

# Antichrist: hechting en separatie

CAMIEL VAN WINKEL

Niets kan uit een werk worden gehaald zonder dat het er tegelijkertijd in wordt gelegd.

Theodor W. Adorno<sup>1</sup>

In het zevende hoofdstuk van *The Craftsman*, zijn pleidooi voor de herwaardering van ambacht en ambachtelijkheid, schrijft Richard Sennett iets over het improviseren met gereedschap: 'Getting better at using tools comes to us, in part, when the tools challenge us, and this challenge often occurs because the tools are not fit-for-purpose. They may not be good enough, or it's hard to figure out how to use them.' Onvolmaakt gereedschap stelt ons voor een uitdaging, en dat is juist positief. 'The challenge becomes greater when we are obliged to use these tools to repair or undo mistakes. In both creation and repair, the challenge can be met by adapting the form of a tool, or improvising with it as it is, using it in ways it was not meant for. However we come to use it, the very incompleteness of the tool has taught us something.'<sup>2</sup> Sennett geeft vervolgens een reeks historische voorbeelden van uitvinders en wetenschappers die, door de frustratie van het moeten werken met ondeugdelijke of onprecieze instrumenten, tot een belangrijke 'intuïtieve sprong' in hun ontwikkeling kwamen.

Namens wie spreekt de eminente socioloog eigenlijk? Zijn aanhoudende gebruik van de wij-vorm in dit boek – 'the tools challenge us...' – verleent zijn betoog een universele pretentie die moeilijk te verdragen is. Wij zijn immers niet één, maar versnipperd en uiteengevallen. Tegenover ieder wij staat een *jullie* of een *zij*. Het spreken namens een generieke mensheid verbloemt de kloof tussen de groep en de buitenstaander, de autochtoon en de vreemdeling, de meerderheid en de minderheid; de strijd tussen mannen en vrouwen, ouderen en jongeren, bazen en knechten, meesters en slaven. Alleen de dominante partij kan of mag deze tweedracht loochenen door te pretenderen namens een ongedeeld collectief te spreken. Het misleidende gebruik van de wij-vorm werpt een schaduw over Sennetts theorie van ambachtelijkheid. Wat hij beweert over het gebruik van gereedschap miskent de rol die gereedschap heeft gespeeld bij de technische realisatie van de opsplitsing van het collectief; zijn theorie negeert het ambachtelijk vernuft van separatie, apartheid en dominantie.

In het christelijk narratief wordt de schepping van de mens al direct gevolgd door de opsplitsing in een *hij* en een *zij*. De ambachtelijke god kent de vrouw een ondergeschikte plaats toe in de wereld waarvan hij de maker is. Genesis 2 laat het gebruik van gereedschap weliswaar onvermeld, maar zegt wel degelijk dat de vrouw uit een rib van de man wordt 'gebouwd' – dus niet zomaar als bij toverslag 'geschapen'.

Lars von Triers *Antichrist* (2009) is te beschouwen als een geperverteerde, retrograde versie van dat ambachtelijke scheidingsverhaal. De twee enige figuren in de film, een naamloze man en vrouw, keren terug naar 'the garden around Eden' – de plek die, zoals de kijker gaandeweg begrijpt, de bron van hun onheil is. Daar komt het tot een gewelddadige confrontatie tussen de twee, waarbij de vrouw haar toevlucht neemt tot het improviseren met gereedschap – een handboor, een slijpsteen en een schaar – op een manier die Richard Sennett nooit heeft bedoeld. In het kader van 'creation and repair' gooit ze alle middelen in de strijd om de weeffout in de schepping van de mens te herstellen. Uiteindelijk slaagt ze daar niet in. Aan het eind van de film maakt de man duidelijk hoe de verhoudingen liggen: hij doodt haar met zijn blote handen.

Dat *Antichrist* een parabel van zonde, schuld en boete is, gaat enigszins verscholen onder de opzichtige hoofdstuktitels die Von Trier tussen de scènes inlast: *Grief / Pain / Despair*. Door deze titels bovendien een handgemaakt uiterlijk te geven – soms geschilderd, soms met krijt op een schoolbord geschreven – lijkt hij te poseren als een ambachtelijk filmmaker: iemand die alles zelf en met de hand doet. Deze mystificatie



Lars von Trier

*Antichrist*, 2009, proloog: seksuele pneumatiek in een gewichtloze ruimte

zou men bij een duiding van de film het liefst willen negeren, maar de relatie met de ambachtelijke schepping van de vrouw in het bijbelverhaal maakt dat ze via een zijdeur toch betekenis krijgt.

## Oerscène, zondeval

*Antichrist* begint met een vijf minuten durende proloog, die zich in formeel opzicht wezenlijk van de rest van de film onderscheidt. De persoonlijke zondeval van het naamloze stel is gefilmd als een omgekeerde val; een vertraagde, opwaartse beweging. De seksuele pneumatiek stoot het lichaam van de vrouw voor het oog van de camera naar boven, tegen de zwaartekracht in, alsof er lucht in haar naakte onderlichaam wordt gepompt door de pik van de man. De seksuele vervoering op haar gezicht duidt op een verlangen naar lichtheid en bevrijding, maar de opwaartse val is ook een aanwijzing voor de tijd die wordt teruggedraaid, een aankondiging van de terugkeer naar de eerste dagen van de mens op aarde. Het enige dat naar beneden in plaats van naar boven valt, zonder genade, is het jonge kind, dat tijdens de paring van zijn ouders onopgemerkt uit bed is gekomen en, nadat hij

hen heeft bezig gezien, uit het raam van zijn kamer klimt. Juist op het moment dat de moeder een orgasme beleeft – haar gezicht vertrokken tot een grimas – valt het kind te pletter op de besneeuwde stoep onder zijn raam. Hiermee eindigt de proloog, die geheel in vertraagde zwart-witbeelden is weergegeven, en ingekleurd wordt door een smartelijke aria uit *Rinaldo* van Händel (*Lascia ch'io pianga* / Laat me huilen).

De proloog is een gestileerde pannenkoek van lust, kitsch en melodrama, met in elkaar schuivende geslachtsdelen, traag neerduwrelende sneeuwvlokken en een speelgoedbeest dat opstijgt aan een ballon. Wanneer het jongetje zijn ouders in hun seksuele omstrengeling ziet, draait hij zich langzaam om en kijkt hij een moment met ironisch-alwetende blik in de camera. In de rest van de film speelt ironische distantie schijnbaar geen rol. Alles komt pijnlijk dichtbij, de schuld, de oorsprong en de zonde, maar het resultaat van die nabijheid lijkt eerder troebel dan helder. Misschien is het inderdaad zo dat 'alle kenmerken waarop wij gewoon zijn onze onderscheidingen te baseren, steeds meer plegen te vervagen naargelang wij de oorsprong naderen'.<sup>3</sup>

Na de proloog schakelt de film over op een andere toon en een nerveus, verknijpt ritme.

Er wordt getoond hoe de vrouw – laten we haar E. noemen – tijdens de begrafenis van haar zoon compleet instort; en hoe de man – laten we hem A. noemen – zijn vrouw een maand later uit het ziekenhuis mee naar huis neemt en haar medicatie stopzet. Hij is zelf psychotherapeut en heeft geen vertrouwen in haar arts. Hij meent dat hij E. beter zelf kan behandelen, omdat hij haar 'het beste kent'. De cocktail van rouw, spijt, woede en schuldgevoel waar zij onder lijdt, beschouwt hij als een natuurlijke reactie op de dood van het kind – niet als een ziekte die met pillen moet worden bestreden. A. stelt zich op als een deskundige, en lijkt daarmee het feit te onderdrukken dat ook hij zijn kind heeft verloren. Waarom wordt de man niet net als de vrouw door schuldgevoel verteerd? Het is een vraag die gedurende de hele film onaangeroerd blijft liggen in de schaduw van het dramatisch geënceneerde raadsel van de vrouw. Al hun gesprekken draaien voortdurend om haar symptomen en de remedie die hij daarvoor heeft bedacht. Geen moment betreft hij de situatie op zichzelf, terwijl hij als partner en ouder toch ook verantwoordelijkheid draagt. Haar emotionele overreactie is het omgekeerde van zijn koele, professionele distantie, en maakt die distantie zelfs mogelijk. Zij lijdt als het ware voor twee. Dankzij haar kan hij de dood van het kind snel en efficiënt verwerken, door een professionele rol aan te nemen. Deze tegenstelling berust in zekere zin op de afsplitsing van de vrouw uit de man – de eerste breuk in de mythische eenheid van 'wij mensen'. Niet de christelijke, maar de psychoanalytische versie van die genese had A. als psychotherapeut onder ogen moeten zien. De redeloze, hysterische vrouw is een afsplitsing van de rationele, zelfbeheerste man; zij belichaamt alles wat hij van zichzelf niet accepteert en daarom buiten zichzelf projecteert.<sup>4</sup> Hij is het rustige element in de film, de rationele, schijnbaar zorgzame partner; maar ook de theoreticus en de ideoloog. De vraag in hoeverre hij met zijn gedrag haar symptomen verergert of zelfs veroorzaakt heeft, komt niet in hem op. Hij pretendeert haar te helpen, maar eigenlijk straft hij haar voor haar zondige natuur door de functie van therapeut op zich te nemen en daarmee uit zijn affectief-seksuele rol van geliefde te stappen. Hij weigert nog seks met haar te hebben. 'Never screw your therapist', houdt hij haar voor. Als ze het dan toch doet, heeft hij er meteen spijt van, en dat laat hij ook blijken: het was 'het stomste' dat hij kon doen. Zijn houding brengt haar tot wanhoop. Ze heeft liefde nodig, maar wil ook gestraft worden voor haar zonden en verwacht van hem dat hij die taak uit liefde op zich neemt. Maar hij straft haar juist door haar zijn liefde te onthouden. Ze wil dat hij haar slaat, maar hij weigert. Het gevolg is dat ze denkt dat hij haar zal verlaten.<sup>5</sup>

De extreme intensiteit van de film ontstaat mede door de bubbel waar de man en de vrouw zich permanent in bevinden. Ze zijn de enige personages in de film, en zitten steeds bovenop elkaar, omgeven door een membraam waarachter slechts een enkele keer (in de begrafenisstoet en aan het slot van de film) andere schimmen zichtbaar zijn. Als naamloos stel figureren ze in een archaisch, soms grotesk leerstuk dat hun gedragingen langs een denkbeeldige meetlat van goed en kwaad legt – overigens zonder eenduidig eindoordeel. De keuze van de acteurs versterkt de indruk van twee met elkaar vergroeide karakters. Door hun pezig lichamen en scherpe gelaatstreken lijken Willem Dafoe en Charlotte Gainsbourg wel familie van elkaar. Zij is jongensachtig, met lange, rechte vormen en een geprononceerde kin; hij eerder aapachtig, met een kleine neus, een brede mond en scheve ogen. Hij is altijd geduldig en meegaand, soms schoolmeesterachtig, en nooit emotioneel; hij heeft de kalme van iemand die op zijn natuurlijke gewicht vertrouwt. Zij is onrustig en labiel; ze glijdt heen en weer tussen naïeve verwondering, paniek en razernij. Haar gedrag en beweegredenen zijn allesbehalve transparant. Gainsbourg is zestien jaar jonger dan Dafoe.

Mede door het leeftijdsverschil en zijn professionele attitude heeft A. een sterk overwicht op zijn vrouw. Met de typische neerbuigendheid van een therapeut over-



tuigt hij haar dat hij weet wat goed voor haar is: 'You don't have to understand me. Just trust me.' Om haar te genezen gaan ze 'terug' naar Eden – de plek die haar angsten en obsessies materialiseert. A. meent dat E. zich moet blootstellen aan datgene waar ze bang voor is. 'You have to learn to stay in the situation that frightens you. Then you'll learn that fear isn't dangerous.' Geleidelijk is het accent in hun gesprekken dan al verschoven van schuldgevoel en verdriet naar (existentiële) angst.

### Goede en slechte natuur

Eden is in deze film geen aards paradijs of lusthof, maar een ruig stuk natuur, een verwilderd bos waar het eenzame buitenhuis van het stel zich bevindt – een primitief houten huis zonder elektriciteit. Hier heeft E. de laatste zomer doorgebracht, enkel in gezelschap van het kind, om haar dissertatie af te maken. Ze verwijt A. zijn afwezigheid van destijds. Als hij tegenwerpt dat zij het juist was die met het kind alleen wilde zijn, om te kunnen schrijven, antwoordt zij: 'Perhaps I didn't mean it.' In elk geval blijkt hij niet te weten dat haar dissertatie op een mislukking is uitgelopen.

Het allegorisch potentieel van Eden drukt zwaar op de schouders van de twee personages. De goede en de slechte natuur komen hier samen. Eden is een responsieve omgeving – wellicht het laatste overblijfsel van een god die zich rechtstreeks tot de mensen richt, in de gedaante van een sprekende vos en andere dieren. Maar Eden is ook een pathologische plek. De psychische energie van A. en E. wordt door de natuur geabsorbeerd en in figuratieve, samengebalde vorm teruggegeven. Het horrorelement in *Antichrist* is grotendeels te herleiden tot deze pathologische wisselwerking.

A. gelooft in de goede natuur. Hij beschouwt de mentale instorting van zijn vrouw als een 'gezonde natuurlijke reactie' op de dood van het kind. Langs natuurlijke weg zal ze vanzelf herstellen. Hij probeert haar met rationele argumenten te laten inzien dat alles waar ze bang voor is, in haar hoofd zit. 'That's what fear is. Your thoughts distort reality. Not the other way around.' Maar met deze theoretische benadering sluit hij haar in feite op in de symptomen van haar ziekte – in de eenzaamheid van haar psychopathologie.

E. gelooft in de slechte natuur. In Eden waant ze zich omringd door de krachten van het kwaad: 'Nature is Satan's church.' Bovendien is ze tijdens het werk aan haar dissertatie tot het inzicht gekomen dat vrouwen het kwaad belichamen. Terwijl haar onderzoek een culturele geschiedenis van vrouwenhaat en heksenjacht behelsde, heeft ze de abjecte ideeën die ze moest bestuderen zichtbaar als een spons opgezogen en tot de hare gemaakt. 'Women do not control their own bodies. Nature does', zegt ze tegen A., en ze voegt er ter onderbouwing aan toe: 'I have it in writing, in my books.' Hij werpt tegen dat het niet gaat om het kwaad in de vrouw, maar om het kwaad dat vrouwen door de eeuwen heen is aangedaan; hoe kan ze die misogynie denkbeelden zomaar overnemen? Ze verdedigt zich zwakjes: 'Sometimes I forget', zegt ze slechts.

E. mist de wetenschappelijke distantie en rationaliteit die vereist zijn om in het 'mannelijke' domein van de theorie door te dringen. Het manuscript van haar dissertatie lijkt meer op een plakboek, of het werkstuk van een kind. Ze identificeert zich zichtbaar zo sterk met haar onderwerp, dat ze zich (in het laatste half uur van de film) ontpopt als een door de duivel bezeten vrouw – het type waarvan ze de historische representatie en vervolgsgeschiedenis had moeten bestuderen.

Het autopsierapport dat na de dood van het kind is opgesteld, vermeldt een onverklaarbare scheefgroei van de voeten, nog daterend van vóór het ongeluk. A. verbergt het rapport voor zijn vrouw, om haar niet te verontrusten. In Eden ontdekt hij op foto's van de voorgaande zomer dat E. de schoenen van Nick, het zoontje, elke dag omgekeerd bij hem aandeed: de linkerschoen aan de rechtervoet, de rechterschoen links. Wanneer hij E. hiermee confronteert, ontsteekt ze in woede. Ze slaat hem neer met een blok hout en schreeuwt: 'Bastard! You're leaving me, aren't you?!' Ze maakt zijn broek los, haalt zijn pik tevoorschijn en berijdt hem. 'I love you', zegt hij. 'I don't believe you!', schreeuwt zij. Ze rolt van hem



Lars von Trier

*Antichrist*, 2009: het landschap van Eden



Lars von Trier

*Antichrist*, 2009: 'Chaos reigns...'

af, pakt het blok hout weer op en ramt het in zijn kruis. Hij blijft bewusteloos op zijn rug liggen, maar zijn erectie is nog intact. E. ziet dat en begint hem af te trekken; als hij klaarkomt spuit hij geen sperma, maar bloed. De rode klodders die op haar blouse terecht komen, bekijkt ze met verbazing en welbehagen. Ze is gekalmeerd; ze weet nu precies wat ze gaat doen. Ze neemt de gereedschapskist uit het schuurtje en pakt een grote handboor, waarmee ze een gat dwars door zijn onderbeen boort. Ze haalt een zware slijpsteen los van het onderstel en monteert die aan het been van A. door de metalen as in het gat te steken en vast te schroeven met een moersleutel. Ze loopt naar buiten, met bloed onderlijf, gooit de moersleutel weg onder de veranda van het huis, en verdwijnt in het bos.

In *Antichrist* is de relatie tussen man en vrouw een soort ingeklapte driehoek, waarbij de plek van de man afwisselend wordt ingenomen door de vader en de zoon. Tussen de twee mannelijke figuren treedt geen enkele interactie op; wanneer het kind te zien is in een flashback, is het steeds alleen met zijn moeder. E. verwijt haar zoontje wat ze ook haar man verwijt: afstandelijkheid en desinteresse. Terugkijkend op de zomer die ze samen met hem doorbracht in Eden, spreekt ze over hem als een minnaar die haar heeft teleurgesteld. 'Nick was drifting away from me last time. He was always out and about. He could have made more of an effort to be there for me.' In een korte scène is te zien hoe ze tijdens haar schrijfwerk plotseling opschrikt door het gehuil van de jongen, dat ergens uit het bos lijkt te komen. Ze rent in paniek naar buiten om Nick te zoeken, maar hij blijkt gewoon binnen te zitten spelen. Het geluid was kennelijk slechts ingebeeld.

E.'s diepste angst is om door de man te worden verlaten. Dit manifesteert zich in een enorme razernij wanneer A. zich met het gewicht aan zijn been het bos in heeft geslept en zich in een oud vossenhol verscholen houdt. 'Where are you?!', krijst ze, heen en weer rennend door de mistflarden tussen de bomen. 'How dare you leave me?! You bastard! Where are you?!'

Het werken aan een dissertatie was wellicht een manier om dichter bij A. te komen, door in het domein van de theorie en de reflectie door te dringen. Als dat is mislukt, neemt ze haar toevlucht tot andere technieken om de man bij zich te houden. Het gewicht aan zijn been maakt hem hulpeloos en immobiel. Als theoreticus heeft ze gefaald, maar haar praktisch vernuft is groot. Ondanks haar razernij hanteert ze de boor en het andere gereedschap handig en efficiënt, als een vakvrouw.

onvermijdelijke botsing tussen de aarde en een op drift geraakte planeet, genaamd Melancholia, steeds dichterbij.

Anders dan in *Antichrist* speelt Gainsbourg nu de goede moeder. Als het einde van de wereld onvermijdelijk wordt, is haar grootste zorg hoe het verder moet met haar kind. 'Where will he grow up?' Haar zus Justine is een vrouw met bijzondere gaven en spirituele vermogens. 'I know things', zegt ze een paar keer. Ze noemt achteloos het precieze aantal bonen in een grote glazen pot, dat geen van de bruiloftsgasten heeft kunnen raden. Ze weet al dat de planeet de aarde zal wegvagen; het maakt haar rustig en sterk. Haar wijsheid berust eerder op spiritueel inzicht dan op theoretische kennis. Ze staat in een direct, intuïtief contact met de krachten van de natuur. Als ze in haar depressieve periode eten uitspuugt omdat het volgens haar naar as smaakt, is dat onmiskenbaar een aankondiging van de dood.

De vrouw als spiritueel wezen is een vast motief bij Lars von Trier. Hij geeft vrouwen weer als een mensensoort met een hogere intelligentie en een veel directere relatie tussen lichaam en geest dan mannen. Alle mannelijke karakters in *Melancholia* zijn pathetische sukkel van narcisten. Wat de man mist aan spiritualiteit, tracht hij te compenseren door theoretische kennis. Hij leeft in de waan van wetenschappelijke zekerheid, waarop hij ook zijn eigendunk en opgeblazen zelfbeeld baseert. Claire's echtgenoot vertrouwt erop dat sterrenkundigen de baan van Melancholia correct hebben voorspeld. Als dat niet blijkt te kloppen, en de spookplaneet toch op de aarde afkoerst, valt de bodem onder zijn bestaan weg. Zonder zich nog om zijn gezin te bekommeren pleegt hij zelfmoord tussen de paarden in de stal.

Vergeleken met deze veroordeling van de man en idealisering van de vrouw is de situatie in *Antichrist* veel complexer. Man en vrouw staan tot het einde van de film recht tegenover elkaar; mythe en werkelijkheid van de twee geslachten blijken onontwaaarbaar met elkaar vervlochten. De verwarring wordt doorgevoerd van het laagste tot het hoogste niveau. Tegenover het schijnbaar consistente gedrag van de man, met zijn verstandelijke, therapeutische discours, staat de als een waarachtig raadsel opgevoerde ambivalentie van de vrouw. E. blijft tot het einde toe een ondoordringbaar wezen. Zij is zowel de verraderlijke afgrond als de wankelende figuur die daarin dreigt te verdwijnen. Ambivalentie wordt voorgesteld als de zwakte waaraan ze haar kracht ontleent.

Wie anders dan een vrouw kan het verdragen een vrouw te zijn, schreef Kierkegaard in 1845. 'Een vrouw zijn is iets dat zo vreemd is, zo verward, zo gecompliceerd, dat geen enkele benaming het kan uitdrukken, en de vele benamingen die men zou willen gebruiken, zijn onderling zo tegenstrijdig, dat alleen een vrouw het kan verdragen.'<sup>6</sup> Natuurlijk was het een man die dit schreef. De ambivalentie van de vrouw, met haar grillen en tegenstrijdigheden, is een mannelijke constructie. Simone de Beauvoir wijdde grote delen van haar boek *Le deuxième sexe* (1949) aan het omcirkelen en in kaart brengen van dit uitgestrekte moerasgebied. De man heeft de grilligheid en onberekenbaarheid van de vrouw nodig om zichzelf te leren kennen en zijn rol in de wereld te begrijpen. Al zijn angsten en verlangens projecteert hij op haar. 'Daarom heeft de vrouw een dubbel en bedriegelijk gezicht; zij is alles wat de man begeert en alles wat hij niet bereikt. Zij is de wijze middelbaarster tussen de goedgunstige natuur en de mens, maar ook de verleiding van de ongetemde Natuur, die alle wijsheid in twijfel trekt. Zij is de belichaming van alle morele waarden tussen goed en kwaad en het tegendeel daarvan; zij is het kernpunt van de handeling en de belemmering voor de daad; zij is de greep van de man op de wereld en zijn mislukking.'<sup>7</sup> Het mysterie van de vrouw is volgens De Beauvoir een mythe waar de man belang bij heeft, want alles wat hij niet begrijpt kan hij daar op afschrijven. Het mysterie is geen onopgelost raadsel, maar juist een verklaring die volstaat – 'een alibi dat zowel zijn luiheid als zijn ijdelheid streelt'.<sup>8</sup> Hij is verrukt over haar onvastheid, ook als die hem hindert en frustrereert. De vrouw heeft zowel het goede als het kwade in zich, op een naïeve, amorele manier – alsof zij het levenscontinuüm vormt en het de taak van de man is om daarin lijnen te trekken en structuur aan te brengen. 'Dat is dan ook de reden waarom

### Het raadsel van de vrouw

Twee jaar na *Antichrist* maakte Von Trier opnieuw een film met Charlotte Gainsbourg: *Melancholia* (2011). Deze film is met wat goede wil te beschouwen als een parallel universum, een verhaalvariant waarin dezelfde vrouw niet getrouwd is met een therapeut, maar met een bekrompen figuur uit een rijke (aristocratische) familie, en waarin haar zoon niet uit een raam springt of valt, maar blijft leven. De naamloze vrouw uit *Antichrist* heeft nu wel een naam, Claire, en bovendien een zus, Justine, die in deze film de gestoorde, redeloze vrouw vertegenwoordigt. Ze is weliswaar niet hysterisch, maar wel zwaar depressief. Tijdens haar bruiloftsfeest op het landgoed van haar zus en zwager beleeft Justine een zware inzinking, die ze pas in de weken daarna geleidelijk te boven komt. In dezelfde periode komt ook de



de vrouw niet de belichaming is van een verstarde begrip; door haar voltrekt zich ononderbroken de overgang van hoop naar teleurstelling, van haat naar liefde, van goed naar kwaad, van kwaad naar goed. In welk opzicht men haar ook beschouwt, deze ambivalentie is altijd het eerste dat opvalt.<sup>9</sup> De vrouw belichaamt in wezen de ambivalentie van de natuur – de vormeloze materie waar het leven uit ontstaat, maar ook weer door verzwolgen wordt. In het geslachtelijk verkeer en de voortplanting brengt de vrouw de man tot op het randje van de weke, ongevormde natuur; zo komt het dat zijn lustgevoel aan walging grenst. De wetenschap ooit gebaard te zijn door een vrouw herinnert de man aan de dood die hem uiteindelijk te wachten staat. 'Het aangezicht van de Vrouw-Moeder is derhalve in duisternis gehuld; zij is de chaos waaruit alles is voortgekomen en waarheen alles eenmaal moet terugkeren; zij is het Niets.'<sup>10</sup>

'Chaos reigns', zegt de sprekende vos in *Antichrist*: het vrouwelijke principe heerst. A. wordt door E. levend begraven, maar ook direct weer opgegraven. Alles wat ze doet lijkt impulsief en halfslachtig. Als moderne, geëmancipeerde vrouw is ze niet langer veroordeeld tot passieve volzaamheid, maar haar dadendrang werkt eerder vervreemdend. Honderdvijftig jaar na Emma Bovary neemt het conflict tussen man en vrouw dus een heel andere vorm en ander karakter aan – deels zachter en verkapter, deels openlijker en harder. Het gevecht is nu echt een fysiek gevecht, maar wordt tegelijkertijd herleid tot therapeutisch oefenmateriaal en stof voor een permanent gesprek tussen twee gelijkwaardige partners. Grote delen van *Antichrist* zijn daaraan gewijd. A. probeert E. meer verlichte ideeën bij te brengen over vrouwen en vrouwelijkheid. Hun eigen relatie komt daarbij niet of nauwelijks ter sprake. Nog steeds plaatst de man zich boven de vrouw, maar nu op basis van 'redelijke' argumenten: levenservaring en professionele competentie. Het staat de vrouw vrij om hem tegen te spreken, maar ze omarmt juist de archaische denkbeelden die in het verleden zijn gebruikt om vrouwen te onderdrukken en hun vrijheid te ontnemen. Deze paradoxale toe-eigening bevestigt alsnog de vrouwelijke irrationaliteit die A. hoopte te weerleggen. Hij is schijnbaar de redelijke van de twee; zij de onredelijke. Hij scheidt werkelijkheid van waan; zij zakt weg in het drijfzand van de zelfbegoocheling. Die zelfbegoocheling bepaalt echter niet alleen de mentale beleving van de vrouw, maar ook de filmische werkelijkheid van *Antichrist* zelf. Hoewel de man haar voorhoudt dat het kwaad slechts een obsessie is, en dat obsessies geen materiele vorm kunnen aannemen – 'It's a scientific fact' – zit de film vol met zulke onmogelijke materialisaties van het kwaad. Uiteindelijk lijkt de vrouw inderdaad de belichaming van alles wat slecht is – een monster, een heks, wier leven met een zekere logica op de brandstapel eindigt.

### Schepping en reparatie

Film is een hoogtechnologisch medium, en een tak van de cultuurindustrie die voor elke productie opnieuw grote investeringen vergt. Wat in de bioscoop op het scherm verschijnt, is het resultaat van de gecoördineerde inspanning van tientallen specialisten. Dit productieproces kenmerkt zich door een vorm van arbeidsdeling die gemakkelijk kan leiden tot verwatering en compromissen. De regisseur die desondanks een status als kunstenaar of auteur ambieert, met het imago van een recalcitrante, onaangepaste eenling, moet daarom nogal wat toeren uit-



Lars von Trier

*Antichrist*, 2009: montage van de slijpsteen

halen. Om het publiek te overtuigen van zijn artistieke statuus, kan hij in de film een demonstratie geven van het ambachtelijke handwerk, mits hij dat ambacht tegelijkertijd met zoveel kracht en intensiteit omarmt dat het voor de ogen van de kijker in stukken breekt. Het ambachtelijke surplus dient de suggestie te wekken dat de maker alles zelf heeft gedaan, met de camera in de hand, maar moet ook duidelijk maken dat de artistieke ambities te persoonlijk en te idiosyncratisch zijn om zich te laten inperken door het traditionele kader van welk ambacht dan ook.

Met zijn handgemaakte titels draagt *Antichrist* in volle overtuiging het persoonlijke stempel van Lars von Trier. De anekdote dat de film mede gebaseerd zou zijn op zijn eigen periode van depressie en therapie, zoals hij in interviews verklaarde, was niet eens nodig om dat over te brengen. De onrustige cameravoering, de claustrofobische setting en de springerige montage volstaan om de indruk te wekken dat Von Trier zich met een HD-camera en twee acteurs in een hutje in de bossen heeft teruggetrokken om zijn persoonlijke demonen te bevechten. De structuur van de film is een opeenvolging van scènes die niet worden afgerond of afgehecht, maar elkaar schoksgewijs opvolgen. Het filmmedium wordt ingezet als een instrument van hechting en separatie, dat een bijna fysieke affiniteit heeft met de hechtings- en verlatingsproblematiek van de vrouwelij-

ke hoofdpersoon. De camera schiet heen en weer tussen verschillende aanhechtingspunten, die steeds weer loslaten, alsof de labiliteit van de vrouw ook de labiliteit van de camera is, en de ene de andere oproept. Juist de vrouwelijke instabiliteit van de camera maakt dat deze geen eenduidig en blijvend verbond met de vrouw in de film kan sluiten.

Er is de laag van de ambachtelijke, handgemaakte film, en er is de laag van de kunst, die er op een scheve manier mee verbonden is. Het is veelbetekend dat daarvoor aansluiting wordt gezocht bij een pre-industriële kunstvorm: de schilderkunst. Bepaalde spookachtige scènes in *Antichrist* zijn duidelijk geïnspireerd door het werk van oude schilders zoals Brueghel en Bosch. Eden verschijnt in emblematische tussenshots als een geschilderd landschap, omfloerst en bijna letterlijk tweedimensionaal, beschenen door een nevelig, grijsgroen licht. Menselijke schimmen bewegen als landlopers traag door een wereld waarin God en de duivel nog de hoogste machten zijn. De dieren die op onverwachte momenten aan de man en de vrouw verschijnen – de vos, de kraai, het hert – hebben als boodschappers en dragers van een archaische moraal duidelijk hun wortels in deze allegorische ondergrond. *Antichrist* raakt zo aan een oude wereld waarin het ambachtelijke, het artistieke en het spirituele nog met elkaar verweven zijn. De terugkeer naar Eden is ook een terugkeer in de tijd; een reparatie van de

breek in het continuüm van de schepping.

Deze herstelde continuïteit wordt echter terzelfdertijd gepresenteerd als een griezelige fictie; het is de waanwereld van een zwaar depressieve vrouw. De pathologie van 'creation and repair' komt tot een hoogtepunt aan het einde van de film, in de scène waarin E. een schaar pakt en zittend op de vloer haar eigen clitoris afknijpt. Zo straft ze zichzelf voor haar zonden: ze snijdt het lustapparaat weg dat ze verantwoordelijk houdt voor de dood van haar kind. De camera registreert deze plastische ingreep van zeer nabij, alsof de mannen en vrouwen die naar de film kijken ook zelf de pijnlijke *knip* in hun geslachtsdeel moeten voelen.

De geïmproviseerde zelfbesnijdenis met een keukenschaar is een oneigenlijke toepassing van gereedschap, die twee elementen van *Antichrist* bij elkaar brengt: de ambivalentie jegens het ambacht en de ambivalentie jegens de vrouw. Deze 'reparatie' biedt de schijn van een oplossing voor het probleem van de vrouw – een belangrijk attribuut van haar vrouwelijkheid wordt eenvoudig weggeknijpt. Maar de ambivalentie van die ingreep is nog steeds de ambivalentie van de vrouw zelf. Het is immers niet de man die haar vermindert; ze doet het helemaal zelf. A. ligt zonder te bewegen naast haar op de vloer, slapend of half bewusteloos. Toch lijkt de handeling met de schaar een ban te doorbreken, want niet veel later is hij wakker en bevrijdt hij zich van het blok aan zijn been. Hij vindt de moersleutel onder de vloerplanken van het huis en weet de moer waarmee de slijpsteen vastzit, los te draaien. Er ontstaat een gevecht, waarbij E. hem met de schaar in zijn rug steekt. Hij trekt de pin met de slijpsteen uit zijn been, duwt E. tegen de muur en knijpt met twee handen haar keel dicht tot ze dood is.

Deze wurgscène is de wrede climax van *Antichrist*, en het meest obscene deel van de film. De transformatie van het hoofd van de vrouw laat alle mannelijke projecties achter zich. Haar gezicht zwelt op en wordt langzaam paars, als een tere bloem van vlees die zich opent en eindelijk in haar binnenste laat kijken. Wanneer een inwendige bloeding haar oogwit donker kleurt, is de strijd voorbij.

A. verbrandt het dode lichaam op een brandstapel voor het huis, en begint dan aan zijn moeizame terugtocht naar de bewoonde wereld. Hij strompelt voort, steunend op een boomtak; hij eet de bramen die hij onderweg vindt, en wordt daarbij beschenen door een helder en heroïsch licht. In deze korte epiloog, die de sfeer en muziek van de proloog herneemt, verschijnt de man als herboren. Hij heeft een nieuwe frisheid in zijn blik – alsof *hij* het was, en niet de vrouw, die hier op zoek ging naar verlossing.

### Noten

- 1 Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form* (1958), Nederlandse vertaling: *Het essay als vorm*, in: Johan Hartle & Thijs Lijster (red.), *De kunst van kritiek. Adorno in context*, Amsterdam, Octavo, 2015, p. 98.
- 2 Richard Sennett, *The Craftsman*, London, Penguin Books, 2008, p. 194.
- 3 Sigmund Freud, *Ein Kind wird geschlagen* (1919), Nederlandse vertaling: *Een kind wordt geslagen*, in: *Sigmund Freud Nederlandse editie*, Klinische beschouwingen 3 (red. Wilfred Oranje), Meppel/Amsterdam, Boom, 1985, p. 34.
- 4 In de formulering van Sheldon Bach: '[...] everything rejected in oneself is projected onto the other who no longer exists as an object in herself but merely as a carrier for the not-me.' Sheldon Bach, *The Language of Perversion and the Language of Love*, Northvale/London, Jason Aronson, 1994, p. 67. Een meer algemene formulering van dezelfde 'wet' luidt dat 'contradictions which in reality are the very basis of our psychic life always appear as 'differences' between Others and ourselves'. René Girard, *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1965, p. 183.
- 5 Masochisten laten zich slaan en domineren om zich ervan te verzekeren dat hun partner bij hen blijft. 'Do anything you want to me but don't leave me', luidt het motto van de masochist, aldus Sheldon Bach (ibid., p. 17): 'The pain of suffering defends against the greater pain of loss.'
- 6 Soren Kierkegaard, *Stadia op de levensweg*, geciteerd in: Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (1949), Nederlandse vertaling door Jan Hardenberg: *De tweede sekse*, Utrecht, Erven J. Bijleveld, 1978, p. 187.
- 7 De Beauvoir, ibid., pp. 241-242.
- 8 Ibid., p. 298.
- 9 Ibid., p. 187.
- 10 Ibid., p. 190.



Lars von Trier

*Antichrist*, 2009: Charlotte Gainsbourg



Lars von Trier

*Antichrist*, 2009, epiloog: Willem Dafoe