

Rigets kvaliteter

GUNHILD AGGER

På overgangen mellem det uhyggeligste og det hyggeligste tidspunkt af året blev *Riget* sendt i DR over fire torsdage i november-december 1994.¹ *Riget* var tænkt til fjernsyn og produceret ved hjælp af digitalt videoudstyr. Den oprindelige 16 mm udgave blev på opfordring fra nogle mindre kvalitetsbiografer omsat til almindeligt biografformat, 35 mm film, med små redaktionelle ændringer. De næste fire afsnit planlægges sendt i 1997 på basis af optagelser i maj-august 1996, og der er annonceret fem afsluttende afsnit derefter, så serien kommer op på i alt 13 afsnit.²

Medierne har været stærkt opmærksomme på både instruktørerne, særligt Lars von Trier, men også i nogen grad Morten Arnfred; på filmselskabet Zentropa, hvor især Peter Aalbæk Jensen har været talsmand; og ikke mindst på skuespillerne, især hovedrolleindehavere som Ernst-Hugo Järegård, Kirsten Rolffes og Baard Ove. Et væld af interviews og omtaler har præget både aviser og magasinpresse, og i januar 1995 gik de danske filmkritikeres Bodil-priser næsten allesammen hjem til *Riget*. Men én ting er den aktuelle opmærksomhed, en anden langtidseffekten. Hvor centralt *Riget* egentlig ramte, kan man se af, at den stadig væk indgår både i medieoffentligheden og i andre typer offentlighed, her under den universitære.

Når hospitalsvæsenet i Danmark og ikke mindst flagskibet Rigshospitalet bliver kritiseret, er overskriften ”Det spøger på Riget”.³ Forståelsesramme og terminologi er tydeligvis inspireret af tv-føljetonen. Når der i juni 1996 nedlægges sengepladser og fyres 600 medarbejdere, tager den offentlige debat igen tilflugt til billeder og termer hentet fra tv-føljetonen. Det gælder både i journalisternes overskrifter: ”Riget er ustyrligt”⁴ og i læserbrevsskribenternes indlæg: ”Nu er Riget igen aktuelt”⁵

Når *Ekstrabladet* skal profilere sig overfor andre aviser, vælger de Ernst-Hugo Järegård til at spille hovedrollen i en reklamefilm, hvis pointe er, at man ikke kan få en så kendt svensk skuespiller til at reklamere for sådan en dansk ”skit”avis: Det er ”Ynk! Ynk! Ynk!”. Reklamefilmen er produceret af Zentropa Entertainments og blev vist som led i en serie, alle i samme stil, på TV 2 februar 1996.

Genre og æstetik har allerede haft indflydelse på andre produktioner. Et par eksempler: gyseren *Sidste time* (1995), der blev produceret af Ragner Grasten med Dennis Jürgensen som manusforfattere og Martin Schmidt som instruktør. Vandrehistorien vandrer videre heri, ligesom et afskåret hovede ruller,

og der spilles stærkt på de lange uhyggelige gange, det lukkede rums mareridt, montrer med biologipræparater danner effektiv baggrund, og det overnaturlige er ikke til at stoppe. Og Niels Arden Oplevs *Portland* (1996), der er produceret af Zentropa, er stærkt inspireret af *Riget* i sin rå æstetik, farveholdning, kameraføring.

Også den universitære offentlighed har været stærkt interesseret i *Riget*. Der er skrevet mange studenteropgaver om den, og ethvert kulturtidsskrift med respekt for sig selv har bragt en artikel om den, som man kan se i litteraturlisten. Den gennemgående synsvinkel har her været nysgerrighed og undren: hvordan kan en produktion, der er så aparte fortalt, få sådan en gennemslagskraft? Og gennemslagskraft har der været tale om, ikke bare i national målestok.

Som tv-serie er *Riget* blevet vist i mange lande, herunder Norge, Sverige, England, Tyskland, Frankrig, Holland, Belgien, Østrig, Schweiz, Rusland, Japan. Som film er den blevet solgt til 20 lande, herunder også USA. Den internationale anerkendelse kan aflæses i, at den har modtaget en række priser.

I Tyskland uddeles Adolf Grimme-prisen inden for forskellige programkategorier som en art kvalitetsindikator. I år har *Riget* fået Adolf Grimme-prisen som den bedste tv-serie for at ”bibringe mediet fremragende kvalitet i en både forståelig og anderledes stil” (JP 11.4.1996). Der ud over har den fået priser i Burgos (”bedste instruktør”), i Karlovy Vary (to priser: ”bedste instruktør” og ”bedste skuespillerpræstationer”) og i Seattle (”mest populære film”).

Udbredelse, popularitet og kvalitet synes altså at kunne forenes. Hvordan og hvorfor er emnet for mit bidrag. Men først et lille tilbageblik på en udviklingslinje i Lars von Triers produktion, der kan kaste et sideblik ind over problemstillingen.

Sonderinger i det elitære og det populære

Fra begyndelsen af Lars von Triers produktion falder det i øjnene, at der er en samtidig fascination af en række tilsyneladende stærkt uegale elementer. Det drejer sig om mere eller mindre suspekter, ’forbudte’, tabuiserede temaer, der kombineres med populære genrer som krimien, gyseren, nazifilmen, med sonderinger fra filmmediet ind over det populære tv-medie, i forskellige former for grænseoverskridende aktioner. Nogle eksempler i ultrakort form kan vise, hvad der er på spil.

I *Forbrydelsens element* (1984) kombineres tematisk forbrydelsen mod et barn med analysen af angsten, mordet og morderens psykologi. Genremæssigt udforskes krimien, og en

Institut for kommunikation, Aalborg universitet, Langagervej 8, DK-9220 Aalborg

teknisk eksperimenterende stilholdning behersker processen. Tv-filmen *Medea* (1988) er mere entydig i sin tematiske gennemlysning, men temaet tangerer stadig det tabuiserede – moderen, der myrder sine egne børn. Stilistisk er produktionen ekspressionistisk udforskende. *Europa* (1991) betegner tematisk en kombination af to versioner af forbrydelsen, der har haft lang levetid i populærkulturen. Det drejer sig om nazismen, oven i købet i kvindelig skikkelse, og varulvetemaet. Igen er de populære temaer kædet sammen med en teknisk stærkt eksperimenterende stilholdning.

I alle tilfælde ligger 'det elitære' især i genre og stil. I udforskningen af genreerne med henblik på at finde ud af, hvordan de virker, hvilke grænser der er for illusioner og følelsespå-virkning, hvad der sker, hvis man respekterer dem, og hvad der sker, hvis man overtræder dem. Og i eksperimenterne med billedkvalitet, farve og s/h, lys, hvad man kan/ikke kan gøre stilistisk. Den gennemgående stil er både suggestiv og fremmed, blandingsforholdene er underlige, man bliver suget ind i filmens univers og spyet ud igen på uventede tidspunkter, jf. hypnoseelementet i *Europa*.

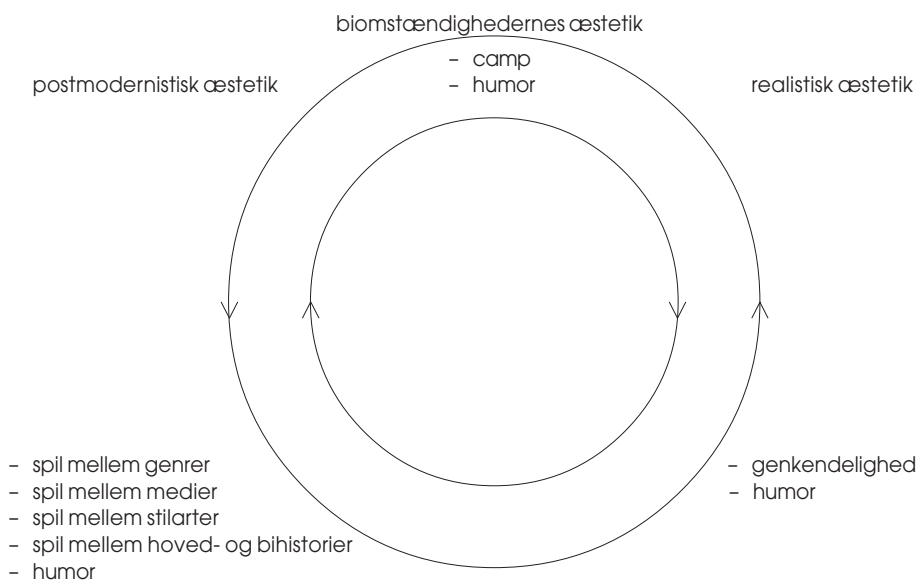
Det foreløbig sidste led i udviklingen sætter dette i perspektiv. I *Breaking the Waves* (1996) har Trier givet sig selv lov til at udforske endnu en populær genre, melodramaet – uden at blande så mange andre ting ind i det, og sådan at det tematiske står betydeligt mere entydigt end i den tidligere filmproduktion. Om sin ambition med *Breaking the Waves* siger Lars von Trier i et interview:

Meningen har hele tiden været at lave et melodrama efter alle kunstens regler. Jeg har altid kun haft afsky til overs for folk, som har gjort nar af genrer, for det er forrædderi mod filmens væsen. Jeg vil gerne *udvide* genreerne, måske teknisk tilføre dem noget nyt, [...] Genreerne er vores allesammens forældre, et fælles udgangspunkt.⁶

Tiltrækningen til 'det populære' forekommer således voksende. Sidste udtryk for det er, at filmselskabet Zentropa har købt rettighederne til nyfilmatiseringer af Morten Korch, dansk populærlitteraturs nestor, hvis uhyre omfangsrige forfatterskab i følge von Trier "er kendetegnet ved en eminent og basal dramaturgi, ægte sentimentalitet og en uforlignelig folkelig psykologi".⁷ At forfatterskabet, som *Informations* lederskribent Kristen Bjørnkjær med rette gør opmærksom på, også er kendetegnet af "skabelonagtige karakterer", "gentagen vammelhed" og "manglende nuancer" forbigås i tavshed. Men hvis sigtet er en fornyelse af folkekomedien, kan det gå hen og blive interessant. I hvert fald, hvis intentionen om at "udvide genreerne" og måske "teknisk tilføre dem noget nyt" skal tages alvorligt. Og det er der foreløbig ikke nogen grund til at betvivle, for det har faktisk været ledetråd gennem hele von Triers produktion frem til nu. Fra reklamefilmene for *Ekstrabladet* til *Breaking the Waves* har der hver gang været noget uforudsigeligt på færde i forhold til de valgte genrer.

Rigets kvaliteter ligger ikke i det entydige. Den fortsætter de kombinationer, jeg har ridset op i forb. med *Forbrydelsens element* og *Europa*, men balancen mellem elementerne tipper afgørende. Min antagelse, som jeg skal prøve at sandsynliggøre i det følgende, er, at *Rigets* kvaliteter ligger i, at den kan ses på mange måder og følgelig har mange typer appel, uden at den ene forstyrrer den anden. I *Riget* føres en *dialog* mellem forskellige former for synsmåder og synspunkter og æstetik, en dialog, der hele tiden inddrager seerne. Af samme grund er det vanskeligt at foretage en traditionel analyse af produktionen: hvis man har ret på ét niveau, har man uret på et andet, der modsiger det første. Produktionen inviterer således ikke til at analysere tema, genre og stil uden først at overveje nye begreber og tilgangsvinkler. Altsammen bunder det i produktionens dialogiske karakter, der indgår på alle niveauer, sådan som det fremgår af nedenstående figur.

Figur 1



Som et centralt koblingspunkt i denne dialog ser jeg begrebet 'biomstændighedernes æstetik'. Et andet, men underordnet, led er camp-begrebet. Dialogen udfolder sig som sagt på mangfoldige niveauer og måder – som en dialog mellem hoved- og sidehistorier, mellem stilarter (fra symbolisme til socialrealisme), mellem genrer (gyser, spøgelsesfilm, krimi, melodrama m.v.), mellem medier (film, fjernsyn, litteratur). Det flimrer, som alle disse spil kan fremkalde hos seeren, fortøner sig ind imellem i en række oplevelser af genkendelighed, hvor en realistisk æstetik momentvis sætter sig igennem. Afgørende for, at dialogen lykkes og det hele ikke falder fra hinanden i stilbevidst postmodernisme, er, at det humoristiske niveau er så fremtrædende inden for alle typer æstetik, jf. figur 1.

Biomstændighedernes æstetik

I et essay om den tyske føljeton *Hjemstavn*⁸ indkredser dens forfatter og instruktør Edgar Reitz tre begreber, som har noget med det tilsyneladende mindre væsentlige at gøre. Det drejer sig om "den perifere opmærksomhed", "biomstændighedernes æstetik" og "det marginales betydning". De tre begreber handler basalt set om det samme, men anvendes – mere eller mindre konsekvent – i forhold til tre forskellige synsvinkler – producentens, værkets og modtagerens.

Set ud fra producentens synsvinkel er pointen, at den fokuserede viljesanstrengelse kan virke dræbende for det kreative overskud, der skal til for at et værk bliver vellykket. Men netop dette overskud er essentielt, fordi det giver blik for det utraditionelle og de mange vigtige, let oversete, sammenhænge:

Hvis vi bare kan lade være med at blive for anspændte og anstrenge os for meget, skal det, vi er i stand til, nok vise sig. ... Hver især forventede vi et mesterværk inden for vort eget fagområde.

Derved blev vi blinde for de ting, der skete i periferien, for de mange små inspirerende hændelser, oplevelser og episoder uden for den fastlagte billedramme, de bittesmå bevægelser i bi-figurenes ansigter.

I forhold til værket anvender Reitz termen "biomstændighedernes æstetik". Og omkring den bygger han forhåbninger op til en ny dramaturgi, der tager udgangspunkt i modtagerens perceptionsapparat:

Det er ikke muligt bevidst at styre opmærksomheden ud mod periferien. Bevidstheden bliver erstattet af en forstærkerfunktion i hjernen. De perifere fænomener forstærkes, og vi reagerer impulsivt og refleksagtigt på dem – før vi forstår dem. ...

Den nye hovedsag åbner mulighed for nye biomstændigheder.

I *Hjemstavn* er denne biomstændighedernes æstetik gennemført ved, at der hele tiden sker ting på flere niveauer *samtidig* på skærmen, og seeren kan selv vælge fokus. Man kan følge teknologiens historie, man kan følge det provinsielle Hunsrücks, nazismens, generationskonflikternes o.s.v. Også i *Riget* er biomstændighedernes æstetik konsekvent på spil. Her er den i højere grad gennemført ved hjælp af klipning og dermed fokusskift til og fra de mange sidehistorier, der griber ind i hin-

anden og i hovedhistorierne. Skoleeksemplet er Mary, der hele tiden har været til stede på professor Bondos kontor som præparat, men vi har ikke set det, fordi vi ikke har været opmærksomme på det. Rykvis erkender vi med fru Drusse Marys tilstedeværelse, da det perifere endelig kommer i centrum for kameraets opmærksomhed.

Camp

Riget spiller åbentlyst på fænomener som kitsch og camp, der jo i øvrigt er beslægtede uden at være sammenfaldende. Susan Sontag's klassiske *Noter om 'Camp'*⁹ kan her inddrages til at erindre om, hvad fænomenet camp egentlig dækker. Sontag understreger gang på gang, hvordan det centrale i camp er *stil*:

Camp er kærlighed til det overdrevne, til det, der er 'langt ude', til det, at tingene-er-det-de-ikke-er." (op.cit. s.13).
Camp ser alting i citationstegn. (s. 14).

Camp betoner måden, hvorpå noget fremtræder, fremfor hvad det handler om. Camp sætter parentes om den traditionelle opdeling i finkultur og massekultur, god og dårlig smag – ikke nødvendigvis for at gøre dårlig smag til god, men for at



Under eksempel på biomstændighedernes æstetik. Foto: Henrik Dithmer, DR.

anfægte værdisystemerne. Og for at vedkende sig, at det ikke altid er den klassiske æstetiks begreber om sandhed, skønhed og alvor, der giver den bedste oplevelse:

Camp er den konsekvent æstetiske oplevelse af verden. Den er en inkarnation af 'stilens' sejr over 'indholdet', 'æstetikens' over 'moraliteten', ironiens over tragedien. (s. 21).

Dermed er hele idéen med camp at muliggøre, at man kan "forholde sig alvorligt til det frivole og frivolt til det alvorlige" (s. 22). Grundlaget for det er en villighed til at citere og bruge populærkulturens forskellige produkter. Når jeg mener, at camp-begrebet spiller en vis rolle i dialogen mellem postmodernisme- og realisme-æstetik i *Riget*, er det netop, fordi camp forudsætter, at der er noget at citere og stilisere. Og det må gerne have bund i en populærkulturel sammenhæng.

Et godt eksempel på det er den vise, som Ellen Krüger mener er skrevet om Mary, og som fru Drusse og Bulder siden hører i spøgelsesambulancens radio. I sin naivitet kaster den populærkulturens forsonende skær over hendes (mis)forståelse af historien:

I en seng på hospitalet,
hvor de hvide senge står,
lå en lille, brystsvag pige,
syg og svag med gyldent hår.

Jeg kunne nævne mange flere eksempler, men jeg vælger at inddrage dem i sammenhæng med *Rigets* væld af historier, fordi det i sig selv illustrerer den måde, som disse former for æstetik indgår på.

Hoved- og bihistorier

Lad os se følge 'biomstændighedernes æstetik' og camp-begrebet i den bi-historie, der handler om hovedet. "Det gælder slet og ret om at bruge hovedet", siger Lars von Trier nemlig i sin afsluttende kommentar efter 4. del af *Riget* – og udsætter samtidig seerne for et sidste chok, idet han haler et afskåret mandshoved op i håret. Ret campet.

Dette hovede har haft mange hvilesteder, siden dets alter ego, stud.med. Mogge, skar det af i 1. del. Det har været overrakt som gave til Camilla, emballeret i en sort og gul plasticpose fra Netto. Overbringeren Sanne har tabt det, og det er rullet tilbage til giveren, der stod og lurede på gangen. Som gravid mand har Mogge derefter transporteret det hen ad gangene ned i kælderen, gemt på maven under kitlen. Det er blevet opbevaret i Mogges aflåste skab i kælderen. Mens Mogge i 2. del lå på søvnlaboratoriet og drømte, at skabet gik op og en grønlig røg sivede ud, er det forsvundet derfra – over i en anden, gennemsigtig plasticpose i Krogshøjs køleskab, der er aflåst med en mere solid hængelås. Derfra har Mogge i et ubevogtet øjeblik tilbageerobret det i 4. del – og smidt det ind i det hul i kælderen, som er tiltænkt Marys spøgelse. Og derfra vender det tilbage, idet et helt spøgelsestog af groteske skikkelser lader hovedet rulle ud for sundhedsministerens fødder ved afslutningen af hans 'uanmeldte' visit til *Riget*. Måske et varsel om, at der skal rulle hoveder efter den fatale besøgsrunde? – "Jeg finder selv ud", sagde ministeren, men det kniber øjensynligt. Hovedet derimod finder ubesværet vej til Lars von Tri-

ers hånd 'udenfor' *Riget*, efter at forhænget er trukket for og forestillingen tilsyneladende forbi.

Imens ligger den anonyme, hovedløse, dissekerede krop i en box i kælderen og venter på at blive genforenet med sit hoved. Og i løbet af samme tidsrum er et andet hoved vokset i Judiths mave – Åge Krügers, som vi ser blive født under et for-gæves forsøg på at abortere det. Krydsklipningen i slutningen antyder en vis forbindelse mellem de to hoveder. Det ene er blegt og blodigt, det andet er rødt og anstrengt; det ene er dødt, det andet, der jo er en død mands inkarnation, er tilsyneladende så grotesk levende, at det kan spytte fostervand i hovedet på Krogshøj, der har taget initiativet til aborten og ordnet det praktiske.

Historien om det afskårne hovede er kun én af de mange sidehistorier, som det vrirler med i *Riget*. Den er løst forbundet med den mere centrale spøgelsehistorie om Mary, hendes far og morder Åge Krüger og den spiritistiske fru Drusses jagt på denne sammenhæng. Men den er et godt eksempel på biomstændighedernes æstetik på plotniveau.

Hvad betyder det?

Lige som der er mange historier i *Riget*, er der mange betydninger, der gemmer sig i lag på lag og måske til en vis grad ophæver hinanden, så der bliver tale om, at stilen får en afgørende betydning. *Riget* er så rig på betydninger, at den nærmer sig mætningspunktet. Den er på nippet til at gå over i renlivet camp, men den holder balancen. Selv om der er tale om stil, leg, spil, er der mening i betydningerne. Lad os igen tage slutreplikken om "at bruge hovedet" som eksempel. Den gemmer i hvert fald følgende betydninger.

For det første kan den tages rent *bogstaveligt* – Lars von Trier bruger faktisk hovedet som en sidste smagløs chok effekt på et tidspunkt, hvor seerne sidder og fordøjer den groteske fødsels stærke billedindtryk. Her tages sproget på ordet, og den døde metafor bliver pludselig levendegjort – til overflod af en død mands hovede. Som overraskelsesteknik og middel til at sætte fokus på både sprog og handling anvendes aktivering af døde metaforer en del i *Riget*.

Et par andre eksempler: 'rotter på loftet' brugt om en utilregnelig person visualiseres her som forsøgsrotter – i kælderen, hvor jo netop historierne om det ubevidste huserer i *Riget*. De bliver oven i købet passet af den haitianer, der kommer til at ledsage Stig Helmer til woodooens rige – og senere skudt af Rigmor, hvis kommentar er "I øvrigt er det en helt anden rotte, jeg er ude efter." – 'Spøgelsestog' kender vi mest fra Tivoli. Her kommer det pludselig kørende ud af hullet i kælderen.

Tilsvarende skabes der sprogligt nye betydninger ved, at det abstrakte konkretiseres gennem markante billedannelser. De to opvaskere i kælderen er specialister på dette felt, jf. formuleringer som "De skærer i erindringer" om hjernekirurgi, "Hvert bogstav er prentet med blod" om Arkivet, og "Den gamle dame har gjort klar til en stor opvask" om maningen.

Denne billed- og sprogbrug er almindelig inden for postmoderne æstetik. Det særlige her er overraskelseselementet, der viser tilbage til sprogpillet, vitsen og det groteske. I opvaskernes tilfælde forstærkes virkningen af, at de ikke er normalt udviklede, men lider af mongolisme. Netop derfor kan de

forholde sig frivolt til det alvorlige og alvorligt til det frivole. Opvaskerne er et godt eksempel på balancegangen i forhold til camp.

For det andet kommenterer sentensen Mogges *handling*. Mogge, der nyder en vis frihed og beskyttelse på Neurokirurgisk som overlæge Moesgaards søn, handler hovedløst og taber i bogstavelig forstand hovedet – både sit eget og ligets, og dét mere end én gang. Det begynder med, at han hugger en rose fra en afdød og forærer den til Camilla. Antallet af roser i Camillas vase viser dog, at det ikke er noget nyt. Det accelererer, da han skærer hovedet af en afdød for at forære det til hende som et tegn på kærlighedssyg desperation. – ”De dødes lov er at yde. Det maner til respekt,” siger professor Bondo. Men respekt er der ikke meget af hos Mogge – og hos Bondo er respekten for de døde tilsyneladende større end for de levende. Og det kulminerer ironisk nok med, at Mogge faktisk får noget ud af det til sidst. Det er aktiviteten i Mogges hjerne, mens han sover, som Camilla endelig tænder på – og den aktivitet er resultatet af at bruge hovedet, endda i dobbelt forstand. Camilla bryder sig nemlig ikke om Mogge, når han er vågen. Derfor melder han sig til Søvnlaboratoriet, så han trods hendes modvilje kan være i nærheden af hende. Her er kontakten med Camilla først negativ – det afskårne hovede spørger i deres korte bemærkninger til hinanden, og hans mareridt appellerer heller ikke til hende. Men Mogges kammerat Christian betror ham i 4. del, at man selv kan bestemme sine drømme. Det husker han under mareridtet, og dermed drejes hoved-sagen til Mogges fordel. – I al sin absurde logik er dette forløb faktisk genkendeligt og realistisk.

Lars von Trier har for det tredje naturligvis også sat sine egne og andres hjernevindinger i sving for at nå frem til sine effekter. Formuleringen om at bruge hovedet signalerer, at fiktionen er *udtænkt* og lægger dermed en vis afstand til den stærke følelsesappel, som en del af *Rigets* billeder, lyd og tematik leverer. Denne afstand understreges af en påfaldende kontrast mellem de to indledningssekvenser.¹⁰ Den første indledning, hvor vi ser blegemændene i fortidens tågede landskab, og synker dybere og dybere ned i vandet, rødderne, tomheden og det ubevidste, er ladet med en overdådighed af visuelle symboler og betydning. På lydsiden formuleres de af den rolige, indtrængende fortællerstemme.¹¹ Den går lige i følelseslivet.

Den anden indledning er både lydligt og billedmæssigt urolig og forvirrende. Situationer og skuespillernavne farer i opskruet tempo skævt hen over skærmen til tonerne af kendingsmelodien *Kingdom*.¹² Optakten er hylende sirener, og referencen er klart nok både den amerikanske seriefiktion, herunder lægesoapen og detektivserien, og den halvdokumentariske *Rescue 911* eller *CODE 3*. Den går lige i genrebevidstheden.

Kingdom-indledningen vrænger ad den første, der dog langt fra er naiv. Den første indlednings slutteffekt – blodet, der gennembryder sprækkerne i bogstaverne RIGET – leder således direkte over i den anden, idet den udgør et genrecitat med reference til Stanley Kubrick's spøgelseshistorie *The Shining* (1980).¹³

Hertil følger sig resuméet, der fra 2. del danner en tredje fremskudt indledningssekvens. Visuelt er denne udformet som en fjernsynsskærm i de grå betonstammer, som bogstaverne RIGET er prentet på. På denne skærm suser billeder og replik-

ker rundt i ikke-kronologisk rækkefølge og henviser dermed til mediets særlige, fragmenterede karakter.

Tilsammen giver de i alt tre indledningssekvenser et hurtigt rids af *Rigets* væsentligste æstetiske virkemidler: historien i historien, dialogen mellem det symbolske, effektfulde, betydningsladede og det fra TV eller virkelighed genkendelige, det genreparodierende, det medierefleksive – og netværket af henvisninger.

Lars von Trier udfordrer for det fjerde *seernes kompetence* gennem det almene i formuleringen ”Det gælder slet og ret om at bruge hovedet” og beder dermed direkte om analyse og fortolkning. Men han gør det med et sarkastisk smil, der tilsiger os, at selv om vi bruger hovedet, skal vi ikke forvente os alt for meget af resultatet. Der er indlagt så mange hentydninger og spor, der kan sættes sammen på lige så mange måder, som der er modtagere.

Selv om vi har god kontakt med skærmen og er fascinerede af, hvad der foregår, kan der naturligvis også ske mangfoldige udsving og forskydninger i analyser og fortolkninger. Dette forhold demonstreres gennem kontaktfladen mellem menneske og maskine i *Riget*.

Det kan være enkelt, som når skriveren i søvnlaboratoriet pludselig giver voldsomme udsving under Mogges kannibalistiske mareridt, eller når scanneren registrerer den lystaktivitet, som får Camilla fra at bevare hovedet koldt, så hun fortsat kan ignorere den umodne unge stud.med. Det kan være vanskeligt og måtte gennem maskinen mange gange, før der opnås et forståeligt resultat, som vi ser på Otiologisk Afdeling, hvor lyden fra Marys stemme filtreres igen og igen, før budskabet træder frem, så det kan høres: ”Hvorfor skal jeg slås ihjel?”

Denne pointe illustreres af den femte betydning. Den indvendige del af hovedet har flere sider, som det tydeligt fremgår af de smukke, mangefarvede scanningsbilleder af *hjerner*, der hænger som sommerfugle på væggen i morgenkonferencelokalet på Neurokirurgisk Afdeling. Vi ser det også i søvnlaboratoriets scannere. Der er højre og venstre hjernehalvdel, der er forståelse af det emotionelle og det intellektuelle, der er menneskelige svipsere og skrøbelige balancer. Der er kirurgiske hjerner, der står for operationer, og der er patienthjerner, der opereres og fejlopereres på. Alle optræder som billeder i andres hjerner.

Hoved-historien var blot en bihistorie. Og med hovedets betydning er det som med alle de andre fænomener i *Riget*. Jo flere betydninger, man finder, des flere bliver man klar over, at man har overset. F.eks. peger navnet Judith på Holofernes' afskårne hoved, kendt fra Bibelhistorien og elsket i malerkunsten. Og er hovedernes groteske egetliv ikke i sig selv en advarsel mod *kun* at bruge hovedet? Sådant kunne jeg blive ved. Hver betydning genererer nye i et uoverskueligt net af forgreninger, hvor så alligevel løse ender ofte mødes. Historier og betydninger hænger sammen som ærtehalm, deler, tvister og spalter sig og forenes så igen. Et spor viser sig at rumme en nøgle, men det er til en anden gåde, som har sammenhæng med en tredje historie.

”Landets bedste hjerner” er således i gang med en række pragmatiske, lyssky, egoistiske, parasitære og ulovlige operationer i det minisamfund, som *Riget* udgør. De har tilsynela-

dende allesammen kappet forbindelsen til virkeligheden, samfundet, etikken, for slet ikke at tale om "det åndelige". Heri ligger forbindelsen til historien om det afskårne hovede. Og selv om det er både urealistisk, surrealistisk og uvirkeligt, er det altså samtidig lige nøjagtig så tæt på virkeligheden, at vi ikke har problemer med at genkende nogle tendenser. I en række situationer er det da også realismens æstetik, der spilles på.

Som en kontrast til "landets bedste hjerner" og en helt speciel repræsentant for bekæmpelsen af "hovmodet og den konsekvente fornægtelse af det åndelige" (den første indledning) står den spiritistiske fru Drusse. Navnet er naturligvis valgt med tydelig og spydig tak til Hans Scherfigs samfundssatiriske roman *Idealister* (1944).

I *Riget* udgør opvaskerne den mest iøjnefaldende parallel og kontrast til overlægenes kreds. Iført gummihandsker og briller er de igang med den store afskylning og opvask fra morgen til aften, og somme tider, når de må vaske om, hele natten med. Samtidig kommenterer de begivenhederne på hospitalet, ofte gennem reproduktion af et traditionelt kønsrollemønster: den kvindelige opvasker stiller de naive spørgsmål, og den mandlige svarer.

I betragtning af deres isolerede position, formodentlig i kælderen (lokalet savner vinduer), er de forbløffende velorienterede om, hvad der foregår. Opvaskernes rige er ikke helt af denne verden. Deres handicap, mongolisme, ytrer sig på ingen måde som dumhed eller indskrænkethed. Tværtimod er de i en anden forstand vidende, seende, hurtigt opfattende og sprogligt begavede. I den forstand nemlig, at de forstår, indser, hører og formulerer alt det, de normalt til topbegavede går og bakser med i hospitalets andre rum, og som Mary bakser med imellem etagerne. De falder uden for normaliteten, og deres fremtoning, især latteren, og forbindelse til det åndelige bidrager til uhyggen.

Den vigtigste pointe i hjernerens rige er således, at de kloge er dumme og de dumme kloge. Der er vendt op og ned på nor-

male begreber, med inspiration fra *Idealister*, men langt mindre firkantet end her. Og så er der endelig en hel del personer som Krogshøj, Judith, Rigmor, portørerne, der bevæger sig ud og ind ad disse gebeter med forskellige grader af åbenhed over for spøgelseshistorierne og forskellige loyaliteter over for Rigets mangfoldige modsætninger.

Spil med genrer, medier og stil

Vi har nu set, hvordan hoved-historien på en række niveauer er forbundet med de egentlige hovedhistorier og hovedpersoner i *Riget*. Hoved-historien leder ad snørklede omveje til Mona-historien, og Mona-historien leder gennem en række paralleller mellem nutid og fortid til Mary-historien, der står som den centrale gennemgående historie, som alle de andre og sidehistorierne har trådt til. Mary-historien er den *spøgelses-historie*, som Lars von Trier lover i foromtalen, og som han siden kommenterer på forskellig vis.

Spøgelseshistorien er en gammel genre og en gammeldags genre. Derfor er den velvalgt til en fortælling om modsætningen mellem "uvidenhed og overtro" på den ene side og "videnskaben", "den mest fuldendte teknologi" og "hovmodet og den konsekvente fornægtelse af det åndelige" på den anden side (den første indledning). Siden det moderne gennembrud har genren litterært set været forvist til populærlitteraturen – med Karen Blixen som markant undtagelse. Med den "magiske realisme" i Latinamerika (f.eks. Isabel Allendes *Åndernes hus*, 1982) har den fået en renaissance, der i Danmark – som internationalt – har fået gennemslag med Peter Høeg.

I dansk tv-fiktion har der været flirt med genren i *Tre lude-re og en lommetyv* (DR 1993) og *En kærlig omstigning* (DR 1994), hvor afdøde personer i begge tilfælde materialiserede sig for deres kone.¹⁴ I international TV-fiktion har der været mere end flirt. Med *Twin Peaks* (1990) af David Lynch og Mark Frost blev spøgelseshistorien som genre udsat for en mo-



Den mandlige opvasker, spillet af Morten Rotne Leffers, må tage sig til hovedet. Foto: Henrik Dithmer, DR.

derne gennemspilning i tv-mediet. Dennis Potter's tv-føljeton *The Singing Detective* (1985), der handler om tilstande mellem liv og død på et hospital, om forholdet mellem virkeligheden og fiktionen, fortidens og nutidens spøgelse og skeletter i skabet, de populære og de seriøse genrer, kan også have spillet en rolle. Inden for filmmediet har spøgelsehistorien haft sine op- og nedture i forskellige kombinationer – med gyseren, med det komiske, med splatteren. Blandingen af videnskab og gys har været effektiv i film i hvert fald siden James Whale's *Frankenstein*-filmatisering 1931. Og i litteraturen er den meget ældre.

Spøgelsehistorien er desuden fortsat en genre, der lever af unge mennesker og børn på lejr tur gennem mundtlig overlevering. Som mundtlig historie næres den af samme kilde som en anden genre, der er på spil i *Riget*, *vandrehistorien*. I sin anmeldelse bekræfter en insider i både læge- og filmmiljøet, Niels Malmros, at der trækkes kraftigt på hospitalsverdenens vandrehistorier.¹⁵ Vandrehistorien er pr. definition en genre, der er velegnet til fremstilling af forvandlingshistorier og det utrolige. I både spøgelsehistorien og vandrehistorien kan man fortælle og gennemleve det utrolige i nysgerrig fascination, uden nødvendigvis at behøve at tro på det før og efter, men med den lyst til at høre fortællingen, som netop det magiske øjeblik giver, i suspension af eftertænkningens før og efter. Men det centrale hos Lars von Trier er, at det åndelige sætter sig igennem som – ånder. Dette er helt i tråd med tendensen til at konkretisere og visualisere og metaforisere, som jeg tidligere har været inde på.

Spøgelsehistorien, der går igen, handler om Marys lidelser og død i et døgn i 1919. Det er en grim historie om flerdobbelt svigt. Mary svigtes af sin far som far – han vil ikke vide af hende som datter, men slå hende ihjel. Og hun svigtes af ham som læge: han foregiver at helbrede, men eksperimenterer, torterer og udsletter med klorgas som våben. Gennem Rigets mange huller og sprækker trænger denne historie ind i de nulevendes bevidsthed. Gradvist og fragmentarisk oprulles den med den energiske fru Drusse som det vigtigste medium, som sporfinder og detektiv. Foruden at være en spøgelsehistorie og en vandrehistorie (der jo netop er karakteriseret ved at gå igen), er det også *en detektivhistorie* i klassisk forstand, en puslespils- og opdaterhistorie.

Det uhyggelige element er fælles for disse genrer. Billedligt pointeres det ved, at kameraet med jævne mellemrum indtager den åndelige position. Således ser vi gennem sprækken i elevatoren ned på fru Drusse i 1. del; i Emmas værelse i 2. del ser vi sceneriet med spørgsmål og svar efter dødsøjeblikket udefra gennem den regnvåde rude; og der er mange flere eksempler på, hvordan kamerapositionen forstærker det uhyggelige element. De levende er overvåget af de døde. At Rigshospitalet som helhed igen er overvåget af en højere instans, viser det genkommende helikopterbillede af det til en speciel type musik, der ligesom zoomer ind på bygningen.¹⁶

En anden måde, der anvendes til visuel understregning af, hvordan forbindelseslinjerne er fra fortid til nutid, fra de døde til de levende, er kameraets fokus på de mange huller og sprækker, ofte ledsaget af samme type zoom-musik som netop beskrevet. Elevatorskakterne, gangene på afdelinger og især i

kælderen, ristene, fliserne i elevatorens loft og på parkeringspladsen foran hospitalet leverer lige så mange sprækker, hvor igennem vi kan se ind i det andet, og hvor igennem omvendt det andet kan se ud på os. Og der er gang i sprækkerne. Fra bogstaverne RIGET, der falder sammen under blodets tryk, til fliserne på parkeringspladsen, der brydes op og ikke kan holde vandet nede. Fra Mona, der ses udefra gennem gitre som i et fængsel, til Arkivets dør, der åbner sig på klem.

Spøgelsehistorien er således meget konkret fortalt. Deraf appellen og de ryk, det giver i os som seere. Gennem fremhævelse af detaljer i bygningernes og værelsernes indretning, gennem klip fra gange med personer til gange uden, gennem visualisering af erindringens sprækker, formidles denne historie. Samtidig kontrasteres den af det *virkelige* i fiktionen, der faktisk er endnu mere uhyggeligt. Monas parallelhistorie er det mest iøjnefaldende eksempel, men der er mange andre. F.eks. det gamle rokkehovede i Ellen Krügers værelse, der sidder og siger "Gammel og gak, gammel og gak" (endnu en sidehistorie!). Og konfrontationen med Mary som led i præparatsamlingen på Bondos kontor viser, at holdningen til det hele måske slet ikke har ændret sig siden 1919, at der igen i bogstavelig forstand er lig i lasten. Det mest chokerende er nok her, at vi allerede har 'set' Mary som præparat på Bondos kontor to gange, før vi får øje på hende i en omvendt zoom-bevægelse, der virkelig får det til at rykke.

Kameramæssigt understreges disse erkendelser af den rystende, halvdokumentariske stil, der præger Rigets billedæstetik, de konsekvente overskridelser af alle normale optageregler (180 graders reglen, kontinuitet etc.). Også optagelsen på video frem for film bidrager til dette præg. Hjemme- og amatørvideoens virkemidler bruges meget præcist og bevidst. Hvor det efterhånden er blevet almindeligt at anvende fiktionens virkemidler i dokumentarisme, er det her omvendt: den ikke-arrangerede dokumentarismes virkemidler (som f.eks. i de virkelige mord, fjernsynet har rapporteret, mordet på Kennedy og mordet på Sadat, hvor billedet væltede kaotisk i reportagen), er her brugt i fiktionen. Det håndholdte kamera spiller en vigtig rolle i hele denne sammenhæng.

Til mylderet af historier svarer et mylder af genrekommenterer i *Riget*. Også her ligger der inspiration i *Twin Peaks*. Spøgelsesgenren citeres på det seriøse plan – *The Shining* (blodbadet i bogstavelig forstad, det labyrintiske miljø) og *Carrie* (hånden der rækker op gennem risten efter dukken)¹⁷, men også på det komiske, gennem referencen til *Ghost Busters* (fru Drusses hovede overskyldes af ektoplasma, mens lyset i kælderen er afbrudt – lidt for længe).

En svag ironi i forhold til *detektivgenren* ligger i, at dens primære heltinde og udøver er en latterlig, spiritistisk, tvangssyg, ældre kvinde. En endnu mere outreret type end den Miss Marple, som Lars von Trier selv henviser til i en kommentar. Andre ingredienser fra detektivgenren, som findes i let forstørret udgave, men ikke for påfaldende, er det umage makkerpar (Drusse-Bulder) og detektivens evne til at finde sig hjælpere de mest uventede steder.

Tilsvarende inddrages med rund hånd en række andre genrer, der kommenteres på forskellig vis. Lægeromanen og TV-seriernes *lægesoaps* indgår som genreforlæg for hospitals-

miljøet og de mange forviklinger, forelskelser og forhold mellem læger og sygeplejersker (Stig Helmer – Rigmor, Krogshøj – Judith, Mogge – Camilla). Gennem de absurde forviklinger, de traditionelle placeringer i kønnes magthierarki og de groteske resultater (f.eks. fødslen af et hovede) kommenteres det stof, som genren lever af. I lægesoaps stilles derimod sjældent skarpt på de operationer, der foregår. I *Riget* er det omvendt, jf. de udpenslede operationer, både af fysisk og psykisk karakter. På linje med bestræbelse på konkretion indgår *splattergenren* i Mogges mareridt og kommenteres ironisk af de små doser *Motorsavsmassakre* i videoen. *Katastrofefilm* indgår ligeledes i forrådet af genrer, der kommenteres: Rigshospitalet er et katastrofecenter, der slår revner, en afart af *Det tårnhøje helvede*.

Genkendelighed

Den problemorienterede, realistiske TV-fiktionsgenre banker bag spillet om ledelsesfacon og hospitalshierarki. De umiddelbart genkendelige elementer er mange, og de ironiske, sarkastiske og groteske kommentarer flere, sådan som det udfoldes i afslutningens tour de force, hvor hele hospitalsmiljøet ses efter i sømmene – og dumper med glans sammen med ministeren, der ikke kan finde ud af det.

Realismen bunder i den høje grad af genkendelighed i miljøfremstillingen på hospitalet, i personkarakteristik, i rækken af små detaljer, der bare er SÅ rigtige (men ofte 'forkert' sat sammen). Alle, der har været indlagt på et hospital, eller som kender en stor offentlig bygnings arbejdsgang, vil kunne nikke genkendende til parkeringsproblemer, angst for at få sin bil ødelagt eller stjålet, automatiske indgangsdøre, forhallens anonymitet, fornemmelsen af at blive opslugt af en særlig organisme med sine helt egne love, venten på elevatorer eller overgang til næste lokale, lange gange, venlighed og afvisning.

Måske kunne man kalde fænomenet i denne udformning superrealisme eller nærhedsrealisme. Samtidig er det ikke dominerende som stiltænet i krydsningsfeltet mellem alle de andre, og hvis nogle tilskuere er stået af, ligger der en nærliggende forklaring her. Overskridelsen af den traditionelle realismeform og forsøget på at tilføre den noget nyt er påfaldende.

Med humoristisk hånd

"Venstrehåndsarbejde" er i gængs forstand en let nedladende betegnelse. Lars von Trier har selv anvendt den i lanceringen af *Riget*.¹⁸ I virkeligheden dækker den delvist over samme begreb som Edgar Reitz prøver at indfange med "biomstændighedernes æstetik". Nemlig at fokus på det tilsyneladende uvæsentlige i virkeligheden er nok så sigende. At det marginale kan være i centrum, og at venstre hånd kan tillade sig nogle ting, som højre ikke turde røre med en ildtang.

Der er her tale om en velkendt dialektik, når man vil stille skarpt på etiske eller samfundsmæssige problemstillinger – og en dialektik, der især efter akten har forvoldt sine udøvere en del hovedbrud og trang til at forklare sig:

Med venstre Haand rakte jeg "Enten – Eller" ud i Verden, med Høire "to opbyggelige Taler"; men Alle grebe de eller saa godt som Alle med deres Høire efter den venstre Haand. (fra Søren Kierkegaard: *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed*, 1859).¹⁹

Tilsvarende har venstrehåndsarbejdet *Riget* som nævnt haft appel til en langt større del af befolkningen end Lars von Triers tidligere mere seriøse, æstetisk og teknisk spændende, eksperimenterende, avantgardistiske (og ikke særlig humoristiske) produktion.

Dertil kommer den grundtone, der bidrager så fint til at binde de splittede hoveder, organer, traditioner, genrer og historier sammen i *Riget*, nemlig den *humoristiske* i alle dens varianter. "Spe-cu-lum et-ce-te-ra" hedder det i *Kingdom*. Forklaringen er, at det forvrængede, satiriske og groteske tegner et spejlbillede med nok så megen appel som det mere realistiske.

Den humoristiske ånd indgår som en afgørende ingrediens i Lars von Triers udgave af biomstændighedernes æstetik. Den er gennemført i alle humorens mangfoldige former, som jeg her blot kort vil nævne for at demonstrere variationerne. Den fungerer som galgenhumor (Bondo før sin leveroperation), som situationshumor (forholdet mellem fru Drusse og Bulder), som farce (Stig Helmers parkeringsproblemer), practical joke (Stig Helmers næse, der får et hak under optagelsesceremonien i Logen), som satire (over sundhedssystemet, samfundet i samfundet, moderne managementteorier osv.), som underfundighed (Lars von Triers dobbeltbundede kommentarer), som sarkasme (over for lægemiljøets karrierestræb), som ironi (at mørkets kræfter = det okkulte i fru Drusses skikkelse repræsenterer det gode, mens lægestanden repræsenterer det onde, nemlig den eksakte videnskab), som absurditet (at Stig Helmer absolut også vil spilde kaffe på kopien af Mona-journalen), som groteske (det ondes fødsel og påfølgende splatten på Krogshøj). Det er hele registeret igennem, i højt tempo og med befriende timing i forhold til den dominerende spøgelses-histories genre og stil.²⁰

Det har været diskuteret, om slutningen af *Riget* stod mål med resten, eller om amokløbet gennem hele rigets univers var for meget.²¹ Det er klart, at den groteske farce kommer til at dominere afslutningen, og at den ikke fremstår så blandet eller tvetydig som de andre dele. Det humoristiske er mere på samme niveau. På den anden side er det måske en logisk konsekvens af, at det var nødvendigt både at lukke – og holde en hel masse døre åbne for den fortsættelse, der kommer.

Som helhed udgør *Riget* en helt usædvanlig og vellykket dialog mellem forskellige typer æstetik, forskellige historier, genrer, stilarter og medier, og i betragtning af graden af fornøjelse kan man kun glæde sig over populariteten.

Noter

- 24.11., 1.12., 8.12. og 15.12.1994. Til oplysning i forbindelse med det følgende var seertallene for de fire afsnit: 1) 0,782 mill. = 16%, 2. del 1,004 mill. = 20%, 3. del 0,974 mill. = 20% og 4. del 0,920 mill. = 19%.
- Oplysningerne stammer fra telefonsamtale med Zentropa Entertainments d. 5.6.1996 suppleret med artikel af Niels Sandøe, *Jyllands-Posten* d. 11.6.1996.
- Information* 2.3.1996.
- Jyllands-Posten* 12.6.1996.
- Jyllands-Posten* 11.6.1996.
- Interview med Peter Øvig Knudsen, *Information* 30.9.-1.10.1996.
- Information* 2.5.1996.
- Offentliggjort i *Information* 13.-14.11.1993. Essayet er skrevet 1980-81 og omhandler de æstetiske problemer, som rejste sig for Edgar Reitz i forbindelse med optagelsen af føljetonen *Hjemstavn* (sendt i dansk fjernsyn 1985). Herunder spørgsmålet om der findes en særlig europæisk æstetik til forskel fra den dominerende amerikanske. Se også overvejelserne i Edgar Reitz: *Den anden hjemstavn*, Kbh., Rævens sorte Bibliotek 1993.
- Oversat til dansk i *Kulturstudier* 17, Aarhus Universitet 1993. Oprindeligt offentliggjort 1964.
- Se Ove Christensen og Claus K. Kristiansen: *Porten til Riget*, in Eva Jørholt (red.): *Ind i filmen*, Kbh. Medusa 1995. Heri er en grundig analyse af de to indledninger og deres forhold til helheden.
- Fortællerstemmen siger:

Grunden under Rigshospitalet er gammel mose. Der lå Blegedammen engang. Her gik blegemændene og fugtede deres store lærreder i det lave vand for at lægge til blegning. Fordampningen indhyllede stedet i en permanent tåge. Senere byggedes Rigshospitalet her, og blegemændene blev skiftet ud med læger og forskere og landets bedste hjerner og mest fuldendte teknologi.

Og som kronen på værket kaldte man stedet for Riget. Nu skulle livet defineres, og uvidenhed og overtro aldrig mere kunne ryste videnskaben.

Måske er det blevet for meget med hovmodet og den konsekvente fornægtelse af det åndelige, for det er, som om kulden og fugten er vendt tilbage.

Små tegn på træthed er begyndt at vise sig i de ellers så solide og moderne bygninger.

Ingen levende ved det endnu, men porten til Riget er begyndt at åbne sig på ny.
- Ordene er næsten umulige at dechiffrere andet end glimtvist. I følge komponisten Joachim Holbek er teksten til *Kingdom* følgende:

Messende linjer

 - Spe-cu-lum et cetera. (Umph!)*
 - A-ve fer-rum, spes u-ni-ca.*
 - Læg ti læs kul i to rum. (Umph!)*
 - Mo-ri-tu-ri te salutant.*
 - Glo-ri-a in ta-bu-la mors.*
 - One, two, three, four, five, six, se-ven.*
 - La di da di. La di da di.*
 - R-E-C-T-U-M RECTUM.*
 - A-ve fer-rum, spes u-ni-ca.*
 - Mo-ri-tu-ri te sa-lu-tant.*
 - Glo-ri-a in ta-bu-la mors.*
 - R-E-C-T-U-M Rectum.*

Kor 1:

Everybody's [sic] down for a pound of flesh.

Kor 2:

1. *Oh, death where is thy sting?*

2. *Oh, death where is thy blessed sting?*

Man kan sagtens give sig til at fortolke på denne tekst, men den indbyder ikke til det, tværtimod. Man kan ikke høre den i sammenhængen, men kun fange enkelte brokker som "Kingdom", børnelatinen "Læg ti læs kul i to rum" og "Morituri te salutant". Den kredser naturligvis om kødet og døden på en fragmenteret og parodisk måde, der gør grin med den modtager, der prøver at forstå teksten som budskab.

- Se igen Ove Christensen og Claus K. Kristiansen, op. cit. i note 10.
- Se Arbejdspapirer fra TV's æstetik nr. 4: Poul Erik Nielsen: *Tre ludere og en lommetyv. En analyse af dansk seriedramatik* og nr. 8: Gunhild Agger: *TV-fiktionens realisme*.
- I anmeldelse i *Ugeskrift for læger* 156/51, 15.12.94 skriver Niels Malmros: "Alle kender vi historier om absurde, smålige lægeintriger og episoder med lægefejl, eller blot fejlinformeringer, der afvises med arrogance." Vandrehistorien som genre karakteriseres hos Robert Zola Christensen i artiklerne "Historier på farten", *Kritik* 107, Kbh. 1994 og "Vandrehistorier, psykoanalyse og narrativt begær", *Kritik* 120, Kbh. 1996.
- Dette udtryk skylder jeg en projektgruppe på Danskstudiets 2. semester, der har skrevet projekt om *Riget* forår 1995: Michael Drastrup Andersen, Louise Jungersen, Sanna Badsberg, Asta Kjeldsen, Maren Kaadt, s. 117. Samme projekt gør fint rede for opvaskernes sproglige evner s. 102.
- Allerede i *Den tredie mand* optræder en hånd og en rist. Der kan således være tale om en dobbelt reference.
- F.eks. i DRs præsentationsudsendelse *I Lars von Triers rige* 20.11.1994 og i et interview i *Euroman* nr. 13, 1994.
- Kierkegaard sonderer således mellem de skrifter, der er skrevet under pseudonym, og dermed "med venstre Haand", og de skrifter, herunder de "opbyggelige Taler", der er skrevet med "Høire". Og harcellerer over, at venstrehåndsarbejderne i samtiden var mest værdsat. Eftertiden har dog været af samme mening som samtiden. Problemstillingen er nu blevet belyst i en disputats, jf. Joakim Garffs anmeldelse af Anders Kingo: *Analogiens teologi*, in *weekendavisen bøger* nr. 21 1995.
- Jf. Niels Malmros' anmeldelse, se oven for. Heri mener Niels Malmros at kunne mærke en knude "mellem inspiration og konstruktion" i Lars von Triers tidligere produktion – som opløses af humoren i *Riget*.
- F.eks. Lars Borberg: "Med ren farce i ministerbesøget på "Riget" og Helters voodoo-trip blev alting pludselig så forudsigeligt, at det næsten var kedeligt." Anmeldelse i *Aalborg Stiftstidende* 16.12.1994.

Litteratur

- Agger, Gunhild (1995) "Hoved-, humor- og genrehistorier. En analyse af *Riget*" i *Kultur & Klasse* nr. 80 med titlen *Fjernsyn i forvandling*, Kbh.
- Agger, Gunhild (1996) *In Liva's Mirror – an analysis of history, fiction, and aesthetics*, Arbejdspapir fra forskningsprojektet TV's æstetik nr. 15, Århus.
- Agger, Gunhild (1995) *TV-fiktionens realisme*. Arbejdspapir fra forskningsprojektet TV's æstetik nr. 8, Århus.

- Brogaard, Berit og Lindhardtzen, Louise (1995) "Kuk-kuk, kuk-kuk faldera – Lars von Triers *Riget*" in *Kritik* 117, Kbh.
- Christensen, Ove og Kristiansen, Claus K. (1995) "Porten til Riget" in Jørholt, Eva (red.) *Ind i filmen*, Kbh.
- Christensen, Robert Zola (1994) "Historier på farten" in *Kritik* 107, Kbh.
- Christensen, Robert Zola (1996) "Vandrehistorier, psykoanalyse og narrativt begær" in *Kritik* 120, Kbh.
- Dragsted, Morten (1994) "Hele vejen rundt" in *Inquirer*, Kbh.
- Reitz, Edgar (1993) *Den anden hjemstavn*.
- Stigel, Jørgen (1995) *Mellem kommunikation og æstetik*. Arbejdsrapport fra forskningsprojektet TVs æstetik nr. 11, Århus.
- Sontag, Susan (1964) *Notes on Camp*.