

## Kvinnens onde begjær

Lars von Triers film *Antichrist* har fått et ufortjent dårlig rykte som skrekkfilm mens den egentlig er et psykologisk kammerdrama. På en urovekkende måte skildrer den begjærets destruktive kraft, misforholdet mellom kvinne og mann, samt den fortrenge ondskapen vårt språk ikke evner å romme. Ikke minst tar den kvinnen på ramme alvor.

Filmen bærer umiskjennelig preg av å være dedikert til den russiske filmskaperen Andrei Tarkovsky. Man gjenkjenner velkjente elementer som lange tagninger, vekslingen mellom sort-hvit og farger, bruken av klassisk musikk, uforklarlige eller overnaturlige hendelser, samt den symbolske bruken av dyr som von Trier her har utnyttet til det fulle. Som i *Stalker* (1979), hvor oppfyllelsen av menneskers innerste ønsker er å finne i et nesten uinntakelig rom lokalisert i en avsperrret bunkers ute i den russiske ødemarken, er løsningen på kvinnens sorg i *Antichrist* å finne i en gammel tømmerhytte midt i de dype skoger. Reisen til det ubevisste går langt utenom allfarvei.

*Antichrist* skildrer et navnløst par (Willem Dafoe og Charlotte Gainsbourg) som opplever å miste sitt barn og hvor mannen deretter forsøker å bedrive terapi på sin kone som går inn i en alvorlig depresjon. Som Siri Gullestad skriver (Morgenbladet 11.09.09) er forsøket dømt til å mislykkes, ikke bare fordi terapi mellom ektefeller er lite tilrådelig, men fordi han bedriver en form for kognitiv egoterapi som ikke griper tak i kvinnens dypere følelser. For kvinnen sørger ikke bare over tapet av barnet, det er snarere all grunn til å tro at sorgen er fundert på hennes egen skyldfølelse av å være delaktig i sønnens død. Det kommer frem at kvinnen observerte sønnen mens han klatret ut på gesimsen uten å gripe inn. Likeledes visste hun at han kunne åpne babygrinden for egen hånd. Endatil, hadde hun ikke selv påført barnet smertefulle skader i føttene som sannsynligvis har påvirket barnets balanse? Den overveldende sorgen over sønnen skyldes derfor ikke avmakt, men morens ubevisste ønske om å skade ham.

Naturen er satans kirke, forteller kvinnen. Om naturen i von Triers *Antichrist* fungerer som en metafor for menneskets begjær, er det overhodet ikke snakk om Freuds *libido*. Filmen skildrer tvert i mot et destruktivt begjær psykoanalytikeren Jacques Lacan kaller *jouissance*, et begjær som søker sin egen selvutslettelse i den ultimate ekstatiske nytelse. Jouissance manifesterer seg som en grenseoverskridende appetitt for ødeleggelse, en dødsdrift. I filmens kanskje sterkeste scene ser vi mor og far omfavne hverandre i en het elskovsakt mens barnet tilsynelatende klatrer ubemerket ut av vinduet faller ned fra

gesimsen. Om mannen er oppslukt av sitt eget begjær for kvinnen som seksualobjekt, kommer det senere frem at kvinnens ekstatiske nytelse av seksualakten ikke hindrer henne i å oppdage barnet som er på vei ut vinduet. Tvert i mot utgjør barnets tragiske død grunnlaget for et begjær som er så uendelig mye komplisert enn mannens. Hennes begjær har ikke opphav verken i kjærligheten til sin partner, eller i mannen som seksualobjekt, men i et aggressivt ønske om å ødelegge og destruere relasjonene hun har rundt seg. Antikrist er i denne sammenheng hennes dødelig *jouissance*.

Dermed illustrerer filmen også Lacans påstand at det finnes ingen seksuell relasjon mellom kvinner og menn, men at de tvert i mot søker å tilfredsstille sine egne subjektive begjær ved hjelp av hverandre. Om kvinnen stadig kaster seg over mannen med sin aggressive seksualitet, er det ikke fordi hun begjærer mannen eller hans gjensidige seksuelle begjær for henne, men fordi den endelige ekstatiske begjærtilfredsstillelsen fremstår som den eneste måten å frigjøre seg fra den brennende skyldfølelsen hun har over barnets død. I det hun oppdager at seksualiteten ikke kan frigjøre henne fra hennes skyld, kastrerer hun mannen og seg selv ved å lemleste hverandres kjønnsorganer, noe som gir opphavet til filmens mest omdiskuterte scener. Hennes skyldbetyngede begjær kan ikke tilfredsstilles, heles eller utdrives i verden slik vi kjenner den.

Hennes paradoksale ønske om å ødelegge menneskene hun har behov for å ha rundt seg, manifesterer seg i hennes sadistiske trang til å ødelegge deres føtter slik at de ikke gis muligheten å rømme fra hennes dødelige begjær. Til store smerter for barnet knytter hun systematisk høyre sko på barnets venstre fot og visa versa, for dermed å påføre barnet skader i føttene. Likeledes fester hun en slipestein til mannens fot for at han ikke skal greie å løpe fra henne. Når kvinnen og mannen først ankommer hytten for å starte behandlingen av hennes sorg, klarer hun ikke å gå over gresset fordi det føles som fotbladene hennes brenner. Hennes skyldfølelse er psykosomatisk knyttet til lemlestelsen av barnets føtter.

Skyldfølelsen over et destruktivt begjær og angsten for å ikke kunne realisere det, peker mot en dimensjon i mennesket som ikke har rom i våre begreper om oss selv verken som kvinner eller menn, mødre eller fedre. Vi mangler bokstavelig talt ord som gir denne aggresjonen mening. Vi ser kvinnen i filmen arbeide med denne problematikken gjennom sin avhandling om kvinnehat og hekseforfølgelse, men symptomatisk nok bryter arbeidet sammen i det hennes håndskrift oppløser seg og ender i uforståelige tegn. Hennes mangel på ord og begreper som gir ondskapen mening, er ikke en mangel hos

kvinnen alene, men en mangel i vår felles kultur og symbolbruk. Vi mangler språk for denne ondskaper og fortenger den til noe fremmed og ugjenkjennelig vi ikke vil være bekjente av. Når dette onde begjæret manifesterer i og gjennom kvinnens handlinger, er den ikke bare skremmende, den fremstår som komplett uforståelig.

Kan en mor mishandle sitt eget barn? Kan en kvinne utslette sine nærmeste i ønsket om å realisere sitt begjær? Absolutt. Men det korresponderer ikke til forestillinger vi har om kvinnen verken som mor, kone, elsker, hore eller madonna. Det eneste mannen kan gjøre, etter at den kognitive terapien med sitt utilstrekkelig begrepsapparat har forsterket symptomene hennes, er å brenne henne som en heks. For så lenge hennes begjær ikke kan knyttes til et felles medmenneskelig språk, har ikke hennes ondskap noen plass i denne verden. Det nærmeste mannen kan gjøre for å gi kvinnens handlinger mening, er å la heksen dø.

I Tarkovskys siste film *Offeret* (1986) ligger Alexander (Erland Josephson) med heksen og ofrer dermed seg selv og sin familie for at verden skal bestå. Hos von Trier er det kvinnen som må ofres for at verden skal gjenopprette sin balanse. Men om von Trier ikke besvarer om kvinnen virkelig er en heks eller om det er mannen som i sin språkfattighet som reduserer henne til det, antyder han like fullt at mannen, nettopp gjennom å ta livet av kvinnen som en besatt heks, anerkjenner tusenvis av kvinners begjær som en livsfarlig og faretruende kraft. For samles ikke kvinnene paradoksalt nok rundt ham som en frelser?