortælling.

Filmens intertekstualiteter

Nymphomaniac er den sidste film i ”Depressionstrilogien” og står i forbindelse med trilogiens andre to film, *Antichrist* og *Melancholia*. Dette betyder umiddelbart, at *Nymphomaniac* er en film, som er en efterfølger af trilogiens ophavskilde *Antichrist*. Set fra et litterært synspunkt betyder dette, at *Nymphomaniac* indeholder såkaldte intertekstualiteter, som peger tilbage på *Antichrist* og delvis også på *Melancholia*.

I sin trilogi anvender Trier ét bestemt motiv, der kan betegnes som et ledemotiv, da det går igen i hver enkelt film i ”Depressionstrilogien”. Det gennemgående motiv knytter sig til filmenes kvindelige karakterer, der bliver ét med naturen i både overført- og bogstavelige forstand.

I *Antichrist* bliver kvinden underlagt en hypnose udført af hendes mand. I hendes hypnotiske tilstand ser man, hvordan manden beordrer hende til at lægge sig ned i græsset. Kvinden har før givet udtryk for, at naturen er Satans kirke. Naturen er den kraft, hun er bange for, men manden opfordrer hende til at blive ét med naturen: ”I want you to melt into the green, don’t fight it.”²⁰⁴ Han opfordrer

²⁰¹ Todorov, T. (1989) s. 78

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid. s. 79

²⁰⁴ Trier, L. v. (2009) *Antichrist* 31:00 – 31:20

hende ikke blot til at blive ét med naturen, men opfordrer samtidig også til, at hun skal give efter for sin fornuft, for iflg. hende er det ikke kvinden, der kontrollerer hendes krop, men det er derimod naturen. Her skal der derudover tilføjes, at naturen bringer såvel død som liv, hvilket igen peger tilbage på kvinden, som skabte liv ved at føde sønnen, men derefter tillod, at drengen styrtede i døden. Hos *Nymphomaniac* spiller naturen en anden rolle. I kapitlet ”The Eastern and the Western Church- The silent Duck” fortæller Joe til Seligman, hvordan hun som 12-årig fik et syn og sin spontane orgasme. Man ser, hvordan hun ligger i græsset og tager alle naturens dufte, lyde og synsindtryk ind. Hendes krop begynder at sitre, og hun begynder at svæve. Hun får øje på et syn, to kvinder, der viser sig på himlen. Seligman identificerer den ene kvinde som Valeria Messalina, kejser Claudius’ hustru, der betegnes som antikkens berygtede nymfoman, og den anden identificerer han som Babylons skøge ridende på Nimrod i form af en tyr.²⁰⁵ Synet af de to kvinder fører til Seligmans konstatering, at denne form for transfiguration, fra menneskelig til guddommelig sammen med dæmoniens transfiguration af Joes barnekrop, fører til hendes nymfomaniske lyst, hvilken hun senere mister.²⁰⁶ I katastrofefilmen *Melancholia* er den kvindelige karakter Justine også ét med naturen. Tydeligt bliver det i filmens prolog og kapitlet ”Claire”. I prologen bliver man præsenteret for Justine, der er klædt i sin brudekjole og flyder på vandet, og i kapitlet ”Claire”, ligger hun nøgen i græsset, mens planeten Melancholias blå lys rammer hende, og hun kærtegner sig selv. Alle tre kvinder kan derfor anses for at give efter for naturens indflydelse for efterfølgende at blive straffet på hver deres måde. Den ene dør, den anden længes efter døden og den sidste mister al form for seksuel nydelse, hvilket samtidigt kan videretolkes til døden af hendes køn.



Kvinder der er ét med naturen

Triers anvendelse af dette visuelle ledemotiv harmonerer med værkerne, der tilsammen udgør én helhed. Samtidigt sætter Trier fokus på det kvindelige sind, der ud fra et feministisk synspunkt er tættere forbundet med naturen end manden.

En anden form for intertekstualitet finder man i *Nymphomaniacs* sjette kapitel ”The Eastern and the Western Church- The silent Duck”, der peger tilbage mod *Antichrist*.

²⁰⁵ Stavning Thomsen, (2018) s. 318

²⁰⁶ Ibid.

I kapitlet ”The Eastern and the Western Church- The silent Duck” fortæller Joe Seligman om, hvordan hun i sin periode uden sexlyst bliver gravid med Jerômes barn. Her beskriver hun, hvordan hun under kejsersnittet synes at kunne se barnets grinende ansigt utydeligt i en genspejling, hvilket Seligman ser som et satanistisk tegn. Det grinende eller smilende ansigtsudtryk møder man også i prologen til *Antichrist*, hvor Nic vender sig smilende mod kameraet, da han overværer forældrenes samleje. Joe beretter, hvordan hun følte det, som om hendes søn havde regnet hende ud, og at han ikke gengældte hendes kærlighed. Ytringen ligner udtalelsen, som kvinden i *Antichrist* nævner overfor sin mand: ”Nic grew very distant from me the last time. He was always out and about. He might have made more of an effort to be there for me.”²⁰⁷

Igen er her en intertekstualitet i form af en hypertekstualitet tilstede. Som jf. tidligere i *Melancholia*-analysen under afsnittet ”Filmens eventyrlige træk og det imaginære punkt” definerer den franske litteraturteoretiker Genette en hypertekstualitet som enhver relation, der forbinder en tekst B (hyperteksten) til en tidligere tekst A (hypoteksten).²⁰⁸ I denne sammenhæng betyder ”hyper” ovenpå og ”hypo” betyder nedenunder. Herved forstås der, at karakteren Joe og hendes forhold til sønnen Marcel befinder sig ovenpå den kvindelige karakter, man møder i *Antichrist*. *Antichrist* er dermed hypoteksten, som hyperteksten *Nymphomaniac* bygger videre på. Joe kan ud fra denne redegørelse betegnes for at være en videreførelse af den kvindelige karakter i *Antichrist*, da begge kvinder stiller høje krav overfor deres børn, og overlader dem til sig selv, når de egentlig har brug for deres mødre. Derudover er det relevant at påpege, at det er den samme kvindelige skuespiller, Charlotte Gainsbourg, der spiller rollen som moderen.

Lav entropi som filmens uendelige tolkningspotentiale

I *Antichrist* og *Melancholia* er filmens grad af entropi lav, men fordi begge film muligvis peger på mytens struktur, som er cirkulært og dermed har en forudsætning om en genetablering af orden i kaos, fremviser filmenes slutning en høj grad af entropi. Hos *Nymphomaniac* kan der ligesom hos *Melancholia* fremvises et forsøg på en vekselspænding mellem høj og lav entropi, der dog slutteligt ender med en lav grad af entropi. Netop filmens lange handlingsforløb har fået mange tilskuere til at

²⁰⁷ Trier, L. v. (2009) *Antichrist* 52:12 – 52:30

²⁰⁸ Friis, E. (2012) Intertekstualitet s. 147 I: Kjældgaard et. al. (2012) *Litteratur- Introduktion teori og analyse* (s. 143-155)

betegne filmen som ”kedelig og studentikos”,²⁰⁹ og publikummets udtalelser kan bl.a. være med til at understøtte, at der er tale om lav entropi.

Filmens forsøgte vekselspænding mellem høj og lav entropi kan siges at blive til via karakteren Joes fortællinger og karakteren Seligmans opfølgende kommentarer eller digressioner. Fortællinger om Joes liv indeholder en lav grad af entropi, der bl.a. opstår via hendes måde at fortælle historierne på. Hun siger i begyndelsen af filmen, at hun er et dårligt menneske, hvilket Seligman siger ikke kan være sandt, da han aldrig har mødt et dårligt menneske før. I starten vil hun ikke fortælle ham om sit liv, men begynder alligevel at fortælle historien, da hun får øje på en nymfe på værelsets væg. Hendes historier skabes vha. de tilfældige ting, Joe ser i rummet, så man kan ikke vide, om det virkelig er hendes eget liv, karakteren fortæller om, eller om tingene i rummet blot giver inspiration til en fiktiv fortælling fremfor en biografisk fortælling. Skellet mellem hvad der er fakta eller fiktion i hendes fortællinger bliver uklart, da det biografiske aspekt og fiktion er flettet ind i hinanden. På samme tid kan man argumentere for, at hun har tilrettelagt hendes bevidsthed pragmatisk og formålstjenlig og hendes historie burde egentlig påvise en lav grad af orden og dermed høj entropi. Alligevel bærer historierne præg af lav entropi, f.eks. i scenen, hvor den unge Joe møder Jérôme igen. Her har Seligman været nødt til at afbryde hende, da fortællingen virkede usandsynlig. I denne scene prøver han vha. sin belærende attitude og sin viden både at redegøre for noget, der ikke med sikkerhed kan betegnes som sandfærdigt, da Joe opfordrer ham til en ”suspension of disbelief”. Dette prøver Seligman at undvige ved at benægte sandheden i Joes fortælling, hvilket fungerer som et forsvar mod Joes begær om at underholde ham.²¹⁰ På samme tid kan man sige, at beskueren af filmen også skal acceptere, at det man bliver præsenteret for, er af imaginær karakter, der endvidere bliver gjort opmærksom på vha. Triers anvendelse af den tyske dramatiker Bertolt Brechts (1898-1956) ”Verfremdungstechnik”, fremmedgørelsesteknik. Brechts teknik bryder den teatraliske illusion og peger demonstrativt på, at virkeligheden er imaginær, et træk som jeg allerede gjorde opmærksom på i *Antichrist*-analysen.²¹¹ Et eksempel på dette er bl.a. være scenen, hvor Joe beder karakteren Jérôme om at tage hendes møddom. Her ser man, hvordan Joe tages tre gange i hendes vagina og fem gange i anus. I det samme øjeblik vises tallene 3 og 5 på skærmen, og beskueren bliver gjort opmærksom på, at virkeligheden er imaginær. Efterfølgende afbryder Seligman Joes fortælling og forklarer, at tallene

²⁰⁹ Hyltdgaard. K. (2018) Skolemesteren Lars von Trier- Angst og kedsomhed som betingelse for at forske og for at lære s. 2 I: *Tidsskrift Lamella* (årg.3 nr.4 2018) Jegét er ikke herre i eget hus

²¹⁰ Ibid.s. 7

²¹¹ Ibid. s. 10

er en del af Fibonacci-talrækken.²¹² Fibonacci-tallene eller ord som f.eks. ”What” dukker i løbet af filmens handling op og bryder dermed den teatraliske illusion.



Eksempel på verfremdungsteknikken

På trods af Triers anvendelse af verfremdungsteknikken kan man som beskuer muligvis ikke lade være med at identificere sig med karakteren Seligman, da man selv prøver at finde meningen i karakteren Joes fortællinger.

Det indikerer, at beskueren muligvis prøver at finde mening i filmen fremfor at lade filmen blive i det laventropiske område. Ift. filmen betyder det, at menneskets såkaldte litterære bevidsthed bliver til en begrænsning, fordi alt det, som ikke kan lade sig indarbejde efter de litterære bevidsthedsprincipper undslipper bevidstheden og kan anses for ikke at være af betydning.

Mens den lave entropi i *Antichrist* skyldes den konstante følelse af angst, og i *Melancholia* skyldes den lave entropi beskuerens higen efter indfrielsen af forventningen, så kan graden af den lave entropi i *Nymphomaniac* skyldes beskuerens følelse af kedsomhed. Kedsomheden betyder, at beskueren bliver nægtet nydelsen eller forståelsen af filmen, endvidere kan det også betyde, at kedsomheden ikke skyldes filmen, men derimod beskueren, da denne har en forventning om filmen. Netop fordi forventningen ikke bliver indfriet og derfor ikke kan indarbejdes i menneskets litterære bevidsthedsforventning, resulterer det i filmens lav grad af entropi. Den lav grad af entropi betyder, at beskueren nægtes en forløsning og fratager filmen en genetablering af orden og dermed høj entropi.

Nymphomaniac er i modsætning til ”Depressionstrilogiens” andre film en film, som påviser gennemgående lav entropi og filmens narrative orden bliver ikke forløst og opnår dermed ikke nogen

²¹² Fibonacci-tal er en talfølge dannet ud fra det princip, at det efterfølgende element findes som summen af de to foregående tal. Dvs. de to første tal er 0 og 1, så summen bliver til en, herefter er det tallene 1+1, så summen bliver til 2, herefter er det tallene 1+2 så summen bliver 3 osv. Den store Danske: http://denstoredanske.dk/lt_teknik_og_naturvidenskab/Matematik_og_statistik/Regning,_algebra_og_talteori/Fibonacci-tal (28/05-19)

høj entropi. For filmen betyder det, at den har sit eget liv og er dermed en dynamisk proces, og er derfor under konstant forandring. *Nymphomaniac* kan muligvis repræsentere det, dét Bergson betegner for *élan vital*. Slutteligt betyder den ikke etablerede orden, at filmen har et uendeligt tolkningspotentiale, der ikke ville være, hvis filmen sluttede med en lav grad af orden og dermed høj entropi. Derudover betyder dette for Trier, at han som filmens afsender ikke skal stå til regnskab for noget, og for selve værket betyder det, at netop ved ikke at leve op til beskueren litterære bevidstheds forventning bliver det til et kunstværk. Havde det levet op til beskuerens forventning ville det blot have været underholdning og ikke leve op til Triers ideal om, at en god film skal være som en sten i skoen.²¹³

Kapitel 4: Konklusion

I dette speciale har jeg analyseret Lars von Triers ”Depressionstrilogi”. Formålet var at anskueliggøre, i hvilken grad Triers anvendelse af æstetiske virkemidler kan have indflydelse på beskueren og dennes følelse af nærvær samt følelsen af manglende indfrielse af beskuerens forventning.

Til besvarelsen af dette foretog jeg en individuel analyse af trilogiens tre film *Antichrist*, *Melancholia* og *Nymphomaniac*. Jeg analyserede filmene individuelt, da disse i udgangspunktet var opbygget på forskellige måder. På samme tid holdt jeg fast i at analysere dem i en kronologisk rækkefølge (kronologisk ift. året hvor filmene udkom), da dette skabte sammenhæng mellem filmene. Jeg valgte at beskæftige mig med dette emne ud fra den undren, at Triers film ofte beskrives som mærkelige, kedelige eller svære at forstå. Dette beror bl.a. publikummets forventning til filmene, da man primært ser en film med det begær om at blive underholdt fremfor at skulle engagere sig i filmens skjulte betydning. Derudover syntes jeg, at der mangler en læsning af hele ”Depressionstrilogien”, som belyser filmenes indflydelse på publikummets forventning omkring filmene, samt deres begær efter indfrielsen af deres forventning til filmen.

For at kunne belyse mit undersøgelsesfelt valgte jeg Mogens Davidsens korrelativitetsteori, der beskæftiger sig med moderne æstetik og menneskets påvirkning af denne. Den menneskelige bevidsthed er blevet fejlfortolket til at være af litterær karakter. Dette betyder, at mennesket mentalt tilrettelægger oplevelser, viden og tænkning som historier, som et litterært værk, fordi det er sådan mennesket gebærder sig på: formålstjenlig og pragmatisk. Jeg anså teorien for at være en velegnet

²¹³ Ibid. s. 7

forståelsesramme, da Triers ”Depressionstrilogi” kan argumenteres for at lege med publikummets såkaldte litterære bevidstheds forventningshorisont.

Ud fra mine analyser kan jeg konkludere, at filmene hver især indeholder interne referencer til hinanden, der gør dem til én helhed. Med litteraturteoretikeren Gerard Genettes (1930-2018) termer kan *Antichrist* anses som hyperteksten, mens *Melancholia* og *Nymphomaniac* er trilogiens hypotekster, da de bygger videre og samler op på tematikker, der bliver introduceret i *Antichrist*.

I forbindelse med Triers anvendelse af æstetiske virkemidler, benytter han i hver film et nyt virkemiddel, som derudover har indflydelse på filmens grad af entropi.

Hos *Antichrist* bryder han bl.a. med horrorgenrens konventioner og inddrager elementer af eventyrlige karakter, som f.eks. broen der adskiller den virkelige verden fra den overnaturlige verden, og hvor talende dyr er en almindelighed. Han inddrager også elementer fra den fantastiske genre. Derudover inddrager Trier allusoriske billeder, der peger på Kristendommen og syndefaldsmyten, som indikeres vha. faldende ting i filmens prolog. Ydermere hedder hytten, parret tager ud til, Eden, der er modsat det Eden, man kender fra Bibelen. Hytten Eden fremstilles på en uhyggelige måde og er dermed filmens realplan, mens det Eden man kender fra Bibelen er beskuerens fantasiforestilling og dermed billedplanen. Fremstillingen af naturen og hytten, der begge er elementet, som er filmens objekt for angst, resulterer derfor i filmens lave grad af entropi og indholdet af angstprovokerende elementer, som indikeres af bl.a. anvendelsen af den fantastiske genre og allusoriske billeder til syndefaldsmyten. Overordnet betyder den mulige tematik af syndefaldsmyten i filmen, at den myte, man bliver introduceret for, er cirkulær i sin struktur og dermed har en forudsætning om genetablering af orden i kaos, hvilket filmen slutter med, da manden slår kvinden ihjel, og filmen ender med en epilø, der påviser høj entropi.

I *Melancholia* anvender Trier Wagners ouverture til *Tristan und Isolde* som æstetisk virkemiddel, som pga. dens Tristan-akkord, den kontinuerlige dissonans og cykliske komposition synes aldrig at blive forløst.

Musikken er parafraserende, da den knytter sig til karakteren Justine og hendes forhold til planeten Melancholia. På samme tid kan musikken argumenteres for at være en udtryksform for Justine og hendes følelser. Samtidig skal disse følelser overføres på beskueren, der ligesom hende higer efter en forløsning i form af filmens slutning, hvilket indikerer filmens høje grad af entropi. I modsætning til *Antichrist*, der i sin struktur også minder om mytens cirkulære struktur, så er *Melancholias* struktur anderledes, i og med at man bliver introduceret for filmens slutning i filmens prolog. Seeren ved derfor, hvad der vil ske, men ved ikke hvordan det sker. Der opbygges iflg. Trier en anden form for

spænding, der kan anses som en vekselspænding mellem lav og høj entropi. Denne bliver muligvis forårsaget af karakteren Justine, da det er hende, som er ansvarlig for historiens narrative struktur. Det kan bl.a. bero på karakterens arbejde som tekstforfatter. På samme tid forudsættes det af beskueren, at når han/hun ser filmen, negerer den virkelige verden omkring sig og lever sig dermed ind i den fiktive verden. Dette betyder, at beskueren, ligesom Justine, higer efter en forløsning i form af jordens undergang, i og med at man allerede er blevet introduceret for det i filmens prolog, og fordi den anvendte musik har mulighed for at vække følelser i beskueren, der kan relateres til Justines følelser.

Slutteligt anvender Trier i *Nymphomaniac* såkaldte digressioner, der er med til at afbryde filmens narrativ og den tyske dramatiker Bertolt Brechts såkaldte fremmedgørelsesteknik.

Fremmedgørelsesteknikken er et kneb, der gør beskueren opmærksom på, at den virkelighed, han/hun bliver introduceret for, er imaginær og dermed en teatralisk illusion. Teknikken kommer til udtryk ved at Trier f.eks. anvender Fibonaccitalrækken, der pludseligt kan ses på billedsiden samtidig med, at man følger karakterernes handling og historie. Herved forsøges der at gøre opmærksom på, at man ikke skal identificere sig med filmenes karakterer, selvom de fleste muligvis vil identificere sig med Seligman-karakteren, der pga. sine mange afstikkere i form af digressioner prøver at få historierne, karakteren Joe fortæller, til at give mening. Det samme gør sig gældende hos publikummet, der ved at skabe mening prøver at skabe en høj grad af entropi. Men filmen opnår ikke nogen form for høj entropi på grund af anvendelsen af fremmedgørelsesteknikken og digressionerne, der mere eller mindre er med til at føre beskueren på afveje og skabe kedsomhed fremfor underholdning. Filmen slutter modsat de andre to film i det laventropiske område, men åbner dermed op for et uendeligt tolkningsmateriale

Med afsæt i ovenstående kan jeg konkludere, at filmene *Antichrist* og *Melancholia* minder mest om hinanden, da begge film viser tegn på mytens cirkulære struktur, der har forudsætningen om genetableringen af orden i kaos, hvilket betyder, at lav entropi bliver til høj entropi. Dette er ydermere med til at påvirke beskuerens litterære bevidsthedsprincip, da denne stræber efter høj entropi fremfor lav.

Myten i *Antichrist* etableres i form af de allusoriske elementer, der peger på Kristendommens syndefaldsmyte, mens myten hos *Melancholia* er den kosmiske myte, der beskriver en begivenheden, som befinder sig udenfor tid og rum. Modsætning hertil er filmen *Nymphomaniac*, der i sin struktur mimer et litterært værk og desuden indeholder såkaldte digressioner og fremmedgørelsesteknikker. Disse fører til filmens langtrukne handling og kan være årsagen til filmens vedvarende grad af lav

entropi. Filmens entropi forbliver laventropisk, da filmen kan anses for at være et billede på Bergsons *élan vital*, der er dynamisk og under konstant forandring. Dette fører til den egenskab, at *Nymphomaniac*, i og med der ikke bliver genetableret en form for orden, har et uendeligt tolkningspotentiale, der gavner Trier, da han derfor ikke skal udtale sig om, hvad målet med filmen er. Generelt lever alle tre film op til Triers forudsætning for en god film: De er irriterende, som en sten i skoen.

Min litterære tilgang har været brugbar i undersøgelsen af ”Depressionstrilogien” og dens indflydelse på publikummets følelse af nærvær. Den gjorde det muligt at identificere de æstetiske virkemidler Lars von Trier anvender, hvorved jeg kunne besvare mit specialets undersøgelsesfelt. En svaghed ved min tilgang var dog, at jeg med mit teoretiske materiale – der kun med forbehold kan anvendes på ”Depressionstrilogien” – ikke kan sige med sikkerhed, om min fortolkning af filmene og deres indvirkning på seerne er korrekte. Jeg kan derfor ikke med sikkerhed sige noget om de enkelte film eller ”Depressionstrilogiens” indvirkning på modtageren. Skulle min undersøgelse have været udformet på anden vis, kunne en løsning hertil have været inddragelse af kvantitative undersøgelsesmetoder, hvor man kunne have valgt at foretage MRI-scanninger på testpersoner. MRI-scanningerne ville have givet mig et nøjagtigt svar på, hvad beskueren føler, når denne ser filmene. Samtidig kunne det give mig forudsætninger for at anskueliggøre, hvornår og hvad årsagen er til de ubehagelige følelser, som filmene fremkalder. På samme tid kan man argumentere for, at et sådant forsøg vil forudsætte, at testpersonerne ikke har set filmene før. Vælger man testpersoner, der har set filmene, kan det risikere at påvirke testresultaterne og derved den endelige fortolkning af filmene. Slutteligt ville det kunne være et tiltag man kunne tage i betragtning, hvis man vil arbejde videre/ eller uddybe denne tilgang til ”Depressionstrilogien” eller en anden film af Trier. Det kan derfor være en inspiration til at åbne op for et tværfagligt undersøgelsesprojekt.

Kapitel 5: Perspektivering

5.1. Lars von Trier- En performativ biografist?

Siden sin første film, *The Element of Crime* (1984), har Lars von Trier formået at sætte sin kunnen i filmverdenens søgelys. Mange skuespillere, herunder svenske Stellan Skarsgård, har været betaget af den danske instruktørs talent, og har givet udtryk for, at de vil arbejde sammen med ham. Derudover fortæller de skuespillere, som har arbejdet med Trier, at han er en af de letteste instruktører at arbejde sammen med²¹⁴, eller at de har følt at den rolle, de spillede, var Lars von Trier selv.²¹⁵ På trods af skuespillernes vidnesbyrd om, hvordan personen Lars von Trier er at arbejde sammen med, så har Trier selv sørget for, at han har fået meget presseomtale, både for sine film, men også for sin offentlige optræden eller handlinger, som oftest har en provokerende karakter.

Niels Thorsen betegner ham for en ”dukkefører, der sætter sig selv og andre i scene”²¹⁶, og Peter Schepelern uddyber, at Lars von Trier ”har med en særlig menneskesky ekshibitionisme tiltrukket sig mediernes opmærksomhed”²¹⁷. Med andre ord har Lars von Trier formået at ”brande” sine film ved at iscenesætte sig både uden- og indenfor dem. Det bliver for mange af hans seer svært at skelne mellem filmen og afsenderen, når filmene indeholder elementer, der igennem Triers offentlige optræden, handlinger osv. peger tilbage på ham. Filmene kommer dermed ikke til at stå for sig selv, men bliver del af en større helhed, hvor Lars von Triers person og offentlige persona er med til at skabe en større helhed. Særligt i ”Depressionstrilogien” er det svært at holde Trier udenfor filmene. Som han selv siger i et interview i Politikken: ”Alle har jo hørt, at jeg altid har været superneurotisk, så hvad skulle der være specielt ved en depression?” og ”Men jeg fandt tidligt ud af, at det nemmeste var at sige tingene, som de er. Hvorfor ellers overhovedet udtale sig?”²¹⁸. Netop ved ”Depressionstrilogien” kan det være svært at udelukke Lars von Trier helt fra filmene, da der muligvis er direkte forankringer mellem filmene og Trier i form af biografiske referencer. De biografiske referencer kan anses som en form for redskab til at gribe ind i filmen og samtidigt offentlighedens billede af Lars von Trier. Hans film står ikke for sig selv og bliver til noget større som så, og redskabet

²¹⁴ Skarsgård, S. (2017) Vidnesbyrd (s.201) I: Schepelern, P. (2017) *Lars von Trier- det gode med det onde* København: Strandberg Publishing A/S

²¹⁵ Gainsbourg, C. (2014) Vidnesbyrd (s.215) I: Schepelern, P. (2017) *Lars von Trier- det gode med det onde* København: Strandberg Publishing A/S

²¹⁶ Thorsen, N. (2010) *Geniet- Lars von Triers liv, film og fobier* s. 11 Politikens Forlag: København

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ <https://politiken.dk/kultur/art5478071/Lars-von-Trier-Det-hjemmelavede-menneske> (04/05-19)

Lars von Trier benytter sig af harmonerer med definitionen af performativ biografisme, hvilket lægger op til spørgsmålet om, hvorvidt Trier er en performativ biografist.

Den performative biografisme handler om det fænomen, at forfattere har indarbejdet sig selv og andre med navns nævnelse i deres tekster og på denne måde får sat fokus på sig selv.²¹⁹ Denne nye strømning indenfor litteraturen giver afsenderen af værket muligheden for at kunne træde ind i eller ved siden af værket.²²⁰ Herved opstår der en form for kredsløb, der gør at værket ikke kun står for sig selv. Det er såvel handlinger, udtalelser osv. af værkets forfatter, der er med til at skabe en uafgørlighed, som kan fremkalde forskellige reaktioner blandt publikummet/læsere. Dette kan muligvis være Lars von Triers mening, når han leger med sin personlighed i forbindelse med lanceringen af hans film eller lign. Han vil muligvis vise, at filmene skal indgå i noget større.

For Trier begyndte hans performance allerede i hans unge år, da han bl.a. ændrede navnet ved at indsætte et lille ”von”. Navneskiftet indikerer en såkaldt ”disruption”, der iflg. *Den Danske Ordbog* betyder: opbrud eller sammenbrud.²²¹

At han muligvis kan anses som en performativ biografist beror bl.a. på hans udsagn omkring hans film, hvor han ofte fortæller, at når han skriver et manuskript, så skriver han om sig selv, eller at den depression man bliver introduceret for i *Melancholia* minder om hans egen. Derudover tilføjer han, at to kvindelige karakterer man bliver præsenteret for i *Melancholia* også kan anses for at være en person med to sider. På samme tid skal man huske på, at man ikke altid kan stole på det, Trier siger. Via hans udsigelser opstår der en sammenkobling mellem personen Trier og hans film, som publikummet anser for at være biografisk. Sammenkoblingen mellem værket og forfatteren betegnes som biografisk irreversibilitet²²², hvilket opstår når Trier giver publikummet anledning til at koble ham til filmen bl.a. ved at udtale sig sådan i sine interviews. Dette fører til en manipulation af publikummet, da disse på baggrund af hans udtalelser projicerer filmene på ham, hvilket Trier udnytter til sin fordel, da han ud fra dette kan skabe sig et såkaldt forfatterbillede.²²³ Forfatterbilledet skabes på baggrund af offentlighedens billede af ham vha. hans film eller hans optræden. Hans rolle som instruktør bliver dermed socialt defineret, da han svarer på offentlighedens billede af sig selv, og han har mulighed for at ophæve grænsen mellem filmen og ham som afsender af filmen.

²¹⁹ Haarder, J. H. (2014) *Performativ biografisme- En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur* s. 8
Gyldendal: København

²²⁰ Ibid. s. 9

²²¹ <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=disruption> (03/05-19)

²²² Haarder 2014 s. 26

²²³ Haarder 2014 s. 30

Forfatterbilledet fungerer ligesom hans rolle som auteur²²⁴ som en markedsstrategisk og kulturel funktion.²²⁵ Et eksempel på dette er hans titel som ”Persona non grata”, hvilken han fik tildelt i forbindelse med hans ekskludering fra Cannes filmfestivalen i 2011. Tre år senere optrådte han til lanceringen af sin nye film *Nymphomaniac* (2013/14) til det tyske filmfestival Berlinale, hvor han er klædt i en sort t-shirt med skriften ”Persona non grata”. Hermed svarer han til offentlighedens forestilling om ham. Samtidigt kan hans optræden også tolkes som en hån mod den franske filmfestival og som en hyldest til sig selv.



Lars von Trier til Berlinale

I Lisbeth Overgaard Niensens artikel ”Nærhed og distance- Lars von Trier en performativ og paramoderne auteur” (2006) beskæftiger hun sig med spørgsmålet om, hvorvidt det stadigvæk er relevant at se instruktøren bag filmene.

I hendes artikel trækker hun bl.a. på Torben Grodals artikel ”Agency in Film, Filmmaking, and Reception” (2004), hvor Grodal netop argumenterer for, at forståelsen for relationen mellem forfatter og værk i dag stadig har betydning for filmanalysen.²²⁶ Iflg. Grodal kan den biografiske læsning ikke alene forklare kunstværket, og den poststrukturalistiske analyse kan heller ikke dække over værket på en fyldestgørende måde. Derudover fortsætter Overgaard med sin argumentation for, at auteurbetegnelsen i dag kan anses for at være et godt ”brand”, hvorved Trier bliver til en performativ kunstner, der skaber en ny form for subjektivitet ved at konstituere sig selv gennem en fortælling om sig selv. Dette fører til, at der sker et brud mellem den såkaldte ”frontstage” og ”backstage”, der

²²⁴ Rollen som auteur betyder, at man indenfor filmvidenskaben anser Lars von Trier, som den skabende kraft bag værket. http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Film/Filmteori_og_analyse/auteurteori (30/04-19)

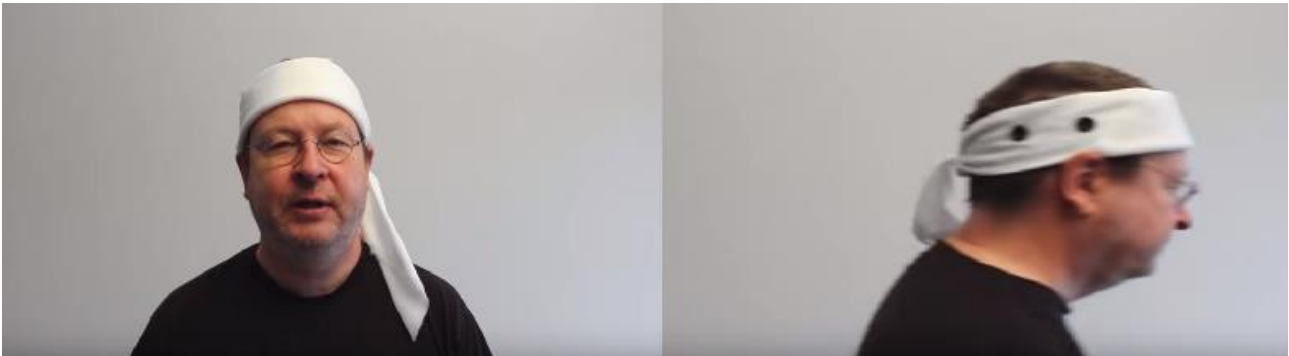
²²⁵ Overgaard Nielsen, L. (2006) *Nærhed og distance- Lars von Trier en performativ og paramoderne auteur* (s. 120) | Norsk medietidsskrift (2006) årgang 13 (2) s. 114-134 Universitetsforlag: Oslo

²²⁶ Overgaard Nielsen (2006) s. 120

indikerer grænsen mellem det offentlige og private, og Trier dermed har skabt sig fri bevægelse mellem de to rum.²²⁷

Denne frihed ses bl.a. i det offentlige rum, hvor Lars von Trier iscenesætter sig selv via såkaldte happenings, som f.eks. hans optræden til Berlinale. Det mest markante og skelsættende indenfor filmhistorien skete i 1995, hvor Lars von Trier kastede med røde flyveblade rundt til en konference i Paris i forbindelse med begivenheden *Le cinema vers son deuxieme siecle*, hvor han satte gang i Dogme 95.²²⁸ Et eksempel af nyere karakter er Lars von Triers bekendtgørelse af hans nyeste film (tilbage i 2016) *The House that Jack built* (2018). Her træder han iført en sort t-shirt og et hvidt pandebånd med to sorte prikker på, foran en hvid væg og siger:

Ladies and Gentleman, allow me to remind you, that this year, we will be shooting my new feature film: *The House that Jack built*. This ain't rock and roll, this is genocide.²²⁹



Lars von Trier bekendtgør sin nye film *The House that Jack built* (2018)

Citatet "This ain't rock and roll, this is genocide" stammer oprindeligt fra sangeren David Bowie og hans album *Diamond Dogs* (1974). Her trækker Lars von Trier på en anden kunstner og dennes æstetik og bruger den for at gøre opmærksom på sit nye værk og samtidigt sig selv som person.

Derudover kunne man også finde Lars von Trier på plakaterne, som reklamerede for *The House that Jack built*.

²²⁷ Ibid. S. 121

²²⁸ Ibid. s. 123

²²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Q2dJmdtrCwo> (30/04-19)



Ved netop at iscenesætte sig selv, sker der en såkaldt inddragelse af værkkomplekset, der resulterer i, at Trier bliver til et medieret ikon, som annoncerer sin nye film.²³⁰

Da *The House that Jack built* havde premiere i Cannes 2017 blev der afholdt et interview med Trier af DR. Her blev Trier spurgt om, hvad han selv mener, filmen handler om, da filmen kun på overfladen handler om en seriemorder og i dybden handler om meget mere. Trier svarede hertil, at når han skriver noget, så putter han sig selv ind i rollen, så filmen handler om ham som psykopat. I samme øjeblik tilføjer han, at han selvfølgelig ikke har de samme lyster i den retning, som filmens hovedperson har.²³¹ Tilføjjelsen af kommentaren skyldes formentligt, at Trier vil undgå en lignende situation, som han har været ude for tilbage i 2011, hvor han sagde, at han forstår Hitler. Derudover skal man generelt være opmærksom på, at man ikke kan vide sig sikker i, hvor stor graden af sandhed, der er i Triers udtalelser, da disse kan være en del af hans leg med virkeligheden.

Ovenstående fører mig videre til det argument, at selvom man muligvis vil kunne betegne Trier som en performativ biografist, så vil dette indebære en del risici, der ikke kun påvirker ham som person, men også publikummets forståelse af hans film. Et eksempel på en mulig risiko kunne være Triers citering af David Bowies: "This ain't rock and roll. This is genocide." Hører man citatet, og misser referencen til David Bowie, kunne man forveksle ordet "genocide" med "gynocide", da begge ord lyder næsten ens, når man udtaler dem. Mens "genocide" betyder folkemord på dansk, så betyder "gynocide" mord på kvinder. Hører man "gynocide" fremfor "genocide", fremstilles Lars von Trier som en kvindehadsk person. Selvfølgelig er begrebet "genocide", ligeså forfærdeligt, at blive bragt i relation med, men hvis man tænker tilbage på Triers *Antichrist*, der tilmeldt har et kapitel som hedder

²³⁰ Overgaard Nielsen (2006) s. 124

²³¹ <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/film/lars-von-trier-om-seriemorder-i-sin-nye-film-det-er-mig-som-psykopat#!/>
(01/05-19)

”Despair (Gynocide)” og sætter denne i relation til den stadigvæk aktuelle #metoo-debat og Triers nye film, så kunne det risikere at føre til den konklusion, at Trier muligvis er kvindehadsk.

Det ovenstående er blot ét eksempel på, hvordan den performative biografisme kan føre til forhastede konklusioner omkring personen bag værket og værket selv. Derfor skal det slutteligt tilføjes, at en perspektivering, som har fokus på ”Depressionstrilogiens” afsender og dennes såkaldte performance, højst sandsynligt vil være mere spekulativt end brugbart. Dette er årsagen til, at jeg i det næste afsnit sætter fokus på det æstetiske materiale, da dette kan tolkes som performativt redskab Lars von Trier anvender og samtidigt indikerer, at det er det kunstneriske, der fungerer som hans kunstnerskabende materiale.

5.2 Huset Lars von Trier byggede

I løbet af sin mangeårige karriere som instruktør har Lars von Trier udnyttet sin rolle i offentligheden på en bevidst måde, der kunne føre til, at man identificerede ham med karaktererne i hans film. Han har leget og manipuleret med sit publikum og har trukket dem gennem sit helt eget cirkus, som består af stort æstetisk materiale, og den helt sære følelse, der kan beskrives som at have en sten i skoen. Overordnet kan hans sans for det æstetiske betegnes som det værktøj, der gør ham til den kunstner han er i dag.

Peter Schepelern der har været lektor på Københavns Universitet, er mere end blot bekendt med Lars von Trier. Han er iflg. Trier selv ”en del af hans hjerne”²³² og har derfor et godt forhold til den danske instruktør. Schepelern skriver at Triers kilder kommer fra Triers personlighed, men det påfaldende er, at materialet aldrig bliver fremlagt som selvbiografisk, men derimod søger hen mod det symbolske. Trier omformer sine private erfaringer til allegoriske fabler, og han har ladet sig forme af den kunst han beundrer.²³³

Derfor er det svært at betegne Lars von Trier som en performativ biografist, da det nærmere er hans anvendelse af det æstetiske, der fungerer som performativt redskab eller som et redskab til at skabe en verden, som kun han har kontrol over.²³⁴

²³² <https://www.ekko.dk/artikler/peter-schepelern-punktum/> (03/05-19)

²³³ Schepelern, P. (2017) Hvor kommer det fra? Inspirationer og traditioner hos Lars von Trier s. 185 I: Schepelern, P. et.al. (2017) Lars von Trier- Det gode med det onde (179-185) Strandberg Publishing A/S: København K

²³⁴ Thorsen (2010) s. 33

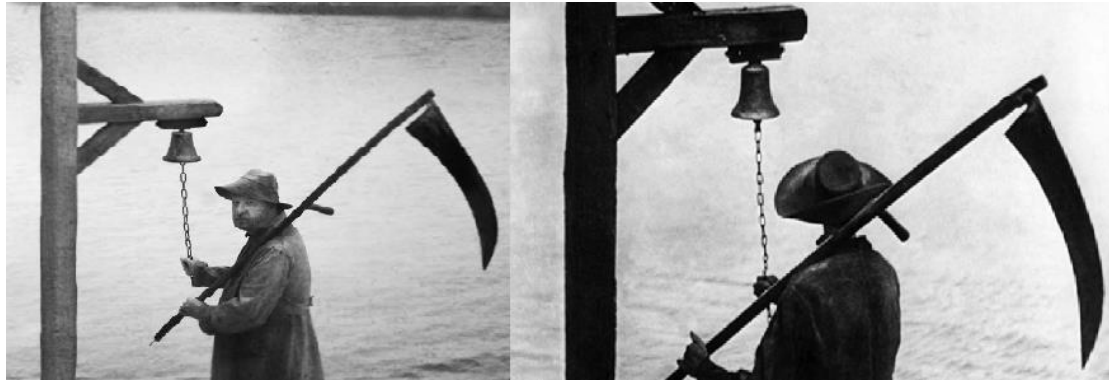
Et eksempel på Triers sans for det æstetiske som performativt redskab ses i filmen *Melancholia*. Her ser man i værkets prolog et billede i slowmotion, hvor karakteren Claire løber over golfbanen med sin søn Leo. Hendes fodspor efterlader huller i jorden. I forbindelse med udgivelsen af sin såkaldte biografi *Geniet- Lars von Triers liv, film og fobier* (2010), fortalte Lars von Trier til Niels Thorsen, at han havde en tanke om at omsætte fysisk nedtrykthed til noget fysisk: ”At man ligger ned, når man er ”nede”. At man ligefrem bliver fysisk tungere.”²³⁵ Noget lignende har man ikke set før, hvilket netop fører til, at det alene bliver Triers film.

På trods af, at han arbejder med personligt stof ved at gøre filmene til allegoriske fabler, så er meget af hans materiale enten inspireret eller lånt af andre kunstner, som Lars von Trier holder af.

Inspirationen kommer bl.a. fra den danske filminstruktør Carl Th. Dreyer (1889-1968) og den engelske filminstruktør og producer Alfred Hitchcock (1899-1980). Vedrørende Dreyer siger Trier, at han har et næsten helligt slægtskab, og Trier bilder sig ind, at han er i telepatisk kontakt med Dreyer.²³⁶ Hitchcock til gengæld var en instruktør, der havde indflydelse på Triers udvikling og film. Derudover var Hitchcock en instruktør som forstod at ”brande” sig selv ved at træde foran publikum i tv-serien *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965). Dette er et tiltag Lars von Trier benytter sig af i sin tv-serie *Riget* (1994-1997), hvor han efter hvert afsnit træder ind i billedet, som stod han foran publikum, med en afrundende tale. Bemærkelsesværdigt her er, at han som person træder ind i sit eget værk og introducerer sig selv med ”Mit navn er Lars von Trier”. Selvom han inddrager sig selv i sit eget værk, så kan den ikke tolkes som performativ biografistisk, da han for det første poserer ala Hitchcock og på samme tid er klædt i Carl Th. Dreyers jakkesæt. Her sker der en sammensmeltning mellem ham og to af de instruktører han har ladet sig inspirere og forme af. Det kunne dermed lægge op til en diskussion om, hvorvidt man skal se ham som sig selv, eller som en slags besjæling af de to afdøde instruktører. Et eksempel af nyere karakter er publicitybilledet til hans nye film *The House that Jack built* (2018). Her ser man Lars von Trier posere som manden med leen stående ved en klokke. Billedet kan betegnes som en parafase over det originale billede, der stammer fra Dreyers værk *Vampyr* (1932). Endnu engang ”brander” han sig selv og hans kommende film, men han gør det ved at overtage rollen fra en fiktiv person, der stammer fra et anden film. Han skaber dermed noget nyt ud af noget gammelt, han skaber sin egen originale kunst, men hele tiden bevidst omkring den tradition, som han har taget til sig.

²³⁵ Ibid. s. 37

²³⁶ Schepelern, P. (2017) Hvor kommer det fra? Inspirationer og traditioner hos Lars von Trier s. 183 I: Schepelern, P. et.al. (2017) Lars von Trier- Det gode med det onde (179-185) Strandberg Publishing A/S: København K



Venstre: Lars von Trier Højre: Carl Th. Dreyers *Vampyr*



Venstre: Lars von Trier *Riget* Højre: Alfred Hitchcock

På trods af, at Lars von Trier skaber noget nyt ud af noget gammelt, så kan man betegne hans karriere for hans eget lille hus, hvilket han har bygget op i løbet af årene. Karrierens grundsten blev lagt i 1984, hvor *The Element of Crime* havde premiere. Triers karriere skulle angiveligt blive afsluttet ved hans (iflg. ham selv) ”sidste” film *The House that Jack built* (2018). Umiddelbart er der ikke meget, der forbinder de to film med hinanden. Den eneste kilde til *The House that Jack built* er et britisk børnerim, der bliver læst op af den kvindelige karakter Kim fra *The Element of Crime*.

I *The Element of Crime* følger man den humanistiske idealist Harry Fisher, der er politibetjent og er på sporet af morderen Harry Grey. Filmen forgår under hypnose og i det ubevidste natlige domæne. Hvad publikummet og karakteren Fisher bliver præsenteret for, er allerede sket og filmens antihelt Fisher ledes i fordærv, da han begynder at tænke og handle som Grey, eller omvendt?²³⁷ I *The House that Jack built* benytter Trier sig endnu engang af en antihelt. Denne gang er det en seriemorder i hovedrollen, der fortæller om mordene han har begået i løbet af 12 år. Bemærkelsesværdigt er, at begge film har fokus på det mandlige, hvilket Trier havde taget afstand fra efter Europa-trilogien.

²³⁷ Badley, L. (2017) *Tag det gode med det onde-Lars von Triers etiske og æstetiske provokationer* (s. 100) I: Schepele, P. (2017) *Lars von Trier- Det gode med det onde*

Dertil kommer, at værket *The House that Jack built* indeholder en del intertekstualiteter til Triers tidligere værker. Et af dem er en hypertextualitet til *The Element of Crime*. Her er der en scene, hvor antihelten Fisher ser ned i et mørkt hul, hvor der sandsynligvis sidder et dyr, som kigger op på ham. I *The House that Jack built* bliver man introduceret for en lignende scene, denne gang befinder man sig i selve hullet og man får øje på to fødder stående i vand. På samme tid opstår der en intertekstualitet til *Nymphomaniac*, da værkets prolog først indledes med mørke og reallyd. Dertil kommer, at værkets struktur minder om en rammefortælling, og antihelten Jack er fortælleren. Den mest bemærkelsesværdige intertekstualitet i *The House that Jack built* er en montage af billeder, der viser samtlige af Triers film, som han har lavet igennem de sidste 34 år. Han anvender også andet æstetisk materiale, der fungerer som intertekstualiteter, som f.eks. Dantes *Guddommelige Komædie* (1321) og rejsen gennem helvedet, men billedmontagen stikker især ud. Det indikerer, at hvis det er sandt, at *The House that Jack built* er Triers "sidste" film, så fungerer billedmontagen ikke blot som æstetiske materiale ift. filmen selv, men også som en slags iscenesættelse af Trier selv. Montagen er ikke lånt eller inspireret af andre æstetikere, men er hans. De er originale og tilhører ham og peger samtidigt på hans karriere som kunstner.

Man kunne tolke scenen, hvor Fisher ser ned i skakten som en form for begyndelse på Triers karriere: man begiver sig ned i kunstnerens bevidsthed og befinder sig slutteligt i hans bevidsthed, når man ser *The House that Jack built*. Mellem *The Element of Crime* og *The House that Jack built* ligger hhv. "Europatrilogien", "Guldhjertetrilogien" og "Depressionstrilogien", hvor især sidstnævnte er fremtrædende, da Trier muligvis anvender personligt materiale i sine værker, men formildet som allegoriske fabler vha. hans æstetiske bevidsthed. Ift. hans person og hans offentlige persona lægger værket *Nymphomaniac* umiddelbart mest op til en slags fortolkning, da sangen "Führe mich" også kan give et fingerpeg om Trier selv.

I analysen af filmen *Nymphomaniac* beskæftiger afsnittet "Musikken som værkets og publikummets ledemotiv" sig med sangen "Führe mich" og kommer endvidere med et bud på, hvordan sangen kan sættes i relation til filmens karakter Joe og ift. publikummets oplevelse af filmen. Her har jeg argumenteret for, at verset "Wir müssen uns kennen// Ein Körper, zwei Namen//Nichts kann uns trennen// Ein Zweileib im Samen" er en metafor på Joe og hendes nymfomani, hvilken hun ikke kan skille sig ad med. Derudover har jeg argumenteret for, at sangen også kan knyttes til forholdet mellem publikummet og filmens handling. Publikummet ønsker at blive ført igennem filmen, mens filmen kan tolkes at have det samme ønske. Sangen kan derudover argumenteres for at blive et performativt redskab, der muligvis kan knyttes til Triers person og hans offentlige persona.

Ser man på sangens første strofe, tredje og fjerde vers: "Ein Körper, zwei Namen// Nichts kann uns trennen", så kan versene muligvis pege på, at mange kender Trier som to forskellige personer: den angstramte familiefar og provokatøren, der tilmed kalder sig for at geni. Verset "Nichts kann uns trennen", "intet kan skille os ad" kan tolkes som om, at Triers person og hans offentlige persona går hånd i hånd, og er dermed svært at skille fra hinanden. Bemærkelsesværdigt er at der i sangens tredje strofe pludselig sker et skift i sætningsopbygningen. Mens det i første strofe tredje vers hedder: "Ein Körper, zwei Namen", så bliver det pludseligt til: "Ein Körper doch zwei Namen" på dansk: "En krop dog to navne". Verset kan tolkes som om, at der pludselig ikke er nogen skillelinje mellem personen Trier og Triers persona, men derimod er der sket en sammensmeltning af de to. Overordnet kan man sige, at sangen ikke udelukkende knytter sig til filmens karakter, men også til Trier. Sangen kan være et fingerpeg om, at Lars von Trier er bevidst om sin leg med offentligheden. Denne gang træder han ikke selv ind i værket, som f.eks. *Melancholia*, hvor de kvindelige karakterer kan tolkes at skulle forestille ham, men gør det vha. musikalsk materiale, der ligesom Bowie-citatet ikke er hans eget produkt, men tilhører bandet Rammstein.

Slutteligt kunne man anse Triers æstetiske bevidsthed og hans anvendelse af sit eget æstetiske materiale som et performativt redskab, der er med til at sætte ham og hans film i fokus. Han etablerer et æstetisk hus rundt om sig selv og hans værker, der netop ikke skal stå alene, men sammen med ham og på baggrund af hans anvendelse af det æstetiske.



Jack i *The House that Jack built* (2018)

Litteraturliste

Agger, G. (2014) Fra Dystopia til Apokalypse – Dogville og Melancholia I: Hansen, K.T. & Pedersen, P.K. (red) *Terminus litteratur, medier og kultur* (1.udg. s. 127-160) Aalborg: Aalborg Universitetsforlag

Badley, L. (2017) Tag det gode med det onde – Lars von Triers etiske og æstetiske provokationer I: Schepelern, P. et al. (2017) *Lars von Trier – Det gode med det onde* (s. 99-108) København: Strandberg Publishing A/S

Bibelselskabet: ”Johannesåbenbaringen” besøgt d. 11/05-2019 på <https://www.bibelselskabet.dk/brugbibelen/bibelenonline/Ab/8>

Bibelselskabet: ”Markusevangeliet, kapitel 9” besøgt d. 20/03-2019 på <https://www.bibelselskabet.dk/brugbibelen/bibelenonline/Mark/9>

Bibelselskabet: ”Thomas” besøgt d. 06/05-2019 på <https://www.bibelselskabet.dk/thomas>

Bøggild, J. (2018) *En sådan konstellation findes ikke* Hellerup: Forlaget Spring

Carlsen Juul, P. (10/05-2011) Det eneste formildende er, at Jorden går under i *Det Danske Filminstitut.dk* besøgt d. 10/05-2019 på <https://www.dfi.dk/omdfi/det-eneste-formildende-er-jorden-gar-under>

Carodraco (17/12-2009) 2009.12.15 Richard Kruspe interview Denmark [tv 2 go] på *Youtube.com* besøgt d. 15/03-2019 på <https://www.youtube.com/watch?v=PC8SGPfYEks&t=128s>

channel391 (21/02-2012) Lars von Trier and others tell about MELANCHOLIA´s visual style på *Youtube.com* besøgt d. 24/03-2019 på <https://www.youtube.com/watch?v=HAMOR898yyc&t=198s>

Chen, Y. (2011) Pregnant with Madness – Ophelia´s struggle and Madness in Hamlet. *Intergrams*. 11/02-2011 besøgt d. 08/04-2019 på: <http://benz.nchu.edu.tw/~intergrams/intergrams/112/112-cyc.pdf>

CloserTV – A Behind the Scenes Channel (07/04-2018) The Sound and Music of Antichrist – a Behind the Scenes documentary på *Youtube.com* besøgt d. 17/04-2019 på <https://www.youtube.com/watch?v=-UTEVJHnxk0&t=211s>

Daidsen, M. (2018) Når børn beder om brød: Giv dem sten! s. 15 I: Daidsens, M. & M. (2018) *Modernisme på tværs* (s.11-28) Odense: Universitetsforlag

Davidsen, M. (2018) Efterskrift I: Davidsen, M. & M. (2018) *Modernisme på tværs* Odense: Syddansk Universitetsforlag (s.315-344)

Davidsen, M. (2007) *Ubestemthedens akkorder- tværæstetiske sonderinger i moderniteten* Saarbrücken, Deutschland: Globe Edit

Den Danske Ordbog: "disruption" besøgt d. 03/05-2019 på

<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=disruption>

Den Store Danske: "Antikrist" besøgt d. 19/04-2019 på

http://denstoredanske.dk/Sprog_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Ny_testamente/Antikrist

Den Store Danske: "arvesynd" besøgt d. 19/04-2019 på

http://denstoredanske.dk/Sprog%2c_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Dogmatik/arvesynd

Den Store Danske: "auteurteori" besøgt d. 30/04-2019 på

http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Film/Filmteori_og_-analyse/auteurteori

Den Store Danske: "bro" besøgt d. 26/03-2019

<http://denstoredanske.dk/Symbolleksikon/Bygninger/bro>

Den Store Danske: "de apokalyptiske ryttere" besøgt d. 11/05-2019 på

http://denstoredanske.dk/Sprog_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Ny_testamente/de_apokalyptiske_ryttere

Den Store Danske: "digression" besøgt d. 20/04-2019 på

http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Litter%C3%A6r_terminologi/digression

Den Store Danske: "eventyr" besøgt d. 16/03-2019 på

http://denstoredanske.dk/Livsstil_sport_og_fritid/Folketro_og_folkemindevidenskab/eventyr

Den Store Danske: "Fibonaccital" besøgt d. 28/05-2019 på

http://denstoredanske.dk/It_teknik_og_naturvidenskab/Matematik_og_statistik/Regning_algebra_og_talteori/Fibonaccital

Den Store Danske: "Friedrich Nietzsche" besøgt d. 19/04-2019 på

http://denstoredanske.dk/Sprog_religion_og_filosofi/Filosofi/Filosofi_i_1800-_og_1900-t./Filosoffer_1800-t._-Tyskland_-_%C3%98strig_-_Schweiz_-_biografier/Friedrich_Wilhelm_Nietzsche

Den Store Danske: "Johannesåbenbaringen" besøgt d. 11/05-2019 på

http://denstoredanske.dk/Sprog%2c_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Ny_testamente/Johannes_%C3%85benbaring

Den Store Danske: ”kammerspil” besøgt d. 08/05-2019 på
http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/kammerspil

Den Store Danske: ”sopran” besøgt d. 16/03-2019 på
http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Musik/Klassisk_musik/Vokalmusik_og_-_teknik/sopran

Den Store Danske: ”tal” besøgt d. 16/04-2019 på
http://denstoredanske.dk/Symbolleksikon/Religion_og_verdensbillede/tal

Den Store Danske: ”Tzvetan Todorov” besøgt d. 05/02-2019 på
http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Udenlandske_kritikere/Tzvetan_Todorov

Den Store Danske: ”vekselspænding” besøgt d. 15/05-2019 på
http://denstoredanske.dk/It,_teknik_og_naturvidenskab/Elektricitet/Kraftforsyning_generelt/vekselsp%C3%A6nding

Dictionary of American Regional English: “names for devil” besøgt d. 20/03-2019 på
<http://dare.wisc.edu/survey-results/1965-1970/religion-and-beliefs/cc8>

DR Nyheder (07/03-2017) Lars von Trier om optagelser til ny film: Jeg har det ad helvede til! på
Youtube.com besøgt d. 15/03-2019 på <https://www.youtube.com/watch?v=4-IfgKUcZKM>

Duden.de: ”Leib” besøgt d. 28/05-2019 på
<https://www.duden.de/rechtschreibung/Leib>

Filmcentralen: ”Musik” besøgt d. 08/04-2019 på
<https://filmcentralen.dk/grundskolen/filmsprog/parafraserende-og-kontrapunktisk-musik>

Friis, E. (2012) Intertekstualitet I: Kjældgaard, L.H. et al. (2012) *Litteratur – Introduktion til teori og analyse* (s. 143-156) Aarhus: Aarhus Universitetsforlag

Freud, S. (1966) *Gesammelte Werke- Chronologisch geordnet* (3.udg.) Berlin: S. Fischer Verlag

Gainsbourg, C. (2017) Vidnesbyrd I: Schepele, P. et al. (2017) *Lars von Trier – Det gode med det onde* (s. 215) København: Strandberg Publishing A/S

Grodal, T. (2018) Den højere mening- Lyst, lidelse og disruption hos Lars von Trier I: Schepele, P. et al. (2018) *Lars von Trier – Det gode med det onde* (s.133-138) København: Strandberg Publishing A/S

Grøn, T. (06.10-2011) Forfatter: Lars von Trier er rystet over anhøring i *Politikken.dk* besøgt d. 16/05-2019 på <https://politiken.dk/kultur/filmogtv/art5028055/Forfatter-Lars-von-Trier-er-rystet-over-afh%C3%B8ring>

Haarder, J.H. (2012) Forfatter I: Kjældgaard, L.H. et al. (2012) *Litteratur – Introduktion til teori og analyse* (s. 157-166) Aarhus: Aarhus Universitetsforlag

Haarder, J. H. (2014) *Performativ Biografisme – En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur* København: Gyldendal

Hutcheon, L. & M. (1999) Death Drive: Eros and Thanatos in Wagner's "Tristan und Isolde" I: *Cambridge Opera Journal*, vol.11 /1999 (nr. 3 s.267-293)

Hyldgaard, K. (2018) Skolemesteren Lars von Trier – Angst og kedsomhed som betingelse for at forske og for at lære I: *Tidsskrift Lamella* (årg. 3, nr. 4 2018)

Ignoramous, L. (?) Lars von Trier's Nymphomaniac Analysis Volume 1& 2: Brechtian Alienation Effect i *Films Lie.com* besøgt d. 12/03-2019 på <http://filmslie.com/lars-von-trier-nymphomaniac-analysis/>

International Movie Database: "Antichrist" besøgt d. 28/05-2019 på

https://www.imdb.com/title/tt0870984/reviews?ref_=tt_urv

International Movie Database: "Melancholia" besøgt d. 28/05-2019 på

https://www.imdb.com/title/tt1527186/reviews?ref_=tt_urv

International Movie Database: "Nymphomaniac" besøgt d. 28/05-2019 på

https://www.imdb.com/title/tt1937390/reviews?ref_=tt_urv

Kamp Højberg, A. (10/12-2015) Peter Schepelern – punktum i *Ekkofilm.dk* besøgt d. 03/05-2019 på <https://www.ekkoilm.dk/artikler/peter-schepelern-punktum/>

Kirkegaard, A.M. (2010) Sanselighedens nærværs-æstetik i Antichrist: om æstetikken og tematikken i Lars von Triers Antichrist I: *Synsvinkler: tidsskrift for nordisk litteratur og sprog* (årg. 19 nr. 41, 2010, s.101-124)

Kristendom.dk: "Jesus opstandelse, Mattheusevangeliet" besøgt d. 20/03-2019 på

<https://www.kristendom.dk/kirkeaaet/jesu-opstandelse-mattheusevangeliet-281-8>

Krust, S. (2013) Fallen und fallen und sterben und sterben – Richard Wagner bei Lars von Trier I:

Drehmel, J. et al (2013) *Wagner Kino – Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst* (s.158-167) Hamburg: Junius Verlag

Larsen, G. (2012) Fortæller I: Kjældgaard, L. H. et al. (2012) *Litteratur – Introduktion til teori og analyse* (s. 57-69) Aarhus: Aarhus Universitetsforlag

Larsen, P.H. (2003) *De levende billeders dramaturgi* (3. oplag) København: DR

Lind, S.B. (2018) Konkave himmelhvælvninger- Bruno Schulz' Kometen (1938) og Lars von Triers Melancholia (2011) I: Davidsen, M. & M. (2018) *Modernisme på tværs* (s. 185-196) Odense: Syddansk Universitetsforlag

Loren, S. & Metelmann, J. (2013) *Irritation of Life – The subversive melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier* Marburg: Schüren

Mathias B. (13/02-2016) Lars Von Trier Announcing "The House That Jack Built" på *Youtube.com* besøgt d. 30/04-2019 på <https://www.youtube.com/watch?v=Q2dJmdtrCwo>

Musikpedia: "formanalyse" besøgt d. 22/04-2019 på

<https://www.musikpedia.dk/formanalyse>

NDR Info (28/01-2010) Was ist der Tristan-akkord? i *NDR.de* besøgt d. 05/04-2019 på <https://www.ndr.de/info/Was-ist-der-Tristan-Akkord,audio26290.html>

Nielsen, S.B. og Hybel, M. (15/05-2018) Lars von Trier om seriemorder i sin nye film: Det er mig som psykopat i *DR.dk* besøgt d. 01/05-2019 på <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/film/lars-von-trier-om-seriemorder-i-sin-nye-film-det-er-mig-som-psykopat#!/>

Opplagsværker Gyldendal: "genre> eventyr" besøgt d. 16/03-2019 på

<http://opslagsvaerker.gyldendal.dk/OpplagsvaerkerVirtuelle/DanskLex/genre/eventyr.aspx>

Overgaard Nielsen, L. (2006) Nærhed og distance – Lars von Trier en performativ og paramoderne auteur I: Norsk medietidsskrift (2006) (årg.13 nr. 2, s. 114-134) Oslo: Universitetsforlag

Rammstein Official (04/02-2019) Führe mich på *Youtube.com* besøgt d. 22/04-2019 på

<https://www.youtube.com/watch?v=kLe7smBISRM>

Schepele, P. (2017) Hvor kommer det fra? Inspirationer og traditioner hos Lars von Trier I: Schepele, P. et al. (2017) *Lars von Trier – Det gode med det onde* (s. 179-185) København: Strandberg Publishing A/S

Skarsgård, S. (2017) Vidnesbyrd I: Schepele, P. et al. (2017) *Lars von Trier – Det gode med det onde* (s. 201) København: Strandberg Publishing A/S

- Stavning Thomsen, B.M. (2018) *Lars von Triers fornyelse af film 1984-2014* København: Museum Tusulanums Forlag
- Stein Larsen, P. (2012) Troper I: Kjældgaard, L.H. et. al. (2012) *Litteratur- Introduktion til teori og analyse* Aarhus: Aarhus Universitetsforlag (s. 95-106)
- Stiglegger, M. (2014) Verführung zum Untergang I: Blothner, D. & Zwiebel, R. et al. (2014) *Melancholia – Wege zur psychoanalytischen Interpretation des Films*, Psychoanalytische Blätter (34) Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht GmbH
- Stühl, L. (2013) *Die Kunst im Horrorgenre- Gewaltexzesse und Pornografie in Lars von Triers „Antichrist“* Hamburg: Diplomica Verlag
- Thorsen, N. (17/05-2009) Lars von Trier: Det hjemmelavede menneske i *Politikken.dk* besøgt på <https://politiken.dk/kultur/art5478071/Lars-von-Trier-Det-hjemmelavede-menneske>
- Thorsen, N. (2010) *Geniet- Lars von Triers liv, film og fobier* (2.oplag) København: Politikens Forlag
- Thorsen, N. (21/12-2013) Stellan Skarsgård „Man kan ikke onanere til det“ i *Politikken.dk* besøgt d. 11/03-2019 på <https://politiken.dk/kultur/filmogtv/art5491087/Stellan-Skarsg%C3%A5rd-%C2%BBMan-kan-ikke-onanere-til-den%C2%AB>
- Todorov, T. (1989) *Den fantastiske litteratur* (1.udg.) Århus: Klim
- Trier, L.v. (1976) En ”selvbiografi” I: Schepelern, P. et al. (2017) *Lars von Trier- Det gode med det onde* (s.220-221) København: Strandberg Publishing A/S
- Trier, L. v. (1991) Tredje manifest I: Schepelern, P. et al. (2017) *Lars von Trier – Det gode med det onde* (s. 236) København: Strandberg Publishing A/S
- Trier, L.v. (2009) Instruktørens bekendelse I: Schepelern, P. et al. (2017) *Lars von Trier – Det gode med det onde* (s. 253) København: Strandberg Publishing A/S
- Trier, L.v. (2011) Erklæring fra instruktøren I: Schepelern, P. et al. (2017) *Lars von Trier – Det gode med det onde* (s. 254) København: Strandberg Publishing A/S
- Trier, L.v. (2009) *Antichrist* [Horror/Drama] Tyskland: Zentropa
- Trier, L. v. (2011) *Melancholia* [Drama] Sverige: Zentropa
- Trier, L.v. (2013) *Nymphomaniac* [Drama] Danmark, Tyskland, Belgien: Zentropa

Urban Dictionary: "suspension of disbelief" besøgt d. 07/05-2019 på

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=suspension%20of%20disbelief>

Woerterbuchnetz.de: "Zweileib" besøgt d. 28/05-2019 på http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GZ12877#XGZ12877