

# Angels with Bloody Faces



*Black Swan & Antichrist*  
als monstrous-feminine horror films

Max Urai  
3483142

# Inhoudsopgave

Inleiding	3
1. Het Begin	5
2. Het Verloop	8
3. Het Einde	11
4. Duiding en Betekenis	14
Literatuur	17

# Inleiding

“When women let their hair down, it meant either sexiness or craziness or death, the three by Victorian times having become virtually synonymous.”

- Margaret Atwood

Horrorfilms zijn vanuit de feministische psychoanalyse regelmatig besproken als verhalen over een mannelijk monster die zijn vrouwelijke slachtoffers “straff” voor hun transgressies tegen de patriarchale orde, op de maagdelijke *last girl* na. Met die laatste identificeert de kijker zich.<sup>1</sup> De Australische theoretica Barbara Creed pleit echter voor een aanvullende lezing in haar boek *The Monstrous-Femine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. In haar visie gaan bepaalde horrorfilms (ze noemt *Carrie*, *The Exorcist* en *Alien* als voorbeelden) juist over een *vrouwelijk* monster, dat de fallische orde verstoort alvorens verslagen te worden. Ze baseert deze theorie voor een groot deel op Julia Kristevas concept van het abjecte.

Kristeva definieert het abjecte als datgene wat grenzen, posities en regels overschrijdt en identiteit, het systeem en de orde verstoort.<sup>2</sup> Anders gezegd: alles wat buiten de strikte beperkingen van de fallische orde valt en er op uit is om die te verstoren. Het abjecte is niet alleen grensoverschrijdend, maar trekt het bestaansrecht van grenzen zelf in twijfel, en daarmee het bestaan van de fallische orde.<sup>3</sup> Dit abjecte is sterk gerelateerd aan de patriarchale visie op vrouwelijkheid. Creed beschrijft horrorfilms waarin het monster als abject wordt opgevoerd als een “attempt to separate out the symbolic order from all that threatens its stability, particularly the mother and all that her universe signifies”.<sup>4</sup>

Op de implicaties van deze theorie zal ik in hoofdstuk 4 terugkomen. Ik wil me eerst richten op het specifieke gebruik van genre in deze theorie. Hoewel ik Creed niet wil beschuldigen van essentialisme – haar theorie komt immers voort uit genrefilms, niet andersom – is horror geen afgesloten genre, en al helemaal niet meer sinds haar boek in 1993 verscheen. Verschillende films die niet uitsluitend binnen het genre van horror vallen hebben er alsnog elementen van overgenomen, waaronder vormen van abjectie. Welke betekenis krijgen deze films als we deze elementen aan de hand van Creed analyseren?

Om dit te onderzoeken zal ik twee films analyseren: *Black Swan*, van Darren Aronofsky, en *Antichrist* van Lars von Trier. Hoewel de twee op het eerste gezicht niet bijster veel gemeen hebben, zijn er toch een paar opvallende overeenkomsten tussen de twee. Zo zijn allebei de werken in eerste instantie auteursfilms, putten ze beiden inspiratie uit filmstromingen die weinig met horror van doen hebben (Amerikaans melodrama in het geval van *Black Swan*, het werk van de Russische filmmaker Andrei Tarkovsky in het geval van

---

<sup>1</sup> Zie: Carol J. Clover, *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, (Princeton: Princeton University Press, 1992).

<sup>2</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror*, (New York: Columbia University Press, 1982), 4.

<sup>3</sup> “Abject things are those that highlight the fragility of the law and that exist on the other side of the border which separates out the living subject from that which threatens its extinction.”, Creed, 10

<sup>4</sup> Creed, 14

*Antichrist*), hebben beiden een vrouwelijke hoofdpersoon die “gek” wordt tijdens de film en delen de films een paar belangrijke motieven (o.a. dieren).

Mijn methodologie zal ik grotendeels overnemen van die van Creed, maar deze methode is niet onomstreden. Michael Grant heeft een uitgebreide kritiek geschreven op haar werk,<sup>5</sup> en hoewel ik het niet op elk punt met hem eens ben, kan ik me vinden in zijn kritiek dat Creed zich te sterk focust op mise-en-scène en te weinig op narratief. In plaats van haar methode geheel te verwerpen lijkt het me beter om haar methode aan te vullen met aandacht voor het verhaal.

---

<sup>5</sup> Michael Grant, *‘Ultimate Formlessness’: Cinema, Horror, and the Limits of Meaning*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 181-182

# 1: Het Begin

Beide films beginnen met een proloog.

*Black Swan* begint in een verduisterde zaal waarin een fragment van “Het Zwanenmeer” wordt gedanst. Het verhaal van de film heeft sterke parallellen met dit ballet, en het wordt tijdens de film opgevoerd door de personages. Het fragment wordt hier echter zonder context vertoond. Maar de proloog geeft ons wel het eerste moment van abjectie in de film.

De proloog begint met een in het wit gestoken ballerina die de rol van de Witte Zwaan danst. Zij is de maagdelijke “Madonna” van het verhaal. Dan duikt er een tweede danser op, die in een duister verenpak is gekleed. Hij danst de rol van Rothbart, een kwaadaardige wetenschapper. Hij is dreigend en mysterieus: door zijn masker zien we zijn gezicht niet, en door de donkere achtergrond van de zaal waarin de dans zich afspeelt is het vaak moeilijk te zien waar hij is. De ballerina rent angstig voor hem weg, maar hij duikt steeds weer voor haar op, welke kant ze ook oprent. De ballerina, die hier de orde symboliseert, wordt bedreigt door Rothbart, een onvoorspelbaar, dierlijke entiteit. Abjectie slaat toe.

Kristeva baseerde haar theorie van het abjecte op zaken die in het Oude Testament werden gezien als verboden en onrein.<sup>6</sup> Het onderscheid tussen lichaam en ziel speelt hierbij een centrale rol: de gecontroleerde, redelijke en zelfonthoudende ziel wordt gezien als goed, puur, en “normaal”, terwijl het oncontroleerbare, willekeurige en hedonistische lichaam als afschuwwekkend en “anders” wordt gezien. Een veelvoorkomende uiting van abjectie is het lichaam dat de controle overneemt van de ziel. Dat kan zich uiten in lichaamsafscheiding (bloed, kots, pus etc.)<sup>7</sup>, seksuele bezieling (vooral vrouwelijke) en, als ultieme vorm van het abjecte, lichamen zonder zielen: lijken.<sup>8</sup>

Deze laatste twee vormen van abjectie komen sterk terug in de proloog van *Antichrist*. We zien hierin de twee hoofdpersonen, een getrouwd stel, seks hebben. Dit wordt bijzonder grafisch weergegeven: op een bepaald moment is er zelfs een close-up van hun genitaliën te zien. Over het algemeen focust de camera zich echter op het gezicht van de vrouw, wat het grootste deel van de tijd extatisch vertrokken is. Tegelijkertijd zien we hoe een kleine jongen, het kind van het echtpaar, uit zijn wiegje klimt en uit het raam valt. We zien zijn lijk niet, maar we zien hem wel vallen, en het eerste beeld dat we te zien krijgen na de proloog is die van een begrafenis. Vrouwelijke seksualiteit en de dood zijn al vanaf het begin sterk aan elkaar gerelateerd, iets wat in de rest van de film zal terugkomen.

Na deze prologen beginnen de daadwerkelijke verhalen van de films.

*Black Swan* gaat over Nina Sayers, de ballerina uit de proloog. Ze is een ambitieuze jonge ballerina die leeft voor het dansen. Ze woont samen met haar dwingende en controlerende moeder, en heeft daarbuiten nauwelijks een sociaal leven. De choreograaf van Nina’s gezelschap, Thomas, vertelt dat ze Het Zwanenmeer gaan opvoeren. Bij dit stuk is het gebruikelijk dat één enkele ballerina twee grote rollen danst: de mooie, pure Witte Zwaan, en de

---

<sup>6</sup> Creed, 14

<sup>7</sup> Creed, 13

<sup>8</sup> Creed, 9

kwaadaardige, verleidelijke Zwarte Zwaan. Nina doet auditie voor de rol. Ze krijgt te horen dat ze de Witte Zwaan perfect kan dansen, maar dat ze de Zwarte Zwaan te stijfjes uitvoert. Als ze de dans thuis oefent breekt ze haar teennagel. Thomas probeert haar "slechte" kant uit te lokken door haar te kussen. In een reflex bijt ze hem tot bloedens in zijn lip en rent weg. Onder indruk van haar venijn geeft hij haar de rol. Dan komt een nieuw meisje, Lily, bij het gezelschap.

In dit stuk van de film voert de orde nog de boventoon. Nina's huis en de oefenruimtes van het balletgezelschap zijn koud en efficiënt ingericht, en haar pluizig roze slaapkamer maakt duidelijk dat ze haar nachten alleen doorbrengt. Als Nina op een morgen uitslag heeft op haar - verder volmaakt gladde - schouder, een milde vorm van abjectie, krijgt ze een uitbrander van haar moeder. Nina zelf is in dit stuk vrijwel de hele tijd in maagdelijk wit gestoken en gedraagt zich onschuldig, angstig, en volledig gericht op zelfcontrole, zowel tijdens het dansen als daarbuiten. Ze is de Witte Zwaan, en zodra ze de Zwarte Zwaan probeert te personifiëren slaat onmiddellijk de pijnlijke abjectie toe in de vorm van de gebroken teennagel.

Ook *Antichrist* begint in een klinische, geordende omgeving. De ouders van het kind proberen hun verdriet te verwerken. De man is er vrij snel bovenop, maar de vrouw zinkt in een diepe depressie. De man, die therapeut is, besluit zijn vrouw thuis te behandelen.

Haar kamer in het ziekenhuis en hun huis zijn allebei schoon, kaal, en duister ingericht. Het abjecte weet echter toch binnen te dringen: in haar kamer in het ziekenhuis staat een vaas bloemen, waarvan het water viesgroen is. Op dit water, met de stengels van de bloemen als een soort oerbos, wordt sterk ingezoomd, wellicht als voorbode van waar de rest van de film zich af zal spelen.

Het gedrag van de vrouw is ook als abject te zien in dit gedeelte van de film. Hoewel ze (nog) niet bijzonder emotioneel is heeft ze stille paniekaanvallen, maakt bittere verwijten tegen haar echtgenoot en probeert hem vrijwel direct daarna te bespringen, wat hij continue afwijst. Uiteindelijk probeert ze zichzelf te beschadigen door haar hoofd tegen de toiletpot te slaan (overigens ook een plaats die connotaties met abjecte lichaamsafscheidingen heeft). De behandelingen van haar echtgenoot hebben nauwelijks effect op haar. Hij besluit haar mee te nemen naar de plek waar ze het meest bang voor is, een plaats die zichzelf aanwijst als hun hutje in het woud, Eden genaamd.

De spanning tussen de orde en het abjecte in deze gedeeltes van de film - oftewel, de manier waarop horror wordt ingezet - is vergelijkbaar, met één belangrijk verschil: de rol van de man. In *Antichrist* probeert de man zijn vrouw door middel van therapie en geneesmiddelen ervan te weerhouden het abjecte te omarmen, terwijl in *Black Swan* de man juist degene is die de vrouw de eerste zetjes richting het abjecte probeert te geven.

Dit heeft twee redenen. De eerste is de thematiek van beide films. *Antichrist* (dit gedeelte ervan althans) gaat over genezing en pijn, en de man probeert zijn vrouw te weerhouden van abjecte zelfvernietiging. *Black Swan* gaat echter over kunst, en het "verliezen van zichzelf" is een belangrijk middel voor kunstenaars. Thomas probeert irrationaliteit in Nina los te maken het Dionysische in haar Apollinische werk te introduceren.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy* (London: Nu Vision Publications, LLC, 2007).

De tweede reden dat de rol van de man verschilt tussen de twee films is de focalisatie. *Antichrist* is gefocaliseerd vanuit de man, en deze gedraagt zich op een manier die het meeste identificatie met de kijker teweegbrengt, al is het maar omdat hij niet zijn schedel probeert te breken op een toiletpot. *Black Swan* is echter gefocaliseerd vanuit de vrouw, die in bijna elk shot prominent in beeld is. Zij wordt geïntroduceerd als behorend tot de fallische orde, en de abjectie die de man bij haar introduceert is, conform de theorie van Creed, een inbreuk op deze orde.

Deze focalisatie (*Antichrist* via de man, *Black Swan* via de vrouw) blijft de hele films zo. Dit heeft zulke verstrekkende gevolgen voor de betekenis van de films dat ik daar in hoofdstuk 4 op zal ingaan.

Afgezien van de manier waarop ze het abjecte gebruiken is het verschil tussen de films overigens al vanaf het begin te merken. *Black Swan* introduceert alle klassieke elementen van Hollywooddrama: een hoofdpersonage met een duidelijk doel, obstakels om te overwinnen, en bijfiguren die een specifieke rol dienen in het bereiken van dat doel. De knellende relatie tussen Nina en haar moeder is te zien als frictie tussen het vrouwelijke abject en de fallische orde,<sup>10</sup> maar net zo goed als de clash tussen twee typische karakters: de dominante moeder en het opstandige kind. *Antichrist*, daarentegen, wijkt al vanaf het begin af van deze norm. Zo hebben de twee hoofdpersonen geen namen, en zien we behalve het kind van niemand het gezicht: de hoofden van de begrafenisgangers zijn wazig gemaakt. Ook wordt er weinig specifieke informatie gegeven over de twee, en leren we heel weinig over hun dagelijkse routine en relatie. Ze zijn simpelweg “de man” en “de vrouw”.

---

<sup>10</sup> “Once again we can see abjection at work in the horror text where the child struggles to break away from the mother, representative of the archaic maternal figure, in a context in which the father is invariably absent” (Creed, p.12)

## 2. Het Verloop

En dan gaat het mis.

Lily blijkt alles te zijn wat Nina niet is: technisch imperfect, maar soepel, sexy, en voortdurend in het zwart gekleed. Thomas draagt Nina op om te masturberen om wat lossier te raken, maar als ze dit probeert loopt haar moeder de kamer binnen. Nina en Lily zijn in eerste instantie wat koel tegen elkaar, totdat Lily Nina mee uit neemt en drugs in haar drankje giet. Tijdens het dansen kust Nina Lily, sleept haar mee naar huis, gooit haar moeder haar kamer uit en heeft seks met Lily. Ze wordt echter wakker in een leeg bed, en als ze Lily aanspreekt op blijkt dat ze de hele episode gehallucineerd heeft.

Het verhaal in het midden van de film is feitelijk dat van het abjecte dat langzaam Nina's leven binnendringt. Ze begint hallucinaties te krijgen (waaronder van wonden die ze zichzelf per ongeluk toebrengt), krijgt op meerdere momenten een vreemde uitslag, ze stoot haar moeder steeds meer af, haar seksualiteit komt steeds meer naar boven en op de soundtrack horen we steeds vaker en steeds harder haar ademhaling. Het oncontroleerbare lichaam krijgt steeds meer de overhand over haar rigide geest, en zo vervalt ze langzaam in abjectie.

De relatie tussen Nina en Lily is ook van belang in dit deel van de film. Lily's zwarte kleding verwijst natuurlijk naar de Zwarte Zwaan, en ze gedraagt zich toepasselijk abject (ze gebruikt drugs, is promiscue, en bestelt haar cheeseburger "extra bloody"). Maar er is meer aan de hand: de twee praten (vrijwel) alleen maar als er verder niemand in de buurt is, Lily wordt aangewezen als Nina's "alternate" (de gebruikelijke term zou "understudy" zijn) en op meerdere momenten wordt het gezicht van de ene zelfs tijdelijk op het lijf van de andere "geplakt"<sup>11</sup>. Er is hier sprake van een dubbelganger. Er wordt in dit deel van de film veel gebruik gemaakt van hand-held camera werk, close-ups van Nina en shots die van achter haar hoofd zijn gefilmd, wat een subjectieve blik "door haar ogen" suggereert. We zouden haar "doubling"- het ervaren van een andere "jij"<sup>12</sup> - dus het beste kunnen zien als een projectie van haar onderbewuste op Lily. Zij is alles wat ze zou willen zijn, maar niet durft te uiten. De seksscène tussen de twee is in dat opzicht dus eerder een masturbatiefantasie.

Binnen het academische discours rond horrorfilms heeft de dubbelganger (in al haar vormen) een belangrijke rol. Robin Wood, die de interactie tussen het "normale" en het "monster" als "the essential subject of the horror film" beschreef, noemde de dubbelganger zelfs de "privileged form" van deze relatie.<sup>13</sup> Als we Nina als het "normale" zien en Lily als het "monster" is dit goed te zien. Vanuit de psychoanalyse heeft de verschijning van een dubbelganger

---

<sup>11</sup> <http://cinematiccorner.blogspot.com/2012/02/48-hidden-images-in-black-swan.html>

<sup>12</sup> "(...) most theorists and psychologists define doubling as the experience of seeing or otherwise sensing, feeling, or believing that there exists another "you", from inside your own self." Steven Jay Schneider, *Manifestations of the Literary Double in Modern Horror Cinema* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 107

<sup>13</sup> Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, (New York: Columbia University Press, 1986), 79.



echter een extra laag betekenis: “the normally unconscious thought of the approaching destruction of the self.”<sup>14</sup> Lily krijgt zo meerdere betekenissen in de film: de symbolische zwarte zwaan, het abjecte, Nina’s onderbewuste verlangens, en de dood. Om deze reden kunnen we haar zien als de “monstrous-feminine” van de film.

De monstrous-feminine is, simpel gezegd, de vrouw als monster, die met haar abjectie de patriarchale orde bedreigt. In termen van feministische psychoanalyse is dit wezen een belichaming van abjecte, als vrouwelijke geconstrueerde concepten. Maar haar dreiging gaat verder dan dat: een lijk, het ultieme abjecte, is immers ook geen monster tot het opstaat en op de breinen van de levenden begint te jagen. Een zombie doet een actieve poging het abjecte te verspreiden, en daarin ligt de kern van het wezen van de monstrous-feminine. Lily, bijvoorbeeld, begint pas bedreigend te worden voor de wereld van Nina als ze haar abjectie actief verspreidt door Nina drugs te geven en zich op te dringen bij Thomas.

In het grootste deel van *Black Swan* zijn de gecontroleerde vrouw en de monstrous-feminine twee verschillende personages (die weliswaar dubbelgangers zijn, maar alsnog worden erkend als twee individuen). In *Antichrist*, daarentegen, zijn beiden vertegenwoordigd in dezelfde persoon. Een belangrijk verschil is dat *Antichrist* is gefocaliseerd via de man, en als de twee afgezonderd zijn volgen we hem altijd. Dit betekent dat wij als kijker de transformatie van de vrouw in de monstrous-feminine niet van binnenuit volgen, zoals bij *Black Swan*, maar als het ware van buitenaf naar binnen kijken.

Als de twee in het woud zijn aangekomen en te voet naar het huisje lopen stopt de vrouw en valt in slaap. Haar echtgenoot gaat op verkenning uit en stuit op een hert die een baby uit haar vagina heeft hangen. Het hert rent weg. Tijdens hun verblijf in de hut probeert de man met een serie oefeningen zijn vrouw beter te maken. De oefeningen hebben nauwelijks effect, en de vrouw begint bovendien hallucinaties te krijgen van kindergehuil, van dode babyvogeltjes en van planten die groeien en doodgaan. Hun gesprekken verlopen steeds stroever, en de vrouw praat steeds over de natuur als iets kwaadaardigs. In de nachten regent de eikenboom boven het huisje eikels op het dak, iets waar de vrouw weinig last van lijkt te hebben. Op een morgen kondigt de vrouw aan genezen te zijn. Haar man gelooft haar niet, en ze rent kwaad weg. De man ziet iets ritselen tussen een bos varens, en ontdekt daar een vos die zijn eigen buik aan het openrijten is. De vos kijkt de man aan en zegt tegen hem: “Chaos Reigns”.

Wat betreft het abjecte lijkt dit stuk van de film opmerkelijk veel op *Black Swan*: de vrouwelijke hoofdpersoon wordt langzaam overgenomen door abjectie. De symboliek in deze film ligt echter totaal anders: het monstrous-feminine is in deze film niet een geprojecteerde dubbelganger die de onderbewuste verlangens van de hoofdpersoon belichaamt, maar een Woud<sup>15</sup> dat zijn giftige invloed op de vrouw uitoefent. Hoewel dit Woud passief lijkt, wordt het in de film neergezet als een aanwezigheid die actief haar abjectie aan de personages opdringt. Dit gebeurt door middel van de eikelregen, de teken die op de hand van de man zitten nadat hij hem een nacht uit het raam liet hangen, en door de dieren, die

---

<sup>14</sup> Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytic Study*, (Chapel Hill: North Carolina University Press, 1971), 77.

<sup>15</sup> Ik schrijf “Woud” hier met een hoofdletter om het verschil tussen de locatie en het “personage” aan te duiden.

hun leven, dood en voortplanting schaamteloos tentoonstellen. De vrouw vat het wellicht nog het beste samen: "Nature is Satan's church".

Aangezien het abjecte in eerste instantie werd gedefinieerd als datgene wat de grenzen van de Oudtestamentische wereld overschreed, is het niet verwonderlijk dat het idee als een seculiere vorm van het Satanistische is omschreven. Het "reine" en het "abjecte" verhouden zich immers tot elkaar op een vergelijkbare manier als "het heilige" en "het duivelse".

### 3. Het Einde

En dan gaat het echt mis.

In *Black Swan* breekt de avond van de voorstelling aan. Deze heeft drie aktes: in de eerste zal Nina de witte zwaan dansen, in de tweede de zwarte zwaan, en ze zal eindigen als de witte zwaan, die sterft op het slotakkoord. Nina maakt zich op en begint, al hallucinerend, de eerste akte te dansen. Als ze haar kleedkamer binnengaat om haar make-up te veranderen zit Lily daar, die haar bespot en “aanbiedt” de rol over te nemen. Nina wordt woest en valt haar aan. Tijdens de worsteling krijgt Lily meerdere malen het gezicht van Nina. Nina duwt Lily tegen een grote staande spiegel, die breekt. Vervolgens steekt ze haar neer met een spiegelscherf. Ze verstopt het lichaam in de douche en maakt zich op voor de tweede akte.

In het kostuum van de Zwarte Zwaan staat ze in de coulissen, waar haar kippenvel terug komt. Terwijl ze danst, beter dan ooit, vergroeien haar armen tot vleugels. Als ze afgaat kust ze Thomas op de mond en rent naar haar kleedkamer. Terwijl ze haar witte kostuum aantrekt klopt Lily op de deur om haar te feliciteren. Als ze weer weg is kijkt Nina in de douche, die leeg blijkt te zijn. Pas dan merkt ze op dat ze zelf een steekwond heeft. Ze danst alsnog haar laatste akte. Als ze van een stuk decor afduikt, wat de dood van de Witte Zwaan symboliseert, begint het bloed over haar kostuum te vloeien. Terwijl het publiek haar een staande ovatie geeft fluistert ze “I was perfect” tegen Thomas, waarna ze overlijdt.

In dit deel van de film is het onderscheid tussen de gecontroleerde Nina en de abjecte Nina, gesymboliseerd in de figuren van de witte en de zwarte zwaan, het duidelijkste zichtbaar. In haar witte kostuum kijkt Nina angstig en frigide, en maakt ze uit spanning een fout in haar dans. In haar zwarte kostuum horen we haar extatisch hijgen voor ze opgaat, wordt haar huid vervormd door het kippenvel dat over haar armen kruipt en maken de vleugels haar half dierlijk.

De confrontatie tussen Nina in haar witte kostuum en Lily in het zwarte kostuum is ook significant. De “witte” Nina doodt haar dubbelganger, alvorens haar abjecte rol over te nemen en de “zwarte” Nina te worden. Pas veel later, als ze weer haar witte kostuum aanheeft, krijgt ze last van de dodelijke steekwond. De monstrous-feminine krijgt de overhand en vernietigt de gecontroleerde vrouw, die er uiteindelijk aan ten onder gaat. Met haar dood verwijdert Nina de dodelijke zwarte zwaan uit de fallische orde.

*Black Swan* brengt het abjecte op deze manier ten tonele, maar *Antichrist* is daar een stuk minder fijnzinnig in. De man vindt het materiaal dat zijn vrouw in haar eerdere bezoek in de hut had gebruikt om een thesis te schrijven over heksenverbrandingen, en ontdekt dat ze tijdens dat bezoek overtuigd raakte van het gelijk van de verbranders. Als de twee seks hebben vraagt ze hem om haar te slaan, wat hij weigert. Ze rent naakt naar buiten en masturbeert ruw onder een boom. Hij gaat achter haar aan en doet uiteindelijk wat ze hem vraagt. Terwijl ze seks hebben zien we dat er tientallen lijken tussen de wortels van de boom liggen.

De volgende morgen ontdekt hij foto's die laten zien dat bij het eerdere verblijf in het hutje zijn vrouw steeds de schoenen van hun zoontje verkeerd om aantrok, waardoor zijn voeten vergroeiden. Als hij zich afzondert om een nieuwe hypothese over zijn vrouw te vormen stormt ze binnen en slaat hem met een blok hout in zijn testikels. Als hij flauwvalt van de pijn bestijgt ze hem, en

masturbeert hem vervolgens totdat hij bloed ejaculeert. Daarna boort ze een gat in zijn been, waar ze een gewicht aan een schroef doorheen haalt, en vastschroeft. Ze gooit de waterpomptang onder het hutje en rent halfnaakt het bos in. Als de man bijkomt probeert hij te vluchten, wat maar nauwelijks lukt door het gewicht van de steen. Hij verstopt zich in een vossenhol. Als zijn vrouw ontdekt dat hij weg is rent ze krijsend rond om hem te vinden. Een kraai die in het vossenhol vastzit begint te krassen, wat de vrouw hoort. De man probeert de kraai dood te slaan, maar zijn vrouw ontdekt hem. Ze probeert hem uit het hol te slepen, maar er valt er een steen voor de ingang. Ze haalt een schep en probeert hem uit te graven.

Later die avond helpt ze hem uit het hol, alsof ze vergeten is wat ze gedaan heeft. Ze helpt hem naar het huisje, maar kan de waterpomptang om de steen uit zijn been te halen niet meer vinden. Ze begint weer te masturberen, en we zien in flashback een andere versie van de proloog. Hierin ziet de vrouw het jongetje naar het raam lopen, maar grijpt bewust niet in. De vrouw, nog steeds masturberend, pakt vervolgens een schaar en besnijdt zichzelf. Bloedend en gewond kruipt ze in foetushouding de hoek in. Het hert en de vos lopen het huisje binnen en gaan naast haar liggen. De man hoort de kraai onder de vloerplanken, en vindt de waterpomptang. Hij maakt zichzelf los en valt de vrouw aan, die hem in zijn rug steekt met de schaar. Hij weet echter de overhand te krijgen en wurgt zijn vrouw. Hij verbrandt haar lijk en begint de terugtocht. In een epiloog, die in dezelfde stijl is gefilmd als de proloog, zien we de man op een helling in het bos staan. Terwijl de geesten van het hert, de vos en de kraai toekijken lopen honderden vrouwen, van wie het gezicht onherkenbaar is gemaakt, langs hem heen de helling op en het woud in.

Net als in *Black Swan* zien we in *Antichrist* dat geweld, vrouwelijke seksualiteit en dierlijke natuurlijkheid met elkaar in verband worden gebracht. De film biedt echter meerdere vormen van abjectie, waarvan twee in het bijzonder opmerkelijk zijn: het moment dat de man bloed ejaculeert, wat ingaat tegen het Oudtestamentische taboe dat bloed en “melk” niet gemengd mogen worden,<sup>16</sup> en het feit dat hoewel de vrouw de meest gruwelijke wonden toebrengt aan de man, hij haar vrij bloedeloos doodt. Dit is terug te voeren op het concept van de *vagina dentata*, ofwel de mannelijke angst voor vrouwen als castrator.<sup>17</sup>

Hoe de monstrous-feminine in dit gedeelte van *Antichrist* wordt geconstrueerd is echter een iets complexer verhaal dan bij *Black Swan*. De vrouw is agressief abject en dringt dit ook aan de man op, maar haar gedrag is paradoxaal. Ze wordt enerzijds in verband gebracht met natuur en vrouwelijkheid, en daarmee indirect met moederlijkheid en overlevingsdrang, maar anderzijds is ze ook zelfdestructief en doet ze actief en passief haar jong kwaad. De ware aard van de monstrous-feminine als patriarchaal construct komt hier naar boven: in plaats van een wezen dat zich buiten de grenzen van de

---

<sup>16</sup> Creed, 70. Dit taboe is overigens ook de reden dat Orthodox-joodse gezinnen twee sets bestek hebben: een voor zuivel en een voor vlees.

<sup>17</sup> “The *vagina dentata* is particularly relevant to the iconography of the horror film, which abounds with images that play on fear of castration and dismemberment. [...] Victims rarely die cleanly or quickly. Rather, victims die agonizing messy deaths – flesh is cut, bodies violated, limbs torn assunder.” (Creed, 107)

patriarchale samenleving bevindt en daar op subversieve wijze een alternatief voor biedt, is ze enkel en alleen uit op de vernietiging van deze orde en alles wat deze behelst, *zelfs als dit haar eigen bestaan bedreigt*. Ze is geen “natuurvrouw”, maar een wezen dat patriarchale angsten belichaamt, zelfs als dit haar daden paradoxaal maakt.

## 4. Duiding en Betekenis

Dus wat betekent dit allemaal?

De concepten van abjectie en de monstrous-feminine zijn, zoals aangetoond, in zowel *Black Swan* als *Antichrist* aanwezig, en op vergelijkbare wijze. De verhalen van de films zijn als volgt samen te vatten: een vrouw uit een gecontroleerde, klinische omgeving valt langzaam ten prooi aan het abjecte, wat haar drijft tot het fysiek mutileren van anderen, en wat op het einde haar dood betekent.

Iets wat gelijk al opvalt is dat beide films de neergang naar het abjecte van hun vrouwelijke subject op de voet volgen. In *Black Swan* is Lily weliswaar het abjecte personage voor het merendeel van de film, maar hoofdpersonage Nina is uiteindelijk wel degene die tot geweld overgaat. En hoewel *Antichrist* vanuit de man gefocaliseerd is, is de vrouw het personage in de film aan wiens karakterontwikkeling en geestelijke toestand het meeste aandacht wordt besteedt. We zouden de films kunnen beschouwen als een variatie op horrorfilms, waarbij het “monster” in plaats van het slachtoffer wordt gevolgd. De films kunnen echter tot meerdere genres worden gerekend, en de horrorelementen worden in deze context een verhaalelement in plaats van een essentieel onderdeel van de film. Dit is het beste te duiden in *Black Swan*. De film is feitelijk een melodrama met een horrorsausje, en het verhaal is eventueel zelfs na te vertellen zonder het abjecte erbij te betrekken. De interactie tussen bijvoorbeeld Nina en haar moeder kan naast een abjecte transgressie ook worden gezien in termen van *coming-of-age* melodrama. Het is interessant dat *Black Swan* feitelijk een bijzonder *highbrow* combinatie is van twee Amerikaanse filmgenres die over het algemeen als *cheesy* en exploitatief worden gezien: melodrama en horror. Hoewel de twee genoemde genres op het eerste oog weinig met elkaar gemeen hebben (en vrijwel niets in termen van publiek) opereren ze op eenzelfde *overload* van grote, directe emoties. De overeenkomst wordt helemaal opvallend als we Creeds idee van het horrornarratief als een verstoting van de abjecte vrouw uit de fallische orde vergelijken met deze beschrijving van melodramatische verhaallijnen: “the device of devaluing and debasing the actual figure of the mother while sanctifying the institute of motherhood is typical of the “womans film” in general”.<sup>18</sup>

*Antichrist* is een ingewikkelder verhaal, vooral omdat de film zo vol symboliek en gelaagde elementen zit dat hij vrijwel onmogelijk eenduidig is uit te leggen. Zelfs op basis van de voorafgaande informatie over het abjecte is de film nog voor meerdere vormen van uitleg vatbaar. Mijn eigen analyse komt vooral voort uit de manier waarop de film het abjecte combineert met gender en focalisatie. Zoals eerder gezegd is de film gefocaliseerd vanuit de man, wat betekent dat wij als publiek met hem “meekijken”. Hij is het “normale” karakter van de film, en wordt in de film constant neergezet als analytisch, objectief en (bij gebrek aan een betere term) mentaal stabiel, vooral in tegenstelling tot zijn vrouw. Het is voor mijn analyse essentieel dat wat de man en de kijker zien de werkelijkheid is binnen het universum van de film, en dus geen hallucinatie. De absurdere aspecten van de film zijn het werk van het abjecte Woud.

---

<sup>18</sup> Linda Williams, *‘Something Else Besides a Mother’: Stella Dallas and the Maternal Melodrama*, (Detroit: Wayne State University Press, 1991), 308

Ervan uitgaande dat de film zijn verhaal vertelt vanuit een objectief standpunt beginnen verschillende aspecten van de film op hun plaats te vallen. De man en de vrouw, die niet bij naam worden genoemd en worden gepresenteerd als “alleen op de wereld”, bevinden zich in een plaats die Eden heet. De man is rationeel en kalm, de vrouw abject en gewelddadig, en haar kwaadaardige natuur veroorzaakt hun beider ondergang. *Antichrist* is een moderne hertelling van de zondeval.

In deze lezing van de film is de abjectie van de vrouw te zien als een seculiere versie van de erfzonde. De film lijkt te stellen dat de vrouw, en daarmee alle vrouwen, van nature monstrous-feminines zijn, wiens abjectie inherent is en moet worden getemd, zo nodig met geweld. De vele gezichtloze vrouwen die aan het einde van de film de armen van het Woud binnenlopen laten zien dat deze strijd oneindig is: hak een kop eraf en er groeien er drie weer terug. Creed schets een soortgelijk beeld in haar omschrijving van de Heks als een iteratie van de monstrous-feminine: “Her evil powers are seen as part of her ‘feminine’ nature; she is closer to nature than man and can control forces in nature such as tempests, hurricanes, and storms.”<sup>19</sup> De vrouw in *Antichrist* laat het eveneens hagelen in een moment van emotie, en dat ze op het einde wordt verbrandt op de brandstapel maakt het beeld compleet. Alsof dit beeld van vrouwen nog niet bitter genoeg is wordt er expliciet verwezen naar de historische heksenvervolgingen, en worden deze vervolgens goedgesproken als “zelfverdediging” van de rationele wereld tegen de abjectie van de heksen.<sup>20</sup>

Deze analyse is, zoals eerder al gezegd, een van vele mogelijke interpretaties van de film. Enerzijds is de aanname dat alles wat we zien “echt” is mogelijk problematisch. De films van Andrei Tarkovsky, aan wie *Antichrist* is opgedragen, zijn ook grotendeels vanuit een mannelijke hoofdpersoon gefocaliseerd, maar die mannelijke blik is niet altijd even betrouwbaar.<sup>21</sup> Ook het idee dat de film alles meent wat er gezegd wordt is omstreden: Patricia Pisters schrijft bijvoorbeeld dat het gedrag van de vrouw wordt veroorzaakt door waanideeën over vrouwelijke natuur die ze had opgelopen door haar blootstelling aan de teksten over de heksenvervolgingen.<sup>22</sup>

Hoewel deze lezing niet uit te sluit is, lijkt hij mij niet erg waarschijnlijk. Op geen enkel moment wordt in de film de suggestie gewekt dat de vrouw waanbeelden heeft. Daarentegen wordt al wel vanaf het begin als abject geconstrueerd. Wat het doel van de filmmaker was is bediscussieerbaar, maar als tekst toont *Antichrist* (of *ANTICHRIS*♀, zoals het wordt geschreven op het titelscherm van de film) ons vrouwen als inherent abjecte wezens, heksen zelfs,

---

<sup>19</sup> Creed, 76

<sup>20</sup> De vrouw merkt op dat de “zusters” van Regensburg, een stad in Duitsland waar een grote heksenvervolging plaats heeft gevonden, een hagelstorm konden opwekken. Als de vrouw later in een emotioneel extreme situatie komt begint het daadwerkelijk te hagelen. Ook het feit dat de vrouw wordt verbrandt op een brandstapel is moeilijk los te zien van de symboliek.

<sup>21</sup> Neem bijvoorbeeld de volgende tekst over een passage in *Andrei Rublev*: “it is as if the camera sees her through Andrei’s carnal gaze, which constructs her as a mutable object of desire instead of as a person” (Robert Bird, *Andrei Rublev*, (London: British Film Institute, 2004), 50)

<sup>22</sup> Patricia Pisters, *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, (Stanford: Stanford University Press, 2012), 56-59.

tegen wie alleen maar verbranding helpt. De film is intelligent en bijzonder goed gemaakt, maar dat doet niet af aan het feit dat de essentiële thematiek van de film bijzonder mysogeen is.

Hoewel dit idee van “inherente abjectie” in *Antichrist* een grotere rol speelt, maakt *Black Swan* er ook gebruik van, voornamelijk door haar melodramatische gebruik van “types” als personages. Iedereen in *Black Swan* heeft een duidelijk gedefinieerde persoonlijkheid met een afgebakend doel, en er wordt nooit gesuggereerd dat ze hier een keuze in hebben. Thomas is altijd een “foute man”, zelfs als dit ervoor zorgt dat hij zich gedraagt op een manier die hem minstens ontslagen had moeten laten worden, en de abjecte Lily lijkt zich nauwelijks bewust van het feit dat haar gewoontes absurd zou zijn voor een professionele danseres. De volgende passage van Creed is in het bijzonder interessant voor de analyse van *Antichrist*, maar zou net zo goed op Lily kunnen slaan:

“The story of the Garden of Eden and man’s fall from grace sets up ‘a diabolical otherness in relation to the divine’ (Kristeva, 1982, 127). Man desires woman but he ‘must protect himself from that sinful food that consumes him and that he craves’ (ibid.). In my view, the definition of sin/abjection as something that comes from *within* opens up a way to position woman as deceptively treacherous. She may appear pure and beautiful on the outside but evil may, nevertheless, reside within. It is this stereotype of feminine evil – beautiful on the outside/corrupt within – that is so popular within patriarchal discourses about woman’s evil nature”<sup>23</sup>

Dat deze films vrouwelijkheid zo construeren betekent natuurlijk niet dat de makers van de films de intentie hebben gehad om vrouwonvriendelijke films te maken (hoewel er in het geval van *Antichrist* wel een paar andere redenen te bedenken zijn). De films komt voort uit een patriarchale samenleving waarin het vrouwelijke wordt gerelateerd aan het abjecte. De films gebruiken dit gegeven om hun publiek angst aan te jagen. Dit zegt echter meer over de angst voor chaos van de patriarchie dan over hoe vrouwen echt zijn.<sup>24</sup> Charlotte Gainsbourg, die de vrouw in *Antichrist* speelde, werd tijdens een interview gevraagd of ze dacht dat Lars von Trier vrouwen haatte. Ze dacht van niet, maar voegde toe: “Hij is misschien wel bang voor ze.”

---

<sup>23</sup> Creed, 42

<sup>24</sup> Of, om precies te zijn: “The presence of the monstrous-feminine in the popular horror film speaks to us more about male fears than about female desire or female subjectivity.” Creed, 7



# Literatuur

*Antichrist*. Directed by Lars von Trier. 2009; New York, Criterion, 2010.

*Black Swan*. Directed by Darren Aronofsky. 2010; Los Angeles: Fox Searchlight, 2010.

Bird, Robert. *Andrei Rublev*. London: British Film Institute, 2004.

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Abingdon: Routledge, 1993.

Clover, Carol J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Grant, Michael, " 'Ultimate Formlessness': Cinema, Horror, and the Limits of Meaning". In *Horror Film and Psychoanalysis*, edited by Steven Jay Schneider, 177-187. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982.

Lloyd-Smith, Allan. "Abjection/Abjectivism." *European Journal of American Culture*. 24. no. 3 (2005): 191-203.

Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. London: Nu Vision Publications , LLC, 2007.

Pisters, Patricia. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

Rank, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Chapel Hill: North Carolina University Press, 1971.

Sati. "48 hidden images in "Black Swan". 2-9-2012, <http://cinematiccorner.blogspot.com/2012/02/48-hidden-images-in-black-swan.html>. Geraadpleegd op 19 februari 2012.

Schneider, Steven Jay. "Manifestations of the Literary Double in Modern Horror Cinema". In *Horror Film and Psychoanalysis*, edited by Steven Jay Schneider, 106-121. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Von Trier, Lars. "Lars von Trier over vrouwen, religie, depressies en sprekende dieren". Coen van Zwol, [http://vorige.nrc.nl/film/article2395065.ece/Lars\\_von\\_Trier\\_over\\_vrouwen\\_religie\\_depressies\\_en\\_sprekende\\_dieren](http://vorige.nrc.nl/film/article2395065.ece/Lars_von_Trier_over_vrouwen_religie_depressies_en_sprekende_dieren). NRC.nl, 28-10-2009, geraadpleegd op 19 februari 2012.

Williams, Linda. "‘Something Else Besides a Mother’: *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama." *In Imitations of Life: a Reader on Film and Television Melodrama*. Edited by Marcia Landy. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, 1986.