

Peripeti

Indhold

REDAKTIONELT FORORD	3
ENKELHED OG KOMPLEKSITET Lisbeth Overgaard Nielsen	7
DOGME OG OBSTRUKTION Erik Exe Christoffersen	19
TVETYDIGE TOSSERIER Tom Rahbek	39
IDIOTI OG DOGMEÆSTETIK Jens Christian Lauenstein Led	51
AMBIGUITETSÆSTETIK Niels Lehmann	67
DE REMEDIEREDE RUM OG KROPPE I LARS VON TRIERS <i>DOGVILLE</i> Bodil Marie Thomsen	87
DOGME SOM INTERVENTIONSSTRATEGI Lene Tortzen Bager	95
TV-DOGMER Janek Szatkowski	103

Anmeldelser

BAG ÆSTETIKTEORIENS MODERNE GULDALDERKONSTRUKTION: 1700-TALLETS ÆSTETISKE SANSNINGER Jørn Erslev Andersen	116
POETIK, DOGMER, TEATRALITET Erik Exe Christoffersen	119

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

REDAKTØRER

Erik Exe Christoffersen (ansv.), Jens Christian Lauenstein Led og Mads Thygesen

Korrektur: Karin Jacobsen, Lisbeth Overgaard Nielsen, Thomas Rosendahl og Magnus Tessing Schneider

Layout: Christian Brink Christensen og Mads Thygesen

Forside- og bagsidefoto: Dan Holmberg, *De fem benspænd* (2003) © Zentropa Real

Tak til: Zentropa Real (Jordan Savel), Dan Holmberg og Jørgen Leth

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISBN 87-87906-68-6

ISSN: 1604-0325

BESTILLING OG ABONNEMENT

Afdeling for Dramaturgi

Institut for Æstetiske Fag,

Aarhus Universitet,

Langelandsgade 139,

DK 8000 Århus C

dramkj@hum.au.dk

Abonnement: to numre 120 kr.

Løssalg 75 kr.

ADRESSE

Peripeti

Afdeling for Dramaturgi

Institut for Æstetiske Fag,

Aarhus Universitet

Langelandsgade 139.

DK - 8000 Århus C

E-mail: aekexe@hum.au.dk

Internet adresse: www.dramaturgi.au.dk/publikationer

Peripeti udgives med støtte fra Aarhus Universitets Forskningsfond

Peripeti udkommer to gange årligt. Planlagte udgivelser: *Henrik Ibsen* (sommer 2006), *Performativitet* (vinter 2006) samt særnummer om *Ny fransk dramatik* (Vinter 2005). Skrivevejledning fås ved henvendelse til redaktionen.

Redaktionelt forord

Dogmer og dramaturgi

Det er ti år siden, Lars von Trier præsenterede manifestet Dogme 95, som senere skulle vise sig at blive en afgørende peripeti i dansk filmhistorie. Dogmebrødrene, Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen og Kristian Levring satte en ny dagsorden med et dogmebaseret formsprog, som fokuserede på filmoptagelsens realitet, skuespillerens nærvær og spontanitet. Dogmefilmene eksponerede således et autenticitetsbehov, der krydsede ind over andre genrer og kunstarter. Disse forhold blev diskuteret på konferencen »Dogmer: obstruktion og vitalisering« (Institut for Æstetiske Fag, 2005), hvor en række æstetikfaglige forskere og udøvende dramaturger gav deres bud på betydningen af dogmæstetikken indtog indenfor både film og teater. Dette nummer af Peripeti er et resultat heraf, idet vi sammenfører en række artikler skrevet til eller inspireret af konferencen. Vi markerer således tiåret for Dogme 95 med det foreliggende temanummer, *Dogmer og dramaturgi*, der anskuer dogmæstetikken fra forskellige dramaturgiske og æstetikteoretiske vinkler.

Forfatterne er blevet bedt om at forholde sig til og diskutere de dramaturgiske konsekvenser af Dogme 95. Dette har givet anledning til, at en del af artiklerne beskæftiger sig med Triers *Idioterne*, som i særlig grad eksponerer dogmekonstruktionen. Redaktionen har tilstræbt en form, hvor de enkelte artikler kan læses uafhængigt af hinanden. Det betyder imidlertid også, at flere problemstillinger, som behandles i én artikel, genfremsendes og genovervejes i andre. Læseren vil derfor møde en del gentagelser, som har været nødvendige for at bevare de enkelte artiklers opbygning, argumentation og metode. Artiklerne præsenterer således en række analyser af dogmedramaturgien, både som den kommer til udtryk i obstruktionsstrategier, det »rystede« filmsprog, værkernes medierefleksivitet og i det autenticitetsbehov, som Dogme 95 og dogmefilmene generelt eksponerer.

Nævner man dramaturgi og dogme i samme sætning, bevæger man sig straks ind i et minefelt, som forsommerens mediedebat afslørede det:

Det bliver meget overfladisk det hele på grund af de der dramaturger (...) dramaturger har fanden skabt (...) Jeg (vil lave) sådan en lille dansk film, der kun skal være sjov og dødssyg og indholdsløs og apolitisk.

(Lars von Trier, Weekendavisen 3.-9. juni 2005)

Alle faldt i svime over Dogme, også filminstituttet. Men det var et fupnummer og kom kun fordi Zentropa ingen penge havde. Derfor sagde de: Nu laver vi film uden lyd, der skal hverken være lys og rekvisitter, og skuespillerne skal selv betale deres tøj.

(Regner Grasten, Politiken 19. juli 2005)

Mange danske film er skrevet af manuskriptforfattere, som kun tænker dramaturgisk. Hvorfor man laver film, ved man ikke (...) jeg ville sådan ønske, at vi turde lave enkle rene ærlige historier uden den her pseudoinderlighed, (...) det er vigtigt for mig at film handler om noget (...) Dogme er først og fremmest en formsag. Det har jo ikke noget med indholdet at gøre (...) Dogme handler jo ikke om hvor melodramatisk det må være.

(Bille August, Politikken, 21. juli 2005)

Når man læser ovenstående citater, fremstår dramaturgien som fjendebilledet. Dramaturgien repræsenterer noget overfladisk og uærligt uden virkelighedsforbindelse – en formel konstruktion, som virker beregnende og kalkulerende, dvs. en mekanik som forhindrer indholdet og det egentlige.

Ifølge Trier er problemet, at dramaturgien er blevet for effektiv hos manuskriptforfattere som Kim Fupz Aakeson og Anders Thomas Jensen (jf. Ekko 28. 2005, s. 26). August ser også dramaturgien som en uærlig konstruktion. Han mener, at dansk film er domineret af en melodramatisk, kalkuleret og uægte dramatik. For ham er det centrale det nøgne, åbne og rene portræt, dvs. karakterens udvikling, forløsning og forandring. Trier og August taler tilsyneladende om hver sin idealdramaturgi: August vægter indholdet og taler for det gode manuskript, mens Trier fokuserer mere på formen og ønsker at udpege mediet og dets konventioner. For August er indholdet en bagvedliggende sandhed, mens Trier ser indholdet som noget, der vedrører konstruktionen og dens regler. Deres kritik af dramaturgien udtrykker en fælles længsel efter noget virkeligt og autentisk, men der er imidlertid tale om to vidt forskellige autenticitetskonstruktioner.

For Trier, som vi i denne sammenhæng primært interesserer os for, handler det om at nærme sig virkeligheden ved at afsløre konstruktionen, dramaturgiens kneb, teknikens »sminke« og dermed gennemhulle illusionen:

Jeg trækker tingene ud i en ekstrem, og derfor synes jeg, at det er interessant at beskæftige sig med dem. Der kan man godt tale om *Verfremdung*, fordi jeg hiver historien så langt ud, at alle kan se, hvad den er bygget af.

(Ekko 28. 2005)

I dette nummer af *Peripeti* fortsættes og udvides den skitserede diskussion om

Dogme 95 som æstetisk og dramaturgisk princip i form af ni artikler, der anskuer fænomenet fra en række vidt forskellige synsvinkler.

Bidrag

I den indledende artikel, »Enkelhed og kompleksitet«, opridses Lisbeth Overgaard Nielsen de oprindelige hensigter med manifestet Dogme 95 og nogle af efterdønningerne, som det i det forgange tiår har efterladt sig. I Erik Exe Christoffersens, »Dogme og obstruktion«, fremstilles læsninger af tre centrale dogmefilm, idet han forfølger dogmeæstetikken som et dramaturgisk princip, der synliggør og udstiller fiktionen snarere end at tildække den. Den brede introduktion til dogmefilmene afløses af en mere finmasket nærlæsning i Tom Rahbeks artikel »Tvetydige tosserier«.

Efter analyserne af dogmefilmene følger to artikler, der giver deres bud på en forbindelseslinie mellem dogmefilmene og tendenser i teatret. I artiklen, »Idioti og dogmeæstetik«, belyser Jens Christian Lauenstein Led betydningsfulde ligheder og forskelle mellem Triers dogmefilm og dogmeæstetikken hos den tyske teaterinstruktør Frank Castorf. Andet bud på en kobling mellem film og teater finder vi i Niels Lehmanns artikel, »Ambiguitetsæstetik«, der beskriver den tvetydige kobling af autenticitetslængsel og artificialitetsbevidsthed i Triers film og Jon Fosses dramatik.

I de resterende tre artikler forlades *Idioterne*. Bodil Marie Thomsen undersøger med udgangspunkt i begrebsparret immediacy og hypermediacy »De remedierede rum og kroppe i Lars von Triers *Dogville*«. I artiklen, »Dogme som interventionsstrategi«, belyser Lene Torzen Bager betydningen af Triers benspænd for Jørgen Leth i filmen, *De fem benspænd*, mens Janek Szatkowski afslutter artikelsamlingen med »TV-Dogmer«, hvor han ser nærmere på DR TV-Dramas dogmer og den måde, hvorpå de har bevæget tv-fiktionen fra tv-spil til tv-serier – til ærgrelse for nogen og til glæde for andre.

Med denne buket ønsker *Peripeti* dogme-fænomenet tillykke med tiårs-jubilæet i håbet om nye og overraskende kyskhedsløfter, regler og benspænd fra Trier og co. i fremtiden.

Redaktionen

Lisbeth Overgaard Nielsen

Enkelhed og kompleksitet

En introducerende gennemgang af Dogme 95: Manifestets filmhistoriske arv, avantgardistiske træk og filmsproglige nytænkning

Det hele går ud på at kaste støvet af sig (...) eller 'støvet' er måske et for let begreb, det er snarere at kaste *byrderne* af skuldrene.

Lars von Trier 1998

I 1995 blev Lars von Trier inviteret til en konference i Paris om filmens fremtid. Arrangørerne var det franske kulturministerium og foreningen 1er Siècle du Cinema. Trier afslår sædvanligvis den slags tilbud, men i dette tilfælde tog han imod invitationen, fordi det gav ham en passende lejlighed til at præsentere nogle nye idéer. Med vanlig talent for at gøre opmærksom på sig og sit, trådte Trier frem, da det var tid for hans indlæg, og bad om tilladelse til at gå uden for dagsordenen. Han meddelte, at han repræsenterede gruppen Dogme 95, læste gruppens manifest op og sluttede af med at kaste røde flyveblade ud i salen. Herefter forlod han salen, og da han efterfølgende blev kontaktet af journalister, som ville høre mere, erklærede han, at han kun havde gruppens bemyndigelse til at præsentere teksten, ikke til at diskutere den.¹

I dag, ti år efter, er begivenheden ved at blive historie, og meget er sket siden da. Dogme 95 består af et manifest og et kyskhedsløfte, der blev formuleret af Trier og Thomas Vinterberg i 1995. Kyskhedsløftet indeholder et puritansk regelsæt, ti regler for det at lave film, som instruktørerne forpligtede sig til at efterleve. Hertil kom en Triersk forkærlighed, manifestet, der omtaler Dogme 95 som en redningsaktion. Selve dogmegruppen bestod naturligvis af de to forfattere og i udgangspunktet endvidere af Søren Kragh-Jacobsen, Kristian Levring og Anne Wivel. Hun sprang senere fra, hvorfor gruppen ofte omtales som 'dogmebrødrene' eller slet og ret 'brødrene'.

Efter den forholdsvis opsigtsvækkende præsentation stod Dogme 95 i stampe i to år, fordi der opstod splid i de bevilligende instanser, men i foråret 1997 trådte Danmarks Radio til og sikrede filmene, som Nimbus Film har produceret. I 1998 fik de to første dogmefilm, Thomas Vinterbergs *Festen* og Triers *Idioterne* premiere. I 1999 fulgte Søren Kragh-Jacobsens *Mifunes sidste sang* og derefter Kristian Levrings *The King Is Alive* i 2000.

Der blev udfærdiget certifikater til filmene, certifikater der bevidnede, at

filmene var blevet produceret i overensstemmelse med de regler og intentioner dogmemanifestet fordrede. Siden er der blevet lavet yderligere seks danske dogmefilm og 25 udenlandske. I alt 35 dogmefilm blev det til, førend udstedelsen af dogmecerifikaterne blev stoppet og konceptet givet frit: I dag kan enhver der har lyst til at lave en dogmefilm for så vidt gøre det, men brødrenes stempel fås ikke mere. Den happening er slut, men konceptet er frigivet, og reglerne, værktøjerne og inspirationen er i dag frit tilgængelige for enhver.

Manifestets manifestationer

Dogmemanifestet er det fjerde og hidtil mest kendte manifest i Triers oeuvre. Årsagen til at jeg nævner Trier specifikt er, at det er ham, der er idémanden bag projektet og ham alene, der har skrevet selve manifestet. Selv om det er det tilhørende kyskhedsløfte med de ti regler, der har fungeret som opskriften, som det konkrete spilleregelsæt for de nye dogmefilm, så er selve manifestet ikke uvæsentligt, fordi det på sin egen manifeste og provokerende facon endnu engang kritiserer det etablerede filmmiljø, men samtidig forsøger at opstille et alternativ ved at appellere til et nyt filmsyn, til en ny betragtningsmåde. Dogmetanken handler nemlig *ikke kun* om at lave anderledes film, der forsøger at forvise illusionskunsten og i stedet finde en sandfærdig virkelighedsskildring indenfor fiktionens rammer – det handler *også om* at forsøge at overskride fiktionen i selve optagelsesøjeblikket, hvorfor projektet interfererer med selve tilblivelsesprocessen og vores opfattelse af, hvad film er.

Dogme 95 står i mange henseender i gæld til forgængere som Dziga Vertov, den franske nybølge, Oberhausen-gruppen og neorealismen. Vertov skrev talrige manifeste i 1920'erne, hvor han var en af den revolutionære russiske stumfilms hovedskikkelser. I en række korte tekster afskrev han filmdramaet som borgerligt og forældet og pegede i stedet på den type politiske, ikke-narrative propagandafilm, som han selv lavede: »Film dramaet er opium for folket. Ned med lærredets uddødelige konger og dronninger! De almindelige dødelige mennesker, optaget ved deres sædvanlige arbejde skal leve! Ned med hverdagens iscenesættelse: Film os uventet sådan, som vi er,« hedder det i hans foreløbige instruktioner til *Kinoglaz-kredsen* (1926). Og her fordres også »hurtige transportmidler, film af høj lysfølsomhed, lette håndkameraer, lige så let belysningsudstyr« (Schepelern 2000, s. 224-225). Den franske nybølge er en anden forgænger, om end dogmeteksten netop kritiserer det utilstrækkelige i bølgen ellers prisværdige oprørsforsøg omkring 1960. Den franske nybølge startede med en gruppe kritikere omkring filmtidsskriftet *Cahiers de Cinema*. Gruppen hyldede instruktøren som filmværkets suveræne skaber, men de opstillede aldrig et manifest, om end de til dels tog afsæt i Alexandre Astruc's manifest fra

1947 med den berømte titel: »En ny avantgardes fødsel: Kameraet som pen«. Her argumenteres der for at gøre filmen til det mest omfattende og det klareste sprog, der findes. Nybølgens egen praksis var imidlertid en hensigtserklæring, nemlig at bryde med kvalitetstraditionens litterære og konforme filmkunst og skabe spontane uhøjtidelige film, der suverænt negligerede konventioner om klipning og traditionel dramaturgi. Det franske nybrud skabte flere europæiske bevægelser, bl.a. Den tyske *Oberhausen-gruppen*, der lavede et manifest i 1962. Her varslede de nye tider, men ironisk nok blev det kun i ringe grad disse 26 instruktører, der kom til at realisere tankerne. I stedet blev det 1970'ernes nye talenter som Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog og Wim Wenders, der blev banebrydende med filmkunst, der forsøgte at skabe en ny uafhængighed: »Denne nye film behøver nye former for frihed: frihed fra industriens konventioner og fra establishmentets kommercielle indblanding (...) Den gamle film er død. Vi tror på den nye« (Elsaesser 1989).

Men tilbage til dogmemanifestet, der starter med tre overordnede statements, der blandt andet pointerer, at »DOGME 95's erklærede formål er at modarbejde 'visse tendenser' i dagens film«, og at »DOGME 95 er en redningsaktion!« De tendenser, som Dogme 95 ønsker at bryde med kan dels henvises til det tunge økonomiske og tekniske apparat, filmindustrien i dag sætter i sving per automatik under en filmproduktion. Samtidig er »visse tendenser« en underforstået reference til den franske nybølge og Truffauts berømte artikel »En vis tendens i fransk film« (1954), hvor han gjorde op med datidens upersonlige franske 'kvalitetsfilm' og i stedet hyldede amerikanske instruktører, der præsterede at udtrykke en gennemgående personlig stil på trods af branchens kommercielle vilkår og konventioner.

Manifestet tager imidlertid også afstand fra nybølgen; de ønsker at fortsætte hvor bølgefolkene slap og blev borgerlige. Endvidere ønsker Dogme 95 tydeligvis at gøre op med nybølgens auteurpolitik, der var »borgerlig romantik fra starten og dermed (...) falskt!« Det ironiske og dog så idealistiske udtryk understreges i kyskhedsløftets sidste regel, der påbyder, at instruktøren ikke må krediteres. I princippet kan reglen gennemføres uden problemer, men det faktiske resultat vil naturligvis være, at alle hurtigt vil vide, hvem der har lavet hvilke film. At flytte fokus fra instruktøren som kunstner over på selve filmen og på den kollektive proces som filmarbejdet også er, er en sympatisk tanke, men i virkeligheden har reglen nærmest forøget fokus på instruktørerne, eftersom påbuddet er blevet hidsigt debatteret, fordi reglen kan synes krukke, paradoksal og urealistisk. Til det siger Vinterberg:

Det har jo udelukkende symbolværdi. Folk ved godt, hvem det er der har lavet filmene, men vi forsøger at trække os væk fra produktet, forsøger at være

så lidt *auteur*-instruktører som muligt. Sjovt nok er der jo kommet nogle ret *auteur*-agtige film ud af det.²

Reglernes skaberkraft

At opstille regler eller begrænsninger for sit filmarbejde eller sin kunst er som bekendt ikke noget nyt hverken i Triers verden eller i kunsten generelt. I filmkunsten herhjemme er det særligt Jørgen Leth, der må fremhæves som en af regelbrugerne par excellence. Han er spillereglernes mester. Han skaber sine film ud fra spilleregler. Mogens Rukov skriver om ham:

Jørgen Leth har gennem hele sin karriere nægtet begrænsningen som noget forud givet, som noget, der lå i selve filmsprogets væsen. Han har kun taget stoffet som noget givet. Han har stillet sine spilleregler op. Og spillereglerne, der er en total orden, har derefter tilladt materialet at være hvad som helst. Reglerne sikrede synligheden.³

Jørgen Leth arbejder altid med spilleregler.⁴ For ham er der tale om en strategi, en æstetisk strategi, der planlægges forud for materialet. Der er tale om et valg af synsvinkel, et valg af måde at skrive på og filme på. Det kan, som i nogle af hans film, være meget stileret, det vil sige rensat ned til en ekstrem enkelhed, hvor scenerne står frem på en emblematiske måde, f.eks. *Livet i Danmark* (1971).

Det kan også gå fra det mest basale, som at lyd og billede er to forskellige ting, der intet har med hinanden at gøre – udover at de tvangssammenføres i filmen som i *Stopforbud* (1963) og *Se frem til en tryk tid* (1965), eller at alt laves i et tomt hvidt rum, hvor kameraet skal bevæge sig i lange lige bevægelser, uden dramatiserende hensigt, som f.eks. i *Det perfekte menneske* (1967), *Det Gode og det onde* (1975) og *Notater om kærligheden* (1989). Andre eksempler er, at klip-pene dikteres af en udefra kommende impuls, f.eks. slag på træstokke i *Ofelias Blomster* (1968). Eller den simple: ingen kamerabevægelse, med en enkelt undtagelse i *66 Scener Fra Amerika* (1981) og *Nye Scener Fra Amerika* (2002).

Strategien er indopereret, men måden, spillereglen, kommer altid først. Først herefter opstår scenerne. Jørgen Leth er en af de inspirationskilder Trier til stadighed nævner, og deres fælles kærlighed til den konsekvens spilleregler udstyrer et filmmateriale med, kan studeres i de to instruktørers fælles dogmeprojekt fra 2003: *De fem benspænd*. Filmen er en variation over Leths originale film *Det perfekte menneske* fra 1967. I *De fem benspænd* blev filmen udsat for fem nyfortolkninger, hvis spilleregler blev dikteret af Trier. Resultatet blev en dokumentarisk rejse ind i Leths æstetiske univers, hvor filmkunstneren, på trods af benspænd og påbud, skabte sine egne udviklingsbetingelser, *sit* film-

sprog og med elegance holdt sig oprejst. En anden vigtig inspirator og fortaler for anvendelsen af spilleregler i filmarbejdet er Mogens Rukov, der er leder af Den Danske Filmskoles manuskriptlinje. Han har undervist Trier på filmskolen og bidraget med råd og konsulentstøtte til ham og utallige andre instruktører gennem tiden. Hertil kan nævnes, at han har været manuskriptforfatter til Vinterbergs *Festen* og konsulent på flere af de andre danske dogmefilm. Via Rukov er Trier uddannet til at bruge regler ikke kun som en udfordring af instruktøren og værket, men i lige så høj grad som en naturlig arbejdsproces, der løfter stoffet og bibringer den en nødvendig 'kyskhed':

Der skal sorteres. Sorteringen, og frasorteringen – især den – er regelret. Hvis ikke af regler sat udefra, så af regler, der opstår og derefter bliver mekaniske. Måske netop inden for film. For film er voldsomt illuderende. Så præcist giver filmen den foreliggende virkelighed, at den er på grænsen til kaos. Derfor er kyskhed netop en nødvendighed. Det er helt klart en del af filmens natur.⁵

De klare regler, der ligger til grund for dogmefilmene, ligger i forlængelse af den arbejdsmetode, Mogens Rukov har sat i system på Den Danske Filmskole. Spilleregler er et nøgleord, for har man ingen spilleregler er der ikke noget at arbejde ud fra. »Når fantasien bliver rammeløs, bliver den hjemløs,« siger Rukov.⁶ Reglerne yder filmsproget modstand og giver instruktørens idé en form, så filmen undgår forfladigelsen og ligeGYldigheden, men i sig har den ramme og de regler, der gør filmsproget konsekvent og får værket til at udvide og overskride sig selv.

De ti buds enkelhed og abstraktion

Kyskhedsløftet er udformet som et regelsæt, der næppe tilfældigt består af ti regler, ti bud, du som instruktør skal 'underkaste' dig. Fælles for reglerne er deres enkle og konkrete ordlyd, hvilket overføres til selve filmproduktionen, der med dogmereglerne får en fast ramme af enkelhed at operere indenfor. Betydningen, eller effekten, er derimod anderledes abstrakt og kompleks. Lad os derfor se på nogle af reglerne én for én.

I regel nummer et lyder det, at optagelserne skal foregå på location og at rekvisitter og scenografi ikke må tilføres. Reglen rummer en historisk reference, eftersom metoden nærmest blev et varemærke for den italienske neorealisme, der efter anden Verdenskrig vendte sig mod Hollywoods glamourøse og glaserede stil og i stedet lavede virkelighedsnære film, der blev optaget på eksisterende, ægte locations og gjorde brug af amatørskuespillere og hverdagsnære fortællinger.⁷ At optagelserne i dogmeprojektet skal foregå på location og ikke

i et studie indrettet med rekvisitter og scenografi giver allerede her filmene et virkelighedspræg. I stedet for kunstigt skabte kulisser anvendes virkelighedens rum, dens gader, bygninger og indbyggede fortid. Virkelighedens rum tilbyder ikke en neutral, erfaringsfri verden, men lader i stedet rum mættet med eksisterende betydning udgøre det filmiske univers. Et realistisk islæt er uundgåeligt, fordi filmene optages i den verden, vi kender. Det betyder endvidere, at filmene bliver afhængige af virkeligheden, det er *dén*, de må indrette sig efter og basere sig på. Derfor er regel nr. 1 væsentlig for hele projektet, fordi den ikke alene foreskriver *hvor* filmene skal optages, men også *hvordan* de må komme til at se ud og hvilke signaler de qua deres realistiske locations kommer til at udsende. At føre filmoptagelserne tilbage til virkeligheden har »også ført selve følelsen af filmen tilbage til virkeligheden, til stederne hvor tingene foregår og hvor forestillingerne opstår. Til en hvis form for al tings naturlighed«, skriver Rukov,⁸ og det er jo netop essensen i dogmetanken; at søge (tilbage) ud i virkeligheden og herigennem nå en klarere og måske mere sandfærdig fremstillingsform for det filmiske medie.

Også med dogmeregul nummer to må filmen underlægge sig virkelighedsnære optagelser, om end der her er mere fokus på tid frem for rum. »Lyden må aldrig produceres adskilt fra billedet eller omvendt«, står der, og med tanke på, at næsten al lyd, det vil også sige musik og tale, i dag bliver eftersynkroniseret, så er reglen temmelig radikal. At lyden skal optages samtidig med billedet ændrer markant den måde, selve optagelserne kan forløbe på. I stedet for at kunne fokusere på billedsiden alene og derefter indhente og redigere den korrekte og gode lyd, må billedoptagelserne nu være lydhøre overfor lyden. Billederne skal med andre ord optages under hensyntagen til at lyden også skal kunne fungere, og vi taler vel at mærke her om en lyd, der er virkelighedsnær, eftersom den skal befinde sig i samme rum og samme øjeblik, som optagelserne foregår. Det vil sige, at sammensmeltningen af billede og lyd skaber en aktualitet i filmen, en følelse af et *nu og her*, fordi det vi ser, er udtryk for tiden og rummet i netop dette øjeblik.

Reglen involverer hermed også skuespillerne, der nu må agere mere i tradition med teateret end med filmen. Sædvanligvis vil en filmskuespiller kunne prioritere sine udtryk og gestik vel vidende, at talen kan eftersynkroniseres. Ved optagelsen af billede og lyd synkront, må hele kroppen i vigør med stemme, ord, bevægelse og mimik. Skuespilleren må yde en samlet præstation, der kræver skuespillerens talent for at være 100 procent tilstede i længere scener end filmoptagelser sædvanligvis byder på.

Klipningen kan naturligvis stadig beskære og redigere scener, for mærkeligt nok, har dogmebrødrene ikke lavet en regel, der berører klipningen. Måske fordi denne disciplin snarere hører til den efterfølgende redigering og ikke selve

optagelserne. Havde der imidlertid været en regel for klippeteknikken, ville dette påbud skulle indtænkes allerede under optagelserne og derfor have en effekt i øjeblikket.

Selvom klippeteknikken ikke er nævnt i regelsættet, så bliver den udfordret særligt fordi lyd og billede *skal* produceres samtidig. Herved bliver det besværliggjort at gå ind og klippe i scenerne, fordi enten talen eller billederne sjældent passer sammen med det næste klip. Dette kan man så gøre en dyd ud af, som Trier har gjort i *Idioterne*, hvor der ofte klippes efter lyden uden hensyn til billederne. Denne hakkende æstetik og billedmæssigt irrationelle klipning understøtter naturligvis idioternes upolerede flade, hvorfor klipningen fra en fagmands klassiske synsvinkel nok må siges at være grim, men derfor ikke nødvendigvis uden effekt.

Regel nummer tre er en af de mest omtalte og omdiskuterede regler. »Kameraet skal være båret« står der, hvilket i daglig tale er lig det håndholdte kamera, som mange fortrinsvist forbinder med dogmæstetik. Reglen ekspliciterer sin egen betydning, når der endvidere står, at »Filmen skal ikke foregå, hvor kameraet står, men der skal filmes hvor filmen foregår«. Denne uddybelse af reglen er et kernepunkt i hele dogmeprojektet, fordi det berører dogme-gruppens opfattelse af, hvad det vil sige at lave film og hvad det er, film skal. Kameraet skal være det nysgerrige, søgende øje, der afdækker, skjuler, leder og forklarer. Kameraet skal opsøge og vise os verden, som den foregår i filmen og ikke passivt lade verden passere forbi. Kameraet bliver således en aktiv medspiller, der eksklusivt bestemmer *hvad*, vi skal se, og *fra hvilken vinkel*, vi må se. Der er dog ikke tale om det selvstændigt agerende kamera, der tog på udflugter og fremviste ellers ufremkommelige verdner som i Triers tidlige film (*Forbrydelsens element* og *Europa*). I stedet er kameraet nu håndholdt, og som et egentligt dogmeprincip indskriver det en nærhedseffekt, der intensiverer filmenes søgen efter øjeblikket og øjeblikke af sandhed.

Regel nummer fire lyder: »Filmen skal være farvefilm«. Lyssætninger accepteres ikke. Denne regel er efter Triers eget udsagn skabt med en »pædagogisk bagtanke«:

De af Dogme-reglerne, som jeg har stået for, er i høj grad udformet med pædagogisk bagtanke – pædagogik rettet mod mig selv. Det er de problemer, som jeg ellers selv ville stå og tumle med. Det skal være en farvefilm, og er der noget, jeg har arbejdet meget med, så er det, at farverne på en farvefilm er til at holde ud at se på. Men nu har jeg så givet mig selv en regel om, at det må jeg ikke rode med. Det er selvpåbyggelse for at jeg skulle blive tvunget til at søge andre steder end før.⁹

Trier forhindrer med andre ord sig selv i at falde i staver over tekniske mulighe-

der for at nørkle og perfektionere billedernes udseende. I stedet levnes der nu plads og tid til andre ting som f.eks. skuespillerne og en større fokusering på historiens kerne.

En væsentlig mere radikal faktor, generelt set, er reglens næste sætning, nemlig at lyssætninger ikke accepteres. Dette forbud har selvsagt en stor betydning for filmens æstetik og de til tider mørke billeder, der må blive resultatet af manglen på kunstigt lys. Til gengæld bibringer forbuddet også en lettelse for selve filmoptagelserne og de forhold, der nu arbejdes under. Ved en traditionel filmproduktion er lyssætningen en af de mest tidsrøvende og krævende faktorer, fordi det tager lang tid og kræver omhyggelig planlægning at sætte lys. Ved kun at benytte naturlige lyskilder eller en enkelt lampe, der er påmonteret kameraet, skabes der både frihed tidsmæssigt og dermed økonomisk, men også frihed for skuespillerne til at gebærde sig i rummet uden hensyntagen til allerede fastmonterede kunstige lyskilder. Det giver alt i alt en langt større grad af bevægelsesfrihed for såvel skuespillere som kamerafolk. Dem, der skærer mest tænder over denne regel er formentlig producenterne, da filmenes billeder til tider tangerer det uskelnelige, fordi personerne henstår i mørke.¹⁰

I forlængelse af regel nummer fire ligger regel nummer fem, der forbyder optisk arbejde såvel som filtersætning af filmen. Også denne regel må være lavet med en pædagogisk bagtanke fra Trier selv, der i sine tidligere produktioner har brugt markante filtersætninger, colorgrading m.m., som i f.eks. *Forbrydelsens element*, *Medea* og *Riget*.

At filmen ikke må indeholde »overfladisk action«, som der står i regel nummer seks, og at mord, våben etc. ikke må forekomme, kan umiddelbart lyde som en regel, der hovedsageligt opponerer mod den tiltagende vold og umotiverede action i amerikanske spillefilm, dvs. at reglen har med genrer og tematikker at gøre. Når filmene ikke må indeholde ovennævnte ting, så må der nødvendigvis tyes til noget andet. Denne motivation har formentlig været hensigten, men reglens anden stærke virkning har med fortællingen at gøre. Vinca Wiedemann, tidligere filmkonsulent på Det Danske Filminstitut, har i et foredrag fortalt, at det er almindeligt indenfor filmens verden at ty til »overfladisk action«, hvis fortællingen i filmen har nogle tynde steder. Actionscenerne kan bevirke, at publikum flytter opmærksomheden fra den egentlige handling til visuelt flot anlagte stunts og dramatisk action og herfra lettere accepterer filmens måske letbenede historie. Ved at forbyde overfladisk action i dogmefilmene insisteres der på fortællingens holdbarhed, dvs. den gode historie. Historien skal bære sig selv og ikke støttes af eksterne effekter.

Regel nummer syv, der forbyder tidsmæssig og geografisk fremmedgørelse, understøtter tanker og ideer i de første regler om lyden og billedets enhed og optagelserne, der skal foregå på location. Forbuddet mod den tidsmæssige og

geografiske fremmedgørelse er dog ikke nær så konkret som de tidligere regler, og i flere tilfælde kan den fortolkes som overtrådt af f.eks. Vinterberg, når han viser den døde søster i en scene (fortid) eller Kristian Levring lader sin film udspille i Kalahari-ørkenen (eksotisk, *fremmed* sted). Set i sammenhæng med manifestets tanker og de øvrige regler, er intentionen med reglen dog formodentlig at fratage muligheden af f.eks. flash back for at styrke øjeblikkets nærværelseeffekt og fornemmelse af et *nu og her*.

At »genrefilm ikke accepteres« (regel nummer otte) er anderledes konkret, men betydningen til gengæld temmelig omkring sig gribende. Ved ikke at tillade genrefilm tvinges instruktøren til at konstruere sin egen verden fra bunden. Indbygget i enhver genre findes et hav af konventioner, regler, historiske milepæle, filmsproglige normer, tematikker og strukturingsprincipper. Hertil kommer genrens egen historie og klassiske forgængere, som nye film kan referere til. Genrens historik og verden af genremæssigt lignende film eksisterer ikke, hvorfor dogmefilmene må skabe verden på ny. Dette er selvfølgelig en sandhed med modifikationer, for også dogmefilmene, og måske dogmefilmene især, betjener sig jo af tilskuerens erfaringer, kendskab og nærhedsfornemmelse med virkeligheden. Men den filmhistoriske forankring, som en film kan betjene sig af via genretilhørsforhold og konventioner, er fjernet. Tilbage står et filmhistorisk nøgent lærred, som filmmageren selv må udfylde.

I det niende bud står der, at filmen skal optages i 35 mm Academy-format. Denne regel er der blevet dispenseret fra i *Festen* og *Idioterne*, hvor der optages på video. Siden er det dog blevet besluttet, at filmene altid skal distribueres på 35 mm.

Kyskhedsløftets tiende bud pålægger filmskaberens, at »instruktøren ikke må krediteres«. Som tidligere nævnt er reglen formentlig den mest provokerende, fordi den på den ene side kan virke kuriøs og på den anden side selvironisk og uden alvor. Betragtes reglen imidlertid i sammenhæng med den manifestagtige tekst neden under reglerne, får den en måske stadig humoristisk tone, men også en karakter af et konkret, nødvendigt resultat af dogmefolkens ideologi:

Ydermere lover jeg som instruktør at afstå fra at have en personlig smag! Jeg er ikke kunstner længere. Jeg lover at afstå fra at skabe et »værk«, idet jeg prioriterer sekundet frem for helheden. Mit ypperste mål er at aftvinge mine personer og scenarier sandheden. Dette lover jeg vil ske med alle midler og på bekostning af al god smag og æstetik.

Således aflægger jeg KYSKHEDSLØFTET

Vinterberg har udtalt, at teksten har voldt ham problemer, fordi kravene ikke er konkrete. At afstå fra at have en smag brydes allerede, når man vælger skue-

spillere, mener han. Idealerne i løftet *er* vanskelige, for ikke at sige umulige, at gennemføre 100 procent, men intentionernes kvalitet kan inspirere tanken og nedbryde vanen hos filmskaberer. Hvor vi særligt siden 1960'erne har haft en stadig stigende interesse for instruktøren og film i dag kan sælges på instruktørens navn alene, plæderer dogmeprojektet for fornyet fokus på filmens egne øjeblikke. Ikke filmen som et værk (i et oeuvre), men derimod som en måske nok ujævn, kantet film, men med sekunder af »sandhed« Denne sandhedsøggen, som Trier så vedvarende insisterer på igennem hele sit oeuvre, tangerer umiddelbart det abstrakte. Selv forklarer instruktøren sandheden i forbindelse med dogmeprojektet som:

At hænge en mikrofon op i et træ, at bruge to tandstikker i stedet for et gigantisk teknisk apparat, giver en form for filmisk sandhed. Eller i hvert fald bliver det mere rigtigt. Sandhed handler om at afsøge et område for at finde noget, men hvis man på forhånd ved, hvad man kigger efter, er det manipulation. Måske er sandhed at finde noget, man ikke leder efter¹¹

Målet er at aftvinge personerne og filmens scenarier sandheden, hvilket skal ske med alle midler og på bekostning af al god smag og æstetik. Det paradoksale i denne ellers sympatiske og herligt atypiske erklæring, i forhold til den samtidige tidsånd, er naturligvis, at hvor en æstetik forsvinder, vil en ny altid opstå. Og selvom intentionerne formentlig har været at nedtone og underlægge æstetikken til fordel for projektets vigtigste mission, sandheden, så har projektet snarere forårsaget en fornyet debat om netop filmæstetikken og dens rolle i slutningen af det 20. århundrede.

Reaktioner

Reaktionerne på dogmeprojektet har været vidt forskellige fra de første overbærende smil til stor tilslutning og priser til filmene både herhjemme og i udlandet. På trods af priserne og den generelt positive modtagelse af projektet har kritikken af konceptet ikke manglet. Den første markante modstand kom til udtryk blandt filmverdenens egne folk, som f.eks. Christian Braad Thomsen, der valgte at opfatte Dogme 95 som en ironisk kommentar til årtiers statsstøttet fantasiløs socialrealisme i dansk film og mente, at »hvert eneste af de ti bud er sort snak rent filmisk«. ¹² Ole Bornedal ville først tage Dogme 95 alvorligt den dag han sad i biografen og tabte bukserne af benovelse: »Indtil da opfatter jeg det som et koncept, og koncepter kan man jo altid bruge tiden på, hvis man ikke kan finde på andet« (ibid.). Og Ib Monty, daværende direktør for Det Danske Filmmuseum, var heller ikke begejstret: »Jeg kan ikke tage det alvorligt.

Fordi man bestemmer sig til at lave film på den måde, behøver man jo ikke ændre hele Moseloven. Det er jo helt komisk, men de føler vel nu, at de skal sælge sig selv under en etikette og skabe opmærksomhed, og så hopper medierne med på vognen« (ibid.).

En anden, nærmest reaktionær, men på sin vis forståelig kritik lyder fra fagfolk som f.eks. fotografer, der har arbejdet gennem mange år med at forfine filmens billedtekniske side. Hans Bonnesen, der er journalist og fotograf, skrev i sin kronik »Dogmefilm eller hjemmevideo« i Berlingske Tidende:

det er sørgeligt, ja, det er nærmest fornedrende at måtte iagttage, at en Lars von Trier, en Thomas Vinterberg eller deres efterfølgere har gjort alle disse anstrengelser forgæves – eller ligegyldige. Som gammel fotograf føler man nøjagtig det samme, som en god snedker må føle, når han ser et elendigt stykke arbejde¹³

Generelt er kritikken forstummet og dogmekonceptet anerkendes som én af måderne at lave film på. Dogmeæstetikken er ikke længere avantgarde, den er blevet accepteret, og hvad der startede som udtryk for en ønsketænkning, der udstak nogle principper for en mulig filmpraksis, blev i en årrække nærmest normen for, hvordan der skulle laves film. Der er imidlertid kun lavet ti danske dogmefilm, så selvom det i en periode følte som om alle danske film var dogmeramte, bunder sandheden formentlig i flere årsager. For det første fik projektet stor mediebevågenhed. For det andet blev dogmefilmene gode, hvilket igen gav omtale og fokus, og for det tredje gled begrebet ind i den store kulturmaskine, hvor det florerede som dogmarkitektur, dogmeteater og dogmelitteratur. Hertil skulle højskolerne udsættes for dogme, reklamerne blev håndholdte og de velkendte haveudsendelser med Søren Ryge blev pludseligt præsenteret som dogmetv med Søren Ryge, DR Derude.

Tilbage står Dogme 95 med ti år på bagen, ti år, der har budt på en tiltrængt debat om filmens muligheder og vilkår, om hvorfor man laver film, og om hvad film kan indeholde, hvor lidt de kan gøres af, og hvordan de kan se ud. Det er længe siden, at der har været en sådan debat. Alt for længe, og med Mogens Rukovs ord kan det siges, at »det var en god leg« Vinterberg og Trier startede tilbage i 1995, og hvis der, som Rukov skrev i et forsvar for projektet i Politiken i 1995, er blevet »smilet i det danske filmmiljø over kyskhedspunkterne, så er det et dumt smil. Eller et uvidende smil. Æstetisk uvidende«.

Noter

- ¹ Min gengivelse af begivenheden i Paris er baseret på Peter Schepelerns fremstilling i Schepelern, Peter: *Lars von Triers film* (Rosinante, Kbh. 2000, s. 221).
- ² Citeret fra artiklen »Det fælles hovedspring« af Bo Green Jensen, Weekendavisen 1998-04-24.
- ³ Citeret fra artiklen »En ubesværet hvikken løber igennem det hele« af Mogens Rukov i Rukov, Mogens: *FESTEN og andre skandaler*. Udvalgte artikler 1992-2002, ved Claus Christensen (Lindhardt og Ringhof, 2002).
- ⁴ Se Lisbeth Overgaard Nielsens artikel »Jørgen Leth: En filmsproglig æstetiker og ekslektiker« i Filmmagasinet 16:9, 2. årg., nr. 5 (2004) på www.16-9.dk.
- ⁵ Citeret fra artiklen »Der er noget kysk ved at lave film« af Mogens Rukov i *FESTEN og andre skandaler* (2002).
- ⁶ Citeret fra artiklen »Dogmediktoren« fra Politiken 1999-03-14.
- ⁷ Ideerne blev præsenteret af en af neorealismens manuskriptforfattere Cesare Zavattinis i artiklen »Nogle ideer om filmkunsten« (1952).
- ⁸ Mogens Rukov og Thomas Vinterberg: »Mere end én gang tænkte vi på Hamlet«. Fra *FESTEN og andre skandaler*, S. 75.
- ⁹ Lars von Trier citeret fra Christian Monggaard Christensens artikel »Ud i intetheden« fra Information 1998-07-17.
- ¹⁰ Det er senere kommet frem, at Idioterne har fået flere optiske rettelser dikteret af producenterne til filmen. Lars von Trier blev efter sigende rasende, da han opdagede de »kosmetiske redigeringer«. Se evt. Lotte Thorsens artikel »Flere dogme-brud i Idioterne« fra Politiken 1999-08-27.
- ¹¹ Citeret fra Peter Øvig Knudsens artikel »Uden kontrol«, fra Weekendavisen 1998-05-11.
- ¹² Citeret fra Politiken 1995-03-25.
- ¹³ Hans Bonnesen: »Dogmefilm eller hjemmevideo«. Kronik i Berlingske Tidende 2000-02-05.

Erik Exe Christoffersen

Dogme og obstruktion

Idioterne, The King is Alive og Elsker dig for evigt

Dogmebevægelsen og dogmemanifestet fra 1995 har foreløbig medført 35 film, heraf ti danske¹, samt flere dogmelignende film som *Breaking the Waves* (1996). Der skulle være endnu tre danske dogmefilm på vej, men efter ti år er der foreløbigt sat en slags punktum. Dogme 95 ville føre filmen tilbage til en økonomisk og teknologisk forenkling, og er en kreativ strategi hvor regler og begrænsninger spiller en central rolle. Spørgsmålet er om Dogme 95 også var medvirkende til at udvikle filmæstetikken i nye retninger, påvirket af årtusindskiftets såkaldte virkelighedshunger? Dogme 95 udspringer af pædagogiske og kunstneriske bestræbelser på og omkring Det Danske Filminstitut og specielt på manuskriptlinjen, hvor Mogens Rukov siden oprettelsen i 1982 har været den ansvarlige, samtidig med at han har deltaget aktivt i flere dogmefilm som medforfatter.² Centralt står, ud over de fire dogmebrødre, Anders Thomas Jensen³ og Kim Fupz Aakeson⁴ som har været manuskriptforfatter på flere dogmefilm. Det er da også disse to, som samarbejder om to af de sidste dogmefilm.

Dogmefilmene har en ofte improviserende karakter, og filmene er optaget kronologisk i modsætning til de fleste film, som optages uden hensyn til fiktionens forløb. Det betyder, at filmene skaber en nærhedseffekt. Det improviserede, den synlige klipning⁵, de dårlige, »amatøragtige« billeder og det dokumentariske præg skaber en autenticitetseffekt i billedet. Det forrykker koderne for realisme. Dogmerne selvstændiggør det, man kunne kalde adgangen eller iagttagelsen på det fiktive forløb som en særlig rystet, ridset og næsten forvirret konstruktion, som derfor også peger på sig selv i modsætning til den transparente og usynlige normalfilmsproglige adgang. Dogme 95 vedkender sig en medievirkelighed, og det er her, jeg mener, man kan tale om konceptets fornyende karakter.

I det følgende skal jeg se på dogmet som en kunstnerisk obstruktionsstrategi, der forrykker en traditionel indholdsfigur til selve skærmens realitet og dermed skaber en film, hvis virkning ligger mellem tilskueren og filmprojektionen. Desuden skal vi se på, hvordan dette forhold skaber en retorisk modstilling mellem autenticitet og teatralitet, tematisk i dogmefilmene og formelt i den før omtalte forrykkethed og rystelse. Dogme 95 er i sin selvforståelse mere autentisk og har et mere direkte forhold til tilskuernes sanser end den traditionelle fiktionsfilm, som med filmillusionen skaber et fra tilskuerne adskilt rum.

Dogme tager tilskuerne med til optagelsens virkelighed. Denne autenticitet er specielt for Trier så central, at han udvider sit koncept til at indeholde diverse andre medier og medieskabte begivenheder (jf. Triers dagbog). Trier skaber på den måde en metadramaturgisk realitetseffekt. Endelig skal jeg se på tre forskellige dogmefilm, som viser tre forskellige brug af reglerne. Triers *Idioterne* (1998) er det mest ekstreme brud på filmkonventioner, Levrings *The king is alive* (2000) bryder også med narrative konventioner, men er primært interesseret i visuelle fornyelser. Biers *Elsker dig for evigt* (2002) er til gengæld mere traditionel melodramatisk, men også en ironisk modernisering af Triers *Breaking the Waves*. Man kan tale om en markant udvikling, som i hvert fald af Trier selv er blevet betegnet som et forfald. Det er jeg nu ikke enig i.

Dogme 95

Dogmeprincipperne peger på forholdet mellem film og teater. Der er ingen tvivl om, at de to kunstformer har haft en historisk betydning for hinanden. Mange skuespillere arbejder inden for begge medier, ligesom uddannelsen, specielt i Danmark, foregår samlet. Der er dog en meget væsentlig forskel, som handler om den skabende proces. Teaterskuespillerens proces sigter på at gennemleve og udføre en sammenhængende, skabende handling samtidig med, at denne opleves af tilskueren. Filmskuespillerens skabende handling er derimod opdelt i mindre sekvenser, som bliver til ved studieoptagelser uden tilskuere og ofte uden at følge fortællingens kronologi. Dogmeprincipperne medvirker til at teatralisere filmoptagelsen og en gentænkning af teatrets og filmens forhold til repræsentation. Filmens medium er forbundet med en meget høj realisme-effekt (ligesom fotografiet), som evner at skabe det perfekte illusionsrum, hvor optagelsestid og -sted så at sige usynliggøres. Teatret, derimod, har en meget lille realisme-effekt. Hele den sceniske, kommunikative situation, hvor skuespillerne taler højt og tydeligt med en særlig teaterretorik og vender sig (delvis) frontalt mod tilskuerne, som (traditionelt) har en statisk optik i forhold til *scenen*, skaber en teatral effekt. Teatersituationen er reel og en del af teaterkunsten. Dogmefilmene eksperimenterer med at teatralisere filmen, samtidig med at filmens realisme-effekt bevares. Det betyder, at teatermetaforikken, det at skabe en rolle, det at være skuespiller og det at spille teater bliver centrale begreber og kvaliteter ved dogmefilmene, der genindfører teaterskuespil med en minimal og realistisk karakter ofte med en bevidst »mumlen«, som understreger skabelsens her og nu. *Castingen* er central i og med, at der etableres en relation mellem skuespillerne og deres roller, hvad enten der er tale om kendte eller ukendte skuespillere i uvante roller, der fremhæver skuespillernes troværdighed, personlighed og autenticitet. Der er således ikke tale om privathed i almindelighed, men om privathed knyttet til den kunstneriske skabelsesproces.

Man kan tale om en »håndholdt« karaktertegnning, som er rystet og fremvist i sit tilblivelsesøjeblik. Det som hermed antydes er, at dogmerne betyder en teatralisering af filmen. *Dogville* (Trier 2003) kan ses som filmet teater, hvor Bertolt Brechts verfremdelse greb overføres til film, og interessant er det naturligvis, at *Festen* (Winterberg 1998) med succes er blevet lavet om til et teatermanuskript, ligesom der er blevet lavet teaterversioner af både *Idioterne* og *Dogville*. Spørgsmålet er, om, og i givet fald hvordan, det er muligt at tænke Dogme 95 overført til teater eller andre kunstarter med lignende skabende kraft til følge. Et eksempel er Lars Kaalunds iscenesættelse af *Macbeth* på Mungo Park (2004), hvor dogmeprincippet er en læseprøve af teksten (til dels som i Louis Malles film *Vanya on 42nd Street*, 1994). Hele stykket ses i en vertikal optik med skuespillerne siddende omkring et bord med manus, kaffekopper og diverse tilhørende rekvisitter, og kun slutningen bryder med denne læseprøveralisme og genskaber et fiktionsunivers.

Dogmefilmene er eksempler på genkomsten af en teatral realisme, som ikke skjuler performativiteten i værket eller dets koder i relation til tilskuerne. Det er et brud med den lukkede dramamodel, hvor tilskuerne absorberes i fiktionens verden, netop fordi tilskueren er udenfor fiktionen (den fjerde væg). Teatraliseringen benytter sig af pauser, gentagelser og alternative monteringsformer, som tvinger tilskueren til refleksion. Dogmefilmenes præsentationsform minder om Francis Bacons malerier, der fremtræder rystede, som om de blev præsenteret i høj hastighed. Dogmefilmene arbejder bevidst eller »kynisk«, som Trier siger, med troværdigheds-, autenticitets- og patoseffekter. Med håndholdt kamera, lokalt lys og lyd understreges *optagelsens* realitet. Kameraet er til stede og skuespillerne behøver ikke skjule, at de »spiller«.

Gennem kyskhedsløftet, det vil sige en række selvpålagte begrænsninger og regler, sigter dogmereglerne på at nedbryde den illusionistiske film og dens indbyggede distance, men også den modernistiske films indbyggede distance og autonomi. Dogme 95 drejer sig om at nedbryde forudsigeligheden og »dramaturgien, som er blevet guldkalven, hvorom der danses«. Dogmereglerne peger på og renser optagehandlingen, som ikke længere skal skabe illusion via teknik og dramaturgi. I stedet for et illusionsrum skabes en optisk illusion. Det vil sige, at tilskueren lever sig ind i *kameraet* som betragter eller iscenesætter af den begivenhed, som formes i *optagelsen*. Fiktionsfilmen ligner dokumentarisme ved at pege på optagelsens *her og nu*. Der skal naturligvis ikke herske tvivl om, at dette optiske bedrag er kunstnerisk fiktion, men det foregår på et sensorisk niveau, som tilfører en ny form for autenticitet og patos. Dogmerne skaber en særlig optik, som hverken er mere ægte eller autentisk end andre dramaturgier, men som berører synssansen på en måde, der *virker* ægte, selvom den er lige så konstrueret som enhver anden filmdramaturgi. »Ærligheden« består her i, at konstruktionen

bliver synlig. Filmoptagelsen gør ikke blot opmærksom på sig selv, men gør det til en kvalitet, at der er tale om denne selvpåpegning. Filmen bliver udstillet som en kommunikativ handling.

Dogmereglerne etablerer et klart skel mellem en traditionel, kommerciel, dramaturgisk veldrejet (*well-made*) og æstetisk kalkuleret normativitet på den ene side og en autentisk, amatørisk, naiv og uskyldig filmkunst på den anden side. Filmkunst har altid været baseret på fortællede dogmer, klippedogmer og optagedogmer, som på forskellige måder skaber en såkaldt transparent skærm og en realisme i kraft af fortællemåden (billede og klip) mere end i kraft af, hvad der fortælles. Man kan tale om fiktionens sandhed i forhold til virkelighedsrepræsentationen og filmens nærhed til det filmede, eller om mediets sandhed, om skærmens og optagelsens virkelighed uden teknikens »sminke«. Det »nøgne« kamera og den »nøgne« montage fremhæver skærmen og optagelsen som realitets effekt. Samtidig er der dog tale om et avantgardistisk forsøg på at nærme sig virkeligheden, og man må derfor tale om en dobbelthed af modernismens rensning af kunstværket og af avantgardens nedbrydning af værket. Filmisk minder Dogme 95 om Sergei Eisensteins montage, som sammenstød i sammenkædningen af billederne.⁶

Kontingens

Modstillingen mellem illusion og sandhed er den røde tråd i de fleste dogmefilm, der skaber en modstilling mellem teatralitet og autenticitet, som f.eks. i *The King is Alive*, hvor man spiller Shakespeares *Kong Lear*, eller i *Idioternes* spil med galskaben, som peger på *Hamlets* konflikt mellem at være og at synes. Idioten er en gennemgående metafor for anormalitet eller den udenforstående og en figur, som formidler konflikten mellem det utroværdige og det troværdige, det falske og det ægte: Karen i *Idioterne*, den idiotiske bror i *Mifunes sidste sang*, den døde søster i *Festen*, den sindslidende søster i *Se til venstre, der er en sven-sker*, den sindslidende kvinde i *En kærlighedshistorie*, den fremmede betragter i *The King is Alive* og det aborterede foster i *Et rigtigt menneske*. Dogmefilmene viser nogle historier om personer, som mere eller mindre tilfældigt kastes ud i konflikter, hvor de tvinges til at søge efter deres egentlige eller autentiske jeg. Oftest er der tale om *ulykker*, om normsammenstød, som ikke er skæbnebestemte, men udtryk for modernitetens kontingens. Det betyder, at fejlgreb ikke er karakterbestemte og absolutte, men forbundet med erkendelsen af, at alt i princippet kunne være anderledes. Kontingensen kan reflekteres som et tragisk tab af helhed, både på medie- eller billedplanet og på fiktionsplanet, som inkluderer tilfældigheden som et tematisk såvel som et dramaturgisk element. Den såkaldte katharsiseffekt er helt central for dogmebevægelsen, hvilket jo

også ligger i kyskhedsløftets stræben efter renselse (se Jesper Jagil: *De lutrede*). Dogmemanifestet har sin egen dramaturgi, hvor filmtraditionens fejlgreb i forhold til teknikfokuseringen og dramaturgi fordømmes, mens man tilbyder vejen frem mod en ny virkelighed på skærmen. Manifestet er i sagens natur dogmatisk, men det rummer samtidig en underliggende ironi, fordi disse regler ikke er absolutte, men selvvalgte. De er ikke udtryk for en ydre, absolut instans, som i den aristoteliske poetik, men for en subjektiv nødvendighed. Som Trier formulerer det, er der tale om en selvpålagt lidelse, som fører til andre absolutter end kausalitetsprincippet, enhedsprincippet og helhedsprincippet i plot og fortælle måde.

Efter postmodernismens relativisme og dyrkelsen af spillet, teatret og maskerne vender man sig mod det absolutte og det autentiske, som jo var en illusion i postmodernismens æra. Det absoluttes tilbagekomst falder i tråd med en række andre tendenser i samfundet: Først og fremmest medieverdenens gensyn med robinsonaden som en konstruktion, der er betinget af iagttagelsesmåden og en medierealisme.

Benspænd

De fem benspænd er en såkaldt Dogumentary film. Her ser vi Trier i rollen som den, der skal finde på og vælge nogle dogmer eller »benspænd« for Leth, som således tvinges til at opgive kontrollen, til at forkaste den æstetisk perfekte overflade og nå ind til den menneskelige Leth. At de to kunstnere spiller sig selv skaber en realitetseffekt, men også et dramaturgisk spændingsfelt mellem antagonist og protagonist. Trier forsøger at begå et »fadermord« på Leth for at »hjælpe« ham i hans skabende virksomhed, som har været præget af modernismens distance, som eksempelvis i filmen *Det perfekte menneske* (1969). *De fem benspænd* antyder, at Leth er i en form for kunstnerisk og menneskelig krise, og Trier, som ikke lægger skjul på, at Leth har været hans store forbillede, optræder som en terapeut, der gennem konkrete benspænd hjælper ham med at genskabe en kunstnerisk sandhed. Første benspænd består af fire regler: Klippene skal være på tolv *frames*, filmen skal optages på Cuba, dens spørgsmål skal besvares, og der må ikke være en baggrundsskærm. Andet benspænd går ud på, at Leth selv skal spille *Det perfekte menneske*, at filmen skal optages et fattigt og usselt sted og koncentrere sig om måltidet. Tredje benspænd er *ingen regler*, og fjerde benspænd er *en tegnefilm*. Sidste benspænd består af en tekst skrevet af Trier, men som om den var skrevet af Leth til Trier og læst op af Leth til billeder fra processen, der redigeres af en tredje, men forholder sig illustrerende til teksten. Femte benspænd er således en film, hvor Trier overtager instruktionen og gør Leth til skuespiller. Filmen viser hvordan Trier projicerer sit eget projekt over på

den velvillige Leth, som tager imod reglerne med kunstnerisk snuhead og åbenhed. Duellen mellem den dybdesøgende og den overfladiske vendes på hovedet, og vi får etableret en paradoksal og tvetydig relation mellem den obstruerede og obstruktøren. Det er Triers »menneskelighed«, som sættes på prøve. Strukturen er klassisk: Gennem de fire første forhindringer oplever vi en stigende konflikt, derefter et omslag og en form for genkendelse eller omvendning. Det skal således understreges, at filmens udsigelse ikke er identisk med Triers rolle.

Dogmes karakter af tilfældige benspænd eller arbitrære regler finder vi i andre af Triers eksperimenter. Et eksempel er teaterinstallationen *psykomobile nr. 1: Verdensuret*, opført på Kunstforeningen Gl. Strand i 1996 ud fra et koncept af Lars von Trier og med Morten Arnfred som personinstruktør. Udstillingen bestod af 19 sceniske rum, eksempelvis venteværelset, kontoret, teltet, stue 148 og det blå rum. Her var 53 skuespillere fordelt, hver udstyret med en veldefineret rolle og fire forskellige handlinger. I rummene sad fire lypærer, som satte en bestemt side af figurerne i gang og fik dem til at skifte rum og indgå i nye konstellationer. Forestillingen styredes af en videofilm myretue i El Paso, af hvilken billedet blev projiceret op på en væg med en tegning af de 19 rum. Når en myre passerede et rum, aktiveredes en ny farve, og skuespillerne skiftede til et nyt rum. Udstillingens dramatiske forløb var identisk med udstillingstiden fra oktober til december (i alt 50 gange). Tilskuerne kunne selv vælge, om de ville se, hvad der skete i et enkelt rum, om de ville følge en skuespillers vandring eller kombinere begge muligheder indenfor åbningstiden fra 14-17. Forestillingen udviklede sig selvfølgelig i og med, at skuespillerne efterhånden lærte hinandens reaktioner at kende, selvom kombinationsmulighederne var ganske overvældende (jf. Jesper Jagil: *De udstillede*, 2000⁷).

Dramaturgien er her arbitrær og et totalt opgør med den aristoteliske poetikens krav om kausalitet og enhed. Ydermere afstår konceptmageren fra en dramaturgisk og iscenesættelsesmæssig kontrol. Alt er overladt til et uforudsigeligt samspil mellem aktørerne og tilskuerne. Der er tale om en sammenblanding af teatrets og udstillingens udtryksformer. Man kan ikke skelne mellem indhold og form eller tænke et hierarki mellem det fortalte og fortællingen. Enhver betydning er enkeltstående, unik for den enkelte tilskuer og en effekt af konceptets formelle konstruktion. Og faktisk kunne der opstå en række besynderlige, rituelle, magiske og mystiske betydninger i dette spil, som tilbød en formel og sansemæssig oplevelse, hvor betragteren på forhånd vidste, at man måtte opfinde eller »snuble« over en eventuel betydning eller sandhed. Pointen er *ikke*, som i modernismen, at indholdet er fraværende. Det var ikke absurd teater, men en forrykkelse, hvor indhold og form blev ét: der var tale om en tilblivelse og en handling mellem tilskueren og scenen. Indholdet eksisterede ikke på forhånd, men blev til igennem den lange improvisation, der styredes af konceptets

dogmer. Improvisationen skabte sin egen unikke logik og autenticitetseffekt. Hvad der rent faktisk kom ud af dette er således umuligt at sige og er for Trier måske uinteressant. Det afgørende er, om projektet gennem alle 50 forestillinger forblev improvisatorisk levende, om skuespillerne var i stand til at fungere så længe som »udstillede«. Det interessante er samspillet mellem det tilfældige og det nødvendige: et billede på tilværelsens uendelige muligheder og fravær af nødvendighed.

Et andet dogmeprojekt var det såkaldte D-dags projekt, hvor fire instruktører fra redigeringsrummet fulgte hver sin hovedperson rundt i Københavns centrum i timerne omkring nytåret 2000. Skuespillerne improviserede ud fra nogle givne rammer. Hver person repræsenterede en handlingstråd, og disse blev vævet sammen til beretningen om et bankkup. De fire film blev sendt samtidigt på forskellige kanaler, og seerne kunne zappe mellem de fire film, optagelser fra kontrolrummet og et billede, som viste alle fire på én gang. Serne kunne i denne interaktive installation skabe deres egen film ved at springe mellem forskellige fortællepositioner. *D-dagen* blev senere klippet sammen af Valdis Oskarsdóttir (2001), hvorved konceptet naturligvis mistede sin interaktive idé.

Det jeg her peger på er, at der omkring modstillingen af teater og autenticitet findes en ramme, som så at sige iscenesætter denne modstilling og gør den til en effekt. Ikke på den måde, at der er tale om en undergravning eller et ironisk dementi, men på den måde, at den klassiske modstilling tilføjes en optik, som ikke skjuler effekten, men retter sig eksplicit mod tilskueren og inddrager denne i rummet mellem sig selv og skærmen.

Idioterne

Dogmefilm # 2 *Idioterne* er nok det dogmeprojekt, som tydeligst demonstrerer denne dobbelthed. Tematisk og formelt er der tale om en stræben efter den rene »idiot«, dvs. det ukontrollerede, uspolerede og for civilisationen og konventionerne rensede subjekt, som med sin enestående kraft kan forløse eller rense sin omverden. Filmen handler om »spassere«, men er også det, man kalder en spasserfilm (jf. jump cuts), altså i høj grad et projekt som modsvarer dogmemanifestet og praktiserer dets regler. Samtidig er det også et utroligt komplekst koncept, som iscenesætter »idioterne« på forskellige måder.

Vi har tre forskellige, i princippet selvstændige, iscenesættelser i tre forskellige genrer: en film, en dagbog og Jesper Jagils dokumentarfilm *De ydmygede* (1998), som alle er komponeret med et spændingsaspekt knyttet til (film)projektets gennemførelse. Hvad foregår der? Vil det lykkes? Spændingen

og konflikten afvikles med et elementært overraskelsesmoment, som skaber en katharsiseffekt. Genreforskellene betyder, at der etableres forskellige tilskuerrelationer, fra det intime til det iagttagende, beskuende og distancerende, men jeg mener også, at de tre værker spiller sammen i en slags metakonstruktion med Dogme 95-manifestet. Det er dette metakoncept, som gør filmen til mere end blot et værk, i og med, at der skabes et netværk af politiske, personlige, kunstneriske, kulturelle og produktionsmæssige relationer.

Filmen har forskellige lag, som alle berører forholdet mellem rollespil og autenticitet. Hovedpersonen er den fremmede Karen (Bodil Jørgensen), som møder en gruppe unge, som spiller idioter. De bor i et stort hus, som den uformelle leder Stoffer (Jens Albinus) har lånt af sin onkel. Personerne fremstilles usammenhængende og på ingen måde særligt overbevisende eller forståelige, men man får dog et indtryk af, at Stoffer er den styrende i gruppen, men også som den mest aggressive og isolerede, når man ser bort fra en vis relation til gruppens plejer Susanne (Anne Louise Hassing). De øvrige er Ped, en læge som studerer projektet, Axel, som er med for at bolle udenom, Henrik, som vil nå til indsigt i kunstens galskab, Josephine, som tilsyneladende har psykiske problemer, hvilket muligvis også gælder Jeppe. De to finder sammen, men da Josephines far henter hende, bryder Jeppe sammen. Derudover er der Nanna, som ikke »spasser«, og Miguel, som man intet får at vide om.

Personerne opfører deres usynlige teater med større og større konsekvenser. De involverer deres omgivelser, tager på fabriksbesøg, i skoven, i svømmehallen og på værtshus, hvor Stoffer, ved at forlade Jeppe, tvinger ham til at spasse overfor nogle store rockere med den risiko, det nu indebærer. De begynder at overskride nogle grænser for teatret ved at spasse overfor naboer og nogle ægte mongoler. Stoffer søger et radikalt opgør med forestillingen og en opløsning af skellet mellem teater og virkelighed gennem en stigende grad af »nøgenhed«. Han går selv nærmest amok og smider tøjet i forbindelse med et besøg fra kommunen. De øvrige fikserer ham for at få ham til at falde til ro. Den følgende dag driver Stoffer projektet yderligere mod realiteten ved at foreslå et *gruppeknald*, som faktisk realiseres, selvom flere unddrager sig (Susanne og Karen). Situationen munder ud i Jappes og Josephines etablering af et seksuelt forhold, efter at de har trukket sig tilbage i tosomhed, men indenfor spasserrammen.

Josephine bliver som nævnt hentet af sin far, uden at Stoffer forsøger at forhindre det, idet der jo ikke er tale om et »hospital«, som han undskylder sig med. Det får projektet til at bryde sammen. Nogle mener, Stoffer er blevet for selvisk, og kritiserer ham. Stoffer tror ikke længere på de andre og foreslår, de skal spasse »hos familien eller på arbejdet hvor folk kender jer«. Det er det første skridt mod den indre opløsning i gruppen, hvor først Axel og siden Henrik springer fra.

Karen er en kontrastfigur til kollektivet og en undrende beskuer, som stiller spørgsmål til projektet: Hvorfor gør de nar og driller hinanden? Hun påpeger projektets teaterkarakter. Karen, får man at vide til slut, bærer sorg over sit døde barn. Hun er flygtet hjemmefra og fra den uudholdelige begravelse og søger et sted at være med sin sorg. Da kollektivet går i opløsning, forsøger Karen at redde situationen, fordi hun »elsker dem alle« og »det er noget af det bedste jeg har oplevet«. Hun vil vise, at »det hele er noget værd« ved at tage på besøg hos sin familie for at spasse med Susanne. Sammen tager de hen til Karens barndomshjem. I hjemmet samles hele familien, som man plejer, til lørdagskaffen. Stemningen er meget trykket og bebrejdende. Familien har tydeligvis oplevet hendes fravær som et svigt og som udtryk for, at hun enten var død eller ikke »var for ked af det«. Karen bryder tavsheden ved at gå i spas. Hun hviner og ler, mens kage og kaffe siver ud af hende i en næsten rituel scene. Anders, hendes mand, stikker hende en lussing, men hun fortsætter blødende, indtil den intense og medlevende betragter Susanne meddeler, at det er nok, og foreslår, at de skal gå. Scenen slutter med, at de sammen forlader stuen (Jf. Ibsens Nora).

Karens spas er dobbelttydig. Hun ofrer sig og opløser grænserne i kroppen, mellem tale og gestus, mellem synes og væren, i en form for tilblivelse eller genfødsel (af barnet). Der er tale om en grundlæggende tragik, fordi hun sætter sig ud over alle normer og forlader hjemmet. Scenen er som i Dreyers *Jeanne d'Arc* en martyrszene, som beviser kollektivets værdi for hende. Samtidig er hun muligvis blevet syg og således i ét med sin »spas«. En række indskudte interviews antyder, at begivenheden ikke får nogen konsekvens for kollektivet, men muligvis for hende.

Der etableres forskellige fiktionslag, som fra begyndelsen bibringer tilskueren en vis usikkerhed om forholdet mellem realitet og teater, og det bliver afgørende for filmens tvetydige slutning. Denne usikkerhed er også temaet for en række spændingsskabende brud, hvor enkelte personer i interviews ser tilbage på begivenhederne, undtagen Stoffer og Karen, for hvis vedkommende slutningen lades åben. Dette kaster et dokumentarisk skær over projektet, og det antyder en tilbagevendende til det »normale« for personer. Det er markant, at de er uenige om, hvad der egentlig foregik og hvorfor. Eksempelvis mener Jeppe, at det var ham, der fandt på idéen, og at Stoffer blot var den, der organiserede forløbet. Hvad der skete med Karen og Stoffer forbigås i tavshed. Samtidig viser disse scener en ny fortællervinkel. Interviewerens stemme er Triers. Det skaber en fordobling eller spejling: er det spasserprojektet eller filmoptagelsen, de taler om? Er »filmen« en dokumentarfilm om Stoffers projekt? Der er forskel på de to fortælleforhold. Spasserscenernes kronologiske og kontinuerlige fortælle-måde med en alvidende fortæller skaber en spænding mellem historien og plottet, idet man først til slut får fortalt Karens historie. Det andet fortælle-

forhold i interviewene ekspliciterer et tilbageblik på projektet og dets »mening« på baggrund af den udspørgende »Trier«. Der er tale om to forskellige dramaturgier: et fremadskridende spændingskabende og et tilbageskuende, som har hver deres fokus.

Foruden det fortalte forløb fra fortid over nutid til en given fremtid, er der også et særligt fortællelag, som består af rystede billeder, improviserede indslag og håbløs klipning (*jump cuts*), der henviser til optagesituationen. Billederne nedbryder konstant filmillusionen og peger på filmhandlingens realitet. Filmen peger på sin egen fortalte konstruktion som handling. Rystelserne og de slørede billeder skaber en særlig adgang for tilskueren som er kameraets iagttagelsesmåde. Det er en anden sanselig relation til tilskueren end den traditionelle film, hvor skærmen er transparent, og tilskueren absorberes i fiktionsrummet. Her konfronteres tilskueren med billedet og fastholdes som betragter. Skærmen gør opmærksom på sig selv som skærm, og det betyder, at filmens fiktion bliver rammesat som medievirkelighed. Billedernes virkelighed etablerer sig som en egen virkelighed i relation til tilskueren samtidig med, at der er en bagvedliggende virkelighed. Fiktionens fortalthed understreges. Betragteren er ikke absorberet i fiktionen, men i kameraets blik. Der forekommer dermed en fordobling mellem det fortalte og mediet, således at eksempelvis den lussing, Karen får, også bliver et slag mod kameraet. Eller er det kameraet, som udfører slaget? Idet Anders rejser sig for at slå, følger det håndholdte kamera armens bevægelse. Bevægelsen fortsættes efter slaget således, at bevægelsen får billedet til at »flimre«. Der klippes pludseligt til et statisk billede af den med åben mund stirrende og grædende Susanne. Hun bliver iagttageren og et identifikationsobjekt for tilskueren, da hun siger »Det er nok nu«.

Kameraets konkrethed og realitet skaber sin egen virkelighed, som står i relation til fiktionen. Det er den samme effekt, der opstår, når spillemanen veksler mellem de kendte skuespillere (Erik Wedersøe, Anders Hove, Paprika Steen med flere) med deres professionelle teknik, amatører, som forsøger at spille skuespil, pornostjernen Trine Michelsen, der spiller sig selv, og mongoler, som ikke »spiller«. Disse forskellige lag blandes i værkmontagen og nedbryder helheden og den organiske enhed i værket. Her er tale om flere epistemologiske sammenbrud. Det er i stil med, at Trier som interviewer bliver et virkelighedsfragment, idet han ikke er en del af det fiktive univers.

Triers manuskript og dagbog hedder *Idioterne*. Dagbogen er indtalt undervejs som en slags »forfatterens terapi, affødt af den oppiskede følellestilstand, som var selve filmens teknik« (Trier 1998, s. 159), redigeret af Peter Øvig uden Triers indblanding. Manuskriptet er skrevet »så hurtigt som muligt uden gennemskrivning« (fire dage), men som Trier skriver, har »dramaturgien lagt sin klamme hånd på værket (...) i uhyggelig grad (...) den må vi forsøge at sabo-

tere« (ibid., s. 9). Dagbogen begynder den 21.5: »Afstod i dag fra at dissekere min lort« (ibid., s. 160). Triers gennemgående tema er den dødsangst, som han ikke kan slippe, og som igennem dagbogen antager nye former. Han er simpelthen bange for at blive ramt af »kræft«, som Ødipus rammes af pesten. Han er bange for hybris.

Og så bliver jeg – ja, jeg kan næsten ikke få mig selv til at sige det, men en dagbog kræver vel en eller anden form for ærlighed – så bliver jeg sgu så røstrømsk og pludselig bange for ... mit talent. Nå, det her er virkelig slemt at høre på, det er jeg fuldstændig klar over, men når man laver sådan en scene – og det er derfor, jeg taler om det ekstatiske – så er man bange for, at der er en eller anden stor stor hybris, der kommer ned som en gigantknytnæve fra himmelen og tværer én ud som en af de myg ovre fra skoven. Jeg tænkte, »nu må jeg da få cancer, nu må jeg da få cancer.« Det kan ikke lade sig gøre andet, når man når derhen. Og det kan jo godt være, at vi ingen steder er nået i dag, men følelsen er altså intakt. Jeg tænker, »jamen for fanden, jeg er jo for dygtig, jeg er jo for dygtig, jeg er jo for dygtig.« Jeg er jo for dygtig, og det skal nok være interessant at se det her på tryk, når filmen kommer frem, og den får fingeren. Men jeg synes alligevel, at jeg i sagens tjeneste bliver nødt til at sige det, som det er – at jeg på vejen hjem tænkte »hold kæft, hvor det kører (...) hold kæft, det her lort det kan du, at sætte de her ting fri, det kan du sgu.« (ibid., s. 184)

I begyndelsen af dagbogen er optegnelserne præget af troen på, at det nok skal gå godt, og at der er tale om en præstation af både Trier selv og skuespillerne. Alle er engagerede indtil det ekstatiske. Igennem processen søger Trier, ligesom Stoffer, en form for sandhed, virkelighed og nøgen konkrethed. Som Stoffer tvinger han projektet ud i mere og mere reelle situationer. Og han søger mere eller mindre bevidst en overskridelse eller identifikation med projektet og filmen.

Sammenligningen mellem mig og Stoffer i filmen bliver mere og mere skrigende grotesk, bortset fra at barnligheden i ham ikke når mig eller min til sækkeholderne. Løgnen mellem skuespillerne og mig eller menneskene i det hele taget er også portrætteret alt for venligt i denne her film (...) Hvordan kan jeg overhovedet drømme om at få et ærligt svar på noget som helst fra en gruppe unge karrieresultne skuespillere, det være sig af professionel eller personlig karakter? (ibid., s. 254)

Der fremstår en identifikation med Stoffer (og Albinus). Samtidig bliver Trier forelsket i Anne Louise Hassing, som spiller Susanne, der holder sig udenfor spasseriet, men jo alligevel »spiller« en rolle. Forelskelsen medfører en krise, som vender sig mod hele projektet.

Men om der kommer noget som helst film ud af vores anstrengelser og mine mavekneb, det tvivler jeg på(...) Følelsesmæssigt føler jeg mig også temmelig udbrændt efterhånden, må jeg sige (...) Dybest set har vi ikke opnået en skid, hvad angår nærhed eller forståelse. Det er også godt nok, det hele er jo et fiktionsplan, og måske er den eneste, der rigtig rigtig tror på det – eller troede på, der var nogen virkelighed i det – mig (...) Men man kan også sige at teknikken er at tro på det. Det er klart, at når jeg instruerer, så må jeg tro på, at det er rigtigt, ellers kan jeg ikke bedømme det på nogen måde, og derfor er det så pissehamrende svært, og jeg bliver som et lille bitte bitte barn, og jeg forstår at det jo ikke er virkelighed. Det er skuespil, og det er noget opstyltet lort og nogle konstruktioner af teoretisk og dramaturgisk karakter. Hvor meget vi end ønskede, at dramaturgien skulle være ude af det, så er den der jo stadigvæk. (ibid., s. 252-253)

Trier bliver som Stoffer isoleret og ensom, og han kan ikke få skuespillerne til at fungere. De modarbejder ham.

Det er helt klart, at nu skal de skide tøser have den kolde skulder, for jeg orker ikke alt det føleri. Det er interessant at man som instruktør i den grad får en forælderrolle, som gør, at hvis man nogensinde selv viser følelser eller svaghed, så er der straks ikke alene svigt, men også en modbydelighed. Så...ja, styrke her den sidste uge. Narre alle, så de kan narre dig og tilskuerne naturligvis. (ibid., s. 256)

Trier lægger stilen om, og heldigvis nærmer de sig sidste scene, som mirakuløst lykkes på trods af »den der krigstilstand mellem mig og Anne Louise« (ibid., s. 259). Begge de to centrale kvinder græder efter lussingen. Der indtræder en vis katharsis. »Det var gribende at se og til stor værdi for filmen, så vi sluttede af i stor tilfredshed« (ibid., s. 258).

Da de to tudede samtidig, Karen og Susanne, eller Bodil og Anne Louise, og da de endelig kom fint i spil begge to eller karakter eller gråd eller hvad du vil, da følte jeg mig lidt som en kinesisk artist med nogle tallerkner, der roterer på toppen af nogle bambuspinde: De kunne sagtens køre selv, man skulle bare lige hen og fumle lidt ved pindene en gang i mellem, så kunne de sagtens køre samtidig, og ja, det var da meget sjovt. Men sindssygt øretæveindbydende var hun, Anne Louise, og jo flere tårer, jo mere øretæveindbydende, så det var godt hun fik nogle smæk til sidst. Det kan jeg da ved Gud glæde mig over. (ibid., s. 269)

Der sker en form for sammenfald mellem en personlig og en æstetisk katharsis, eller mellem fiktionsplanet og realitetsplanet, med en efterfølgende reetablering af forskellen mellem karakter og skuespiller.

Afslutningsvis, fortæller dagbogen, får Trier tvillinger, han danser »dyret«, indleder et nyt shamanprojekt, sejler i kajak og møder en hjort i Dyrehaven. Men cancerangsten er der stadig. Dagbogens dramaturgi er melodramatisk og går fra en indlevelse i fiktionsprojektet, som mimer fiktionen, over en medleven i dets krise frem til en katharsisk reetablering af distance og forskel, hvor filmen uddifferentieres som kunst og får sit eget liv som konstruktion.

Jesper Jagils film *De ydmygede* følger optagelsen og viser optagelsens realisme eller patos. Parallelliteten mellem det personlige og karakterarbejdet fremstår tydeligt i forberedelsen til og optagelsen af selve filmen, som forløber kronologisk i forhold til manuskriptet. Skuespillerne gennemlever og spejler filmens kollektiv; de bor i samme hus, holder fester og »lever« således filmens projekt. Undertiden finder personerne motivationen i sig selv til at »levere« de ønskede udtryk. Således fungerer Trier specielt overfor Louise som forløser og terapeut, og han får hende til at græde i kraft af en vis spejling af figuren Karen, hvis rolle det tilsyneladende er at være den stærke og den, som altid hjælper andre. Den private Louise har haft samme rolle i sin barndom og har følt, der ikke var plads til hende. Disse og andre refleksioner er af Trier indtalt undervejs med diktafon og bruges her som en *voice over*, der spiller med og mod billederne. Desuden viser filmen den aktive instruktør, som både er forfatter, instruktør, kameramand og delvis med-spasende i de kollektive improvisationer.

Der er ikke tale om, at disse tre mediale udtryk kan reduceres til hinanden. De er netop variationer over og gentagelser af samme konflikt; de søger det autentiske gennem patos, men fortalt og anskuet på forskellig måde. I og med, at medierne på hver deres måde hævder en autenticitet, må man sige, at denne er en effekt i og en del af værket. Der er således forskellige fortællinger, som hver især er lige sande eller bedrageriske. *Idioterne* er forskellige figurer set i forskellige optikker, hvor den ene ikke er mere sand end den anden. De er samtidige. I én optik er Trier den ærlige idiot, i en anden er han den kyniske instruktør, kameramand, filmpolitiker eller producent. Skuespillerne bliver ofret af instruktøren, fordi de er skuespillere, bange for at blotte sig og både skal have grovfilen og lokkes med. Susanne er både tiltrukket af projektet og beskuer af det, og som sådan bliver hun også beskuer og tiltrukket af Karen. Susanne er tilskuerens adgang til historien og bliver i processen tilsyneladende også Triers primære problem, fordi Susanne/Louise Hassing forbliver *udenfor* spasserprojektet. Skuespillerens manglende engagement skaber en dyb frustration i Stoffer/Trier, som vender forelskelsen til en slags had og aggression mod »kællingerne«. Det vanskeliggør naturligvis hele optagelsen af slutscenen, som Trier »banker igennem«. Hun får, som han siger, velfortjente »smæk«. På både plot- og optageniveau truer autenticiteten med at udeblive og gøre filmen og projektet utroværdige. Hele dogmeprojektet afslører sig egentlig som en fiktion, men på trods af det lykkes

scenen alligevel. Karens spas får en dobbelt betydning, idet det både bliver en tematisk figur og en filmisk form, som en direkte berøring af tilskuerens sanser. I forhold til manifestet er det sidste naturligvis det vigtigste. Manifestet får så at sige demonstreret sin effektivitet, mens det ud fra fiktionens virkelighed er spasseriets overskridende mulighed i forbindelse med Karens frigørelse fra familien, der er central, selvom det tilsyneladende ikke får nogen afgørende social betydning for gruppen.

Kameraet, instruktøren, skuespillerne og rollerne fortæller forskellige historier, som er til stede samtidig, som reflekterer og varierer hinanden med forskellige optikker, som ellers traditionelt er uforenelige. Her er de samtidige uden et egentligt hierarki. For det første er der tragediens klassiske plotstruktur, som skaber en genkendelse og et omslag, hvor subjektet bliver selvbevidst og rensat gennem plottets spænding. For det andet er der avantgardens eller modernismens anti-aristoteliske poetik med dens uorganiske montager og realitetsfragmenter, som bryder helheden op og peger på realiteten. Endelig er der et tredje lag, som skaber et rum mellem skærmen og tilskueren. Det er det interaktive lag, som baserer sig på spring mellem de forskellige medier og optikker: Identifikationen med kameraet som betragter, de emotionelle scener, de distancerede refleksioner, den dokumentariske distance, indlevelsen i skuespillernes reelle lidelser og figurerens fiktive tragik. Det er forskellige optikker, som ikke hænger enhedsligt sammen, men som alligevel, sammen med dogmemanifestet, er mulige iagttagelsesoptikker. Denne kompleksitet efterlader naturligvis en række valgmuligheder for tilskueren, som kan fokusere på enkelte optikker eller se det hele som et konceptuelt spil, hvori man indgår både som subjektiv betragter og som visuelt og filmisk repræsenteret billede, som handlende og som skabende. »Tilblivelsesprocessen (...) kommer til at stå frem« (ibid., s. 237).

The King is Alive

Kristian Levrings dogme film # 4 *The King is Alive* (2000) handler om 11 turister i en bus på vej gennem ørkenen i Namibia. Kompasset er gået i stykker, og den sorte chauffør er faret vild. Bussen ender i en forladt mineby, og de er løbet tør for benzin. Det er en ægte robinsonade, hvor de skal lære at overleve uden mad, bortset fra nogle dåser gulerødder. Jack går af sted for at finde hjælp, men forulykker, hvad de andre først finder ud af senere. Imens de forsøger at få tiden til at gå, skrælles de civilisatoriske masker langsomt af. Henry, litterat og tidligere skuespiller, foreslår, at de spiller Shakespeares *Kong Lear*. Det afsløres senere, at motivet er hans personlige krise i forhold til sin datter.

Shakespeares Lear fralægger sig sin krone og sin magt og vil fordele riget mellem tre døtre, som han opfordrer til at udtrykke deres følelser for ham.

De to ældste lovpriser ham, mens den yngste kun kan udtrykke sig med ordet »nothing«, fordi hun ikke vil misbruge sproget. Lear nægter hende del i riget og arven, men hans dementi af magtrollen betyder imidlertid en langsom opløsning af både riget, magtrelationerne og subjektet. Han bliver i en vis forstand ét med narren: intet, ingen, gal, vanvittig og uden status og rolle. Stykket udvikler sig til kaos og ender med både Lears og datterens tragiske død.

Filmens optik rummer en omvending i forhold til en traditionel antropologisk struktur, hvor vi ser på de fremmede. Her er det den fremmede, Kanana, som er fortælleren og tilskueren til det »teater«, de opfører. Det er en genskrivning af det antropologiske teater, f.eks. Peter Brook som i 1973 lavede *Kong Lear* i den danske ørken Råbjerg Mile, og andre, som i halvfjerdserne og firserne drog ud i »fremmede egne« og spillede teater. Tilskuerfunktionen mangedobles her. For det første har vi den lokale tilskuer, som ikke forstår ordene og Shakespeares *Kong Lear*. Det samme er muligvis tilfældet for den faktiske tilskuer, men måske er det alligevel muligt at tyde »spillet« som en form for hemmeligt ritual. Tilsyneladende forstår Kanana gruppens krise. Personerne er i første omgang tilskuere til ørkenen, som de ikke forstår. De ser ikke ørkenens virkelighed, men er kun optaget af hinandens mere eller mindre latterlige interne spil. Liz og Ray har en konflikt i ægteskabet, idet han tilsyneladende ikke kan eller vil have børn. Liz forsøger at provokere ham ved at lade sig »bruge« seksuelt af den sorte Moses, som dog nægter at indgå i hendes spil. Det andet par, Paul og Amanda, har ligeledes problemer: de »forstår« ikke hinanden, og hun forlader ham, da Paul slår Moses, fordi han tror, at denne har haft sex med Liz.

Langsomt drages personerne ind i intrigen i *Kong Lear*, og Henry udskriver rollerne til dem efter erindringen. Catherine, som tilsyneladende er skuespiller, nægter at spille Cordelia og forbliver udenfor, observerende og analyserende, fordi hun forstår Henrys idé og desuden kender teksten. Gina overtager rollen. Hun er tilsyneladende prostitueret, og projektet betyder meget for hende. Henry overtager selv Lear-rollen, da Ashley er blevet syg. Gina får Charles til at spille med (Gloucester), mod at han får lov til »at kneppe hende«, hvorved hun »ofrer sig for kunsten«. Ray forlader gruppen, men finder i ørkenen den døde Jack og vender tilbage. Catherine forbliver udenfor og er tilsyneladende skyld i Ginas død, fordi hun har givet hende en dåse, som kunne være forgiftet, men hendes motiv er dunkelt og uklart. Da Charles har fået stillet sit begær, bliver Gina syg. Døende håner hun Charles, mens de øvrige er ude for at begrave Jack. Charles hænger sig, efter at han bogstaveligt talt har pisset på Gina. De øvrige finder begge døde ved tilbagekomsten. Henry sidder til slut med den døde Gina i sit skød.

Det er igennem kunsten og teatret, at de begynder at erfare ørkenen som *the real*. Langsomt opløses skærmen mellem kunsten og det reelle. De påtager sig sandet og bliver ørken. Nogle går i bogstavelig forstand i ét med ørkenen, dens

absolutte forgængelighed og dermed døden. Sidst i filmen sidder de overlevende omkring bålet og spiller resten af *Kong Lear*, som i et ritual. Afslutningsvis kommer en lastbil forbi med en gruppe lokale arbejdere, som nysgerrigt betragter den mærkelige flok.

Det er ikke nogen realistisk film. Der er to typer af fortællerinstanser. Den ene er Kanana, som ser gruppens angst for døden og opløsningen, og som kommenterer deres uforståelige tale. Den anden, implicitte, fortæller er kameraet, som følger personerne, mens de er alene og sammen. Handlingen og intrigerne mellem dem forbliver ret uklare og mere eller mindre uforståelige, ligesom billederne ikke altid er forbundet med plottet (de er selvstændiggjorte malerier⁸): Billederne er slørede og fokuserede billeder af ørkenen, døre, vinduer og vægge som visuel optik for spillet. Det er denne uigennemtrængelige skærm som møder både tilskueren i fiktionen og tilskueren i biografen og som danner en symbolsk kontrast til det virkelige, den reelle ørken som princip.

Elsker dig for evigt

Susanne Biers dogmefilm # 28 *Elsker dig for evigt* (2002) drejer sig om kontingensens tragik. Titlens absolutthed viser sig at være én mulighed blandt flere. De to hovedpersoner Cecilie og Joachim er forelskede og skal giftes. Han bliver tilfældigt ramt af en bil og brækker ryggen. Som lammet efter dette skæbenedslag ligger han i sengen og afviser hende. Lykke er vendt til ulykke uden nogens skyld eller aktive medvirken. På trods heraf er det skyldsspørgsmålet, som optager de to, og det gælder også for Maria, som kørte bilen, og datteren, som fik Maria til måske at køre for stærkt, samt hendes mand, lægen Niels. Denne påtager sig at tale med og trøste Cecilie. I en af de første scener optræder vendepunktet meget signifikant, da han byder hende et æble. Netop det tomrum, som æblespisningen tillader, skaber en uventet kontakt, som uddybes i den efterfølgende gåtur i en nærliggende park. Æblet er således kun indirekte, og måske med en ironisk undertekst, med til at tematisere skyldsproblematikken. Skyldsspørgsmålet er filmens omdrejningspunkt, og her er skylden eller fejlhandlingen, som i den græske tragedie, *hamartia*, det vil sige en skyld eller fejlhandling, som ikke bunder i et slet karaktertræk, men i en paradoksal sammenhæng mellem tilfældighed og nødvendighed. Ulykken og omslaget er både tilfældigt og nødvendigt. Allerede i ekspositionen forbereder Joachim en farlig bjergbestigning, og Cecilie er bange for at blive efterladt som enke i »en meget ung alder«. Desuden er forholdet mellem Niels og Marie i krise, og de er stort set holdt op med at dyrke sex, selvom de begge gør deres bedste for at holde sammen. Begge forhold savner tilsyneladende en kærlighedsdimension, men uden at man entydigt kan sige, at der er tale om stor krise.

Forholdet mellem Niels og Cecilie udvikler sig til dobbelt utroskab, idet de begge fortier forholdet for deres respektive partnere. Utroskaben bliver dog afsløret af datteren, og samtidig åbner Joachim op for en kontakt til Cecilie, hvilket fører til et brud mellem hende og Niels, som nu bor alene. Den fornyede kontakt mellem Joachim og Cecilie ender dog i en fornyet krise, hvor det nu primært er hende, som må indse, at hun ikke kan leve sit eget liv og udleve sine personlige behov sammen med Joachim. Det er her, det egentlige vendepunkt ligger i filmen. Alle fire hovedpersoner frisættes fra de tidligere forhold og tvinges til at finde sig selv. Det vil kort sagt sige, at de bliver tvunget til at finde deres nødvendighed på et ikke-metafysisk plan, som bryder med titlens absolutisme. Filmen ender åbent, idet det forbliver uklart, hvorvidt de to par fortsætter sammen, eller om der skal ske noget helt nyt. Cecilie lover Niels en afklaring, og Niels slutter filmen med at sige, at uanset, hvordan det ender, fortryder han ikke noget og ville have handlet på samme måde igen. Som filmens titel antyder, søger filmen det absolutte i det tilfældige. Titlen *Elsker dig for evigt* bliver tvetydig og kan faktisk gælde for alle tre relationer: Niels og Cecilie, Marie og Niels, Joachim og Cecilie – men også for ingen af dem, og det er filmens pointe, at dette forbliver åbent.⁹

Spørgsmålet er i denne forbindelse, hvad dogmeprincipperne betyder. Filmen forekommer dogmeagtig i moderat forstand. Ganske vist er der benyttet håndholdt kamera, men hovedparten af filmen er næsten »normalsproglig«. Der findes imidlertid en række scener, som bryder med dette. Disse er usædvanlig »dårlige« billeder: kornede, uskarpe, rystede og skævt beskårede. De minder om en hjemmevideo med markante nærbilleder. Disse dårlige nærbilleder benyttes i afgørende situationer af særlig intens karakter, undertiden i forbindelse med drømmeagtige sekvenser, som demonstrerer deres filmiskhed. Det er et objektivt undersøgende og udforskende blik, som hverken er forbundet med et subjekt eller en fortæller. De er kameraets blik på tragediens kausale og diskontinuerte udvikling. Kameraets blik er ikke en alvidende position, men en position uden overblik. Kameraet er et displaceret fortælleforhold, som minder om Anton Tjkehovs »forvirrede« optik, som på den ene side er objektivt registrerende og uden en stillingtagen, men på den anden side er uden overblik i overraskende spring mellem nærhed og fjernhed.

Afslutning

De tre omtalte dogmefilm er genremæssigt meget forskellige. Fælles for dem er en ubekymrethed i forhold til fiktionsplanet. Adgangen til fiktionen er de fragmenterede billeder, en usammenhængende klipning, et håndholdt og flyvsk kamera. Fiktionsuniverset har ingen dybde, hverken på karakterplanet eller på

historiens plan. Der skabes en fiktion, men fortællemåden gør denne usammenhængende og mere eller mindre uforståelig, hvad angår personernes handlinger og motiver. Det betyder til gengæld, at filmenes billedplan er meget manifest. Det er som om billederne ser tilbage på tilskueren, som eksempelvis Bess i *Breaking the Waves* gør det. Hvis fiktionerne således er collageagtige og »tynde«, er værkerne til gengæld stærke som udsigelsesinstanser. Kameraet understreger sin nærhed til det optagne og sin karakter af selvstændig, autonom instans. Der er hverken tale om subjektivt kamera eller om objektivt dokumentarisk kamera, men om et iagttagende og handlende kamera.

Fortællingerne rummer alle en væsentlig grad af tilfældige ulykker og sammenstød. Men også kameraet støder sammen med verden i forsøget på at være vidne, nærværende og til stede. Det skaber en patos på fiktions- og på billedplanet. Optagelsens realitet skaber lidelse, enten i form af skuespillernes »vanskeligheder« med at skabe det rigtige udtryk, som i *Idioterne*, eller optagesituationens vanskelighed *on location*, som i *The King is Alive*. Improvisationen er i den forstand en vigtig del af optagelsesvirkeligheden, som det også var tilfældet i installationen *Verdensuret*.

Understregningen af iagttagelsespositionen er væsentlig som et teatralt moment for fortællemåden. Karen er en udenforstående, uforstående og spørgende betragter af kollektivet, ligesom Kanana. Begge reflekterer den faktiske tilskuers spørgsmål: hvad foregår der egentlig og hvorfor. Og igen kan man sige, at denne refleksion gentages gennem det uvante filmsprog. Der er altså tale om en dobbelthed, idet filmene både skaber nærhed, lidelse og katharsis og en distanceret refleksion.

Kameraet fungerer desuden som en iagttager i alle filmene i kraft af en række normalfilmsproglige brud. Dogmerne sætter fokus på filmmediet som et teatralt og altså ikke blot som et fortællende medie. Filmskærmen, billedet, klipningen, optagelsens etablering af tid og rum skaber en sensorisk relation til tilskueren og gør denne bevidst om sin iagttagelsesposition. Filmene fungerer illusionskabende, men etablerer samtidig et repræsentationsrum mellem tilskueren og skærmen, som ydermere understreges af Dogmes konstruktivistiske karakter. I *Idioterne* er der tale om en konceptuel sammenhæng mellem manifestet, Triers dagbog og dokumentationen af filmoptagelserne, således at disse selvstændige medier spiller sammen i et masterplot. På samme måde er der i forbindelse med *The King is Alive* skabt en udstilling om ørkenen med landskabsbilleder og korte sekvenser fra filmen. Dette understreger igen, at filmen søger at henvende sig visuelt på en anden måde end gennem filmnarrationen. Det skal understreges, at dette ikke betyder, at filmfortællingen er fraværende eller uden betydning. Specielt i *Elsker dig for evigt* er fortællingen central, men den er forbundet med et billedplan, som ikke blot skaber adgang til fortællingen, men selvstændiggør

sig og skaber grundlag for selvstændige mediale former knyttet til optagelsens reelle tid og rum. Der er retfærdigvis også forskelle. *Idioterne* fokuserer på selve spasset, både tematisk og formelt, og på idioten som en figur, der ofrer sig for kollektivet. *The King is Alive* fokuserer på ørkenen som konkret virkelighed og som metafor for »intet« og opløsningen, som den fremtræder i Shakespeares *Kong Lear*. Filmen er langt mere modernistisk og næsten beckettisk i sin brutale tomhedsæstetik, som ikke bekymrer sig meget om forståeligheden. Endelig er *Elsker dig for evigt* mere realistisk og fortællende med sammenhængende personer, som tilfældigt rystes og bringes i krise gennem en konfrontation med modernitetens kontingens, hvor skyld og uskyld, det absolutte og det tilfældige er sammenvævet. Filmen bryder med den autenticitetsdyrkelse, som især Trier står for, og det metafysiske offer til fordel for en mere pragmatisk mulighed for forandring. I alle tre film er der tale om såkaldte åbne og tvetydige slutninger.

Noter

- ¹ Alle film er analyseret i Ove Christensen (red): *Nøgne billeder. De danske dogmefilm* (Medusa 2004). Se også Toftgaard, Anders & Ian Halvdan Hawkesworth: *Nationale spejlinger. Tendenser i ny dansk film*. Museum Tusulanums Forlag 2003.
- ² En vigtig metode har her været brugen af klare spilleregler som forskellige former for begrænsning eller obstruktion. Jf. Heidi Philipsen: *Dansk films nye bølge – afsæt og aftryk fra Den Danske Filmskole*. 2005.
- ³ *Mifunes sidste sang* (Kragh-Jacobsen 1999), *The King is alive* (Levring 2000), *Elsker dig for evigt* (Bier 2002).
- ⁴ *Italiensk for begyndere* (Scherfig 2000), *Se til venstre, der er en svensker* (Arthy 2003), *Forbrydelser* (Olesen 2003).
- ⁵ Såkaldt jump cuts eller spasset, hvor den tidlige kontinuitet og den rumlige illusion brydes. Det kan være så slemt, at det afsløres, at der er tale om klip mellem forskellige optagelser, idet skuespillerne har flyttet sig i rummet. Dermed afsløres relationen mellem rollerne og deres bevægelser i rummet som konstruktion. Både klipperen og kameraet udpeges som skjulte fortællerinstanser. Jump cuts bryder derfor med en perspektivisk og dybdefokuseret fremstilling af rummet og viser snarere kameraets bevægelse i tid og rum. Tilskueren bliver simpelthen desorienteret i forhold til tid og rum. Regler for montage eller klip er ikke berørt i Dogme 95.
- ⁶ Jf. *Panserkryderen Potemkins* realitetsfragmenter og dokumentarkoder.
- ⁷ Filmen rummer både en række scener og samtaler med skuespillerne og forsøg på at vise spillet mellem fiktionen og realiteten samt den logik, som opstod mellem personerne. Strengt taget er det ikke i overensstemmelse med konceptet at skabe en horisontal fortælling, idet konceptet i kraft af tilfældighedsprincippet burde nedbryde en sådan. Det virker, som om skuespillerne har haft behov for at modvirke den rene tilfældighed i spillet.

- ⁸ jf. Bodil Marie Thomsen: »Lear – liar – real. Om Jean-Luc Godards King Lear og Kristian Levrings The king is alive«. I Stefan Iversen (red.): *Om som om* (Akademisk Forlag, 2002).
- ⁹ Det er den samme afsøgning af det tilfældige og absolutte, man ser i Biers komedie *Den eneste ene* (1999), som også har en tilfældig dødsulykke som dramatisk vendepunkt, og i *Brødre* (2003), hvor den ene bror som dansk soldat er udstationeret i en krigszone. Han kommer ud for en ulykke, tages til fange og tvinges til at dræbe en medfange for selv at overleve.

Tom Rahbek

Tvetydige tosserier

Fire tolkningsmuligheder i Lars von Triers *Idioterne*

Er man en filmtilskuer af den type, som kognitionsforskeren David Bordwell betegner »the classical spectator« (Bordwell 1985, s. 164), der foretrækker, at det filmiske opklaringsarbejde belønnes med en tydelig konklusion, og at alle informationsmæssige huller lukkes til sidst – ja, så er det en god idé at holde sig langt væk fra Lars von Triers dogmefilm *Idioterne* (1998). Ser man *Idioterne* med en forventning om en tydelig afklaring af handlingens hvad og hvorfor, er der nemlig stor risiko for at sidde tilbage med en oplevelse af uforløsthed, hvis da ikke ligefrem af irritation. Og det er der faktisk en god grund til.

Går man Dogme 95-konceptet efter i sømmene, bliver det klart, at projektet er anlagt på en bevidst etablering af uafgørlighed, idet den lancerede sandhedssøgen konstant modsvares af en ironisk selv-refleksivitet. Dogme 95 er således båret af en fundamental tvetydighed, der gør det umuligt at afgøre, hvorvidt der primært er tale om et alvorligt ment autenticitetsprojekt eller om en selvbevidst iscenesættelse. Når *Idioterne* fremstår som det mest gennemførte dogmeværk til dato, skyldes det derfor først og fremmest, at filmen i højere grad end sine »brødre« gennemspiller den dobbelthed, som er indlejret i dogmepoetikens udformning og æstetiske strategi. *Idioterne* er hverken mere eller mindre »sand« end de andre dogmefilm, og den er heller ikke noget udpræget dydsmønster hvad angår overholdelsen af dogmereglerne. Til gengæld kan filmen fungere som et privilegeret indstigningspunkt til at forstå, hvad det egentlig er for en slags filmoplevelse, som dogmeæstetikken tilbyder os.

Udgangspunktet for denne artikel er at undersøge de adgange, som *Idioterne* opretter til sig selv som betydningsrum; hvordan bringes tilskueren i spil, og hvilken betydning har dette for forståelsen og tolkningen? Det særlige ved filmen er, at der konstant er to modsatrettede spor, der taler i en simultan konstruktion: På den side insisterer filmen på, at vi skal indleve os i karaktererne og tage de rejste problemstillinger seriøst. På den anden side er filmen så selvbevidst, at man let kan sidde tilbage med en fornemmelse af, at det hele bare er for sjov; at *Idioterne* i virkeligheden er en ironisk metafilm med en smågrinende Trier siddende i kulissen.

Med henblik på at kvalificere dette synspunkt vil jeg i det følgende se nærmere på fire af de potentielle nøgler til fortolkning, som filmen på én gang synes

at opstille og sætte spørgsmålstejn ved. Formålet med at sammenholde disse forskellige 'læsemåder' består udelukkende i at vise, hvordan filmen synes at umuliggøre en entydig betydningsdannelse.

Idioterne

Både som fortællekonstruktion og i sin anvendelse af det dogmatiske filmsprog skiller *Idioterne* sig ud fra feltet af danske dogmefilm. Hvor vi i dogmefilm som *Festen*, *Italiensk for begyndere* og *Forbrydelser* finder en klar motor i spændingsopbygningen, har handlingen i *Idioterne* en langt mere episodisk karakter, der demonstrativt overtræder de gængse dramaturgiske konventioner. Der er således ikke nogen egentlig hovedkonflikt i historien, den lineære tidsstruktur afbrydes jævnligt af en række indlagte dokumentariske interview-indslag, og dogmestilen – herunder de uskarpe billeder, de forskelligartede lys- og lyd niveauer, synliggjort teknisk udstyr og den rystede kameraføring – gør i dén grad opmærksom på sig selv.

I meget kortfattet form lyder filmens historie som følger: I *Idioterne* møder vi Karen (Bodil Jørgensen), som tilfældigt inddrages i et kollektiv der kører et »find din indre idiot«-projekt. Projektet går ud på at spasse i forskellige situationer, og vi følger nu gruppen i deres dagsprojekter: De tager på fabriksrundvisning og på skovtur, går i svømmehallen, sælger juledekorationer, får besøg af rigtige retarderede, holder fødselsdagsfest og dyrker gruppesex. Efterhånden præges kollektivet af dårlig stemning og begyndende opbrud. Stoffer (Jens Albinus), der fungerer som en slags leder, udfordrer derfor gruppen til at tage hjem og spasse for familien eller på arbejdspladsen. Først da vil projektet have egentlig værdi, mener han. I slutsekvensen følger vi Karen, der sammen med et andet medlem af gruppen, Susanne (Anne Louise Hassing), tager på besøg hos sin familie. Anders, der er Karens mand, er også på besøg. Karens søster fortæller Susanne, at Karen og Anders mistede en nyfødt dreng, og at Karen forsvandt dagen før begravelsen. Under eftermiddagskaffen begynder Karen at spasse. Anders rejser sig og slår hende i ansigtet. Herefter tager Susanne og Karen hinanden i hænderne og går.

Når det ikke umiddelbart volder de store problemer at gengive *Idioternes* handlingsforløb, skyldes det indlysende nok, at der faktisk *er* en handling at gengive. Selvom filmens historie er fortalt i en selv-refleksiv ramme med gennemgående, eksplicite meta-effekter, og selvom der ikke er megen fremadrettet handling i klassisk forstand, er det langt fra umuligt at konstruere en fabula ud fra de byggeklodser, som filmens sujet stiller til rådighed. Ser man nærmere på de problemstillinger, som fortællingen fremholder, forekommer det heller ikke vanskeligt at indkredse en række tematiske fællesnævner. Umiddelbart kan

filmens tematik beskrives ud fra følgende binære opstilling:

Normalitet / anomali
 At *spille* idiot / at *være* idiot
 Konvention / opposition
 Småborgerlighed / rummelighed
 Hæmmet livsførelse / frigjort livsførelse

Problemerne melder sig imidlertid, så snart man forsøger at hierarkisere disse værdipoler. For selvom det umiddelbart fremstår som en klart markeret holdning, at rummelighed favoriseres over småborgerlighed, og at en frigjort livsførelse er at foretrække over en hæmmet livsførelse, bliver det aldrig rigtig klart, hvad det egentlig er for en slags rummelighed eller hvilket frigørelsesideal, filmen ønsker at fremholde. Endvidere fremsættes der konstant modstridende eller tvetydige udsagn, hvilket synes at komplicere ethvert forsøg på at udpege en tematisk kerne.

Hvorfor det tilsyneladende forholder sig sådan, er omdrejningspunktet i følgende lille studie. Jeg starter med kort at kaste et blik på handlingsplanet; hvad er det for en historie, som *Idioterne* ønsker at fortælle os, og hvem fortælles den igennem? Herefter undersøges filmens udsigelseskonstruktion (jf. Kyndrup 1992, s. 107-116); hvordan præsenteres fiktionsrummet, og kan vi overhovedet tage handlingens udsagn for pålydende?

Udsagnet: Et forsvar for idiotien?

Vælger vi i første omgang at se Karen som filmens hovedperson, hvad ovenstående handlingsresumé nok umiddelbart giver mest belæg for, synes modsætningen mellem en hæmmet livsførelse overfor en frigjort livsførelse at træde i forgrunden for filmens semantiske system. I så fald lader *Idioterne* sig parafrasere som en historie om en kvinde, der gennem en kontroversiel ageren bearbejder sin sorg over at have mistet sit barn. Herved opnår hun samtidig styrke til at vinke farvel til det småborgerlige liv og familiens undertrykkende fortielse af problemerne.

En sådan tolkning kan synes at være den mest nærliggende. Karen er for det første den eneste karakter, der udvikler sig gennem forløbet, og det er samtidig hendes historie, der sætter punktum for filmen. Dertil kommer, at Karens beslutning om at tage hjem for at spasse for familien skal ses i lyset af filmens *peripeti*, det vil sige Stoffers udfordring til gruppen. I *Idioterne* markerer scenen et vendepunkt i mere end én forstand. Dels fordi vi her finder det afgørende omslag i handlingen (spasseriet, der nu kræver virkeligt mod og reelle omkost-

ninger), dels fordi det ellers så ufokuserede handlingsforløb herfra tager en relativt traditionel drejning. For første gang i filmen er der et tydeligt mål, som skal indfries, og for første gang formuleres det eksplicit, hvad filmens eksistentielle problematik egentlig går ud på: Kan man som almindeligt menneske bruge idiotiens frigørende kraft, eller kan man ikke? Det viser sig imidlertid snart, at de to oprindeligt udvalgte aspiranter til at indløse projektet, Axel og Ped, ikke formår at gennemføre spasseriet, da det virkelig gælder. Som en anden *deus ex machina* melder Karen sig herefter – til kollektivets og tilskuerens store overraskelse – frivilligt. Hun fortæller de forskellige fra gruppen, hvor meget det har betydet for hende at være sammen med dem, afsluttende med ordene: »Så må vi se, om jeg kan vise for jer, at det hele er noget værd«. Og det kan hun, erfarer vi som bekendt i slutscenen.

Med denne indfaldsvinkel, hvor filmens handling og udsagn tages for pålydende, og som fortrinsvis støtter sig på slutsekvensen, kan *Idioterne* anskues som et forsvar for idiotiens forløsende kraft, der sættes i modsætning til den livsindskrænkende, borgerlige rationalitet. Filmens præmis, dens eksplicitte udsagn, bliver da: Den, der (som Karen) formår at give slip på rationalitetens bånd, oplever en frigørende forløsning. Er det så filmens – og Triers – pointe, at idiotien rummer en frigørende kraft? Ikke nødvendigvis. Under alle omstændigheder rejser denne tolkning en række væsentlige problemer. Ser man på filmen som helhed, er der for det første alt for mange handlingsmomenter, der ikke passer ind i en sådan læsning. Dertil kommer, at det langt fra er sikkert, at Karens historie fungerer som den privilegerede adgang til betydningsrummet: For hvad så med de personer, der ikke kunne gennemføre projektet, – eller hvad med den psykisk ustabile pige, Josephine (Louise Mieritz), der blev hentet af sin far og grædende måtte forlade kollektivet.

Den pointe, jeg gerne vil frem til, er, at det ret beset ville være lige så plausibelt at argumentere modsat af den præmis, der tilsyneladende kan udledes af Karens historie: Karaktererne *tror* givetvis, at de er i færd med at frigøre sig fra samfundets normer, men på fortælleplanet dementeres dette. Dermed synes handlingsforløbet altså samtidig at åbne op for et andet tolkningsalternativ, hvor der sættes spørgsmålstegn ved forestillingen om, at idiotien rummer et frigørende potentiale.

Det utopiske projekt

Et sådan tolkningsalternativ synes især at blive understøttet, hvis man i stedet for Karen vælger at se Stoffer som den egentlige hovedperson. Dette er der for så vidt mindst lige så meget belæg for at gøre, idet Stoffer fungerer som handlingens motor, og fordi han som karaktertype besidder en genkendelighed, der

gør ham lettere at identificere sig med. Vælger man denne indfaldsvinkel, får filmens tematiske kerne en anden karakter. I så fald lader *Idioterne* sig parafasere som en historie om en ung mand, der kører et vær-stolt-af-din-indre-idiot-projekt, hvis hensigt er at udfordre folks fordomme og derigennem skabe rammerne for et mere frigjort og rummeligt samfund. Siden opdager han imidlertid, at eksperimentet har store følelsesmæssige omkostninger for ham selv og de andre medvirkende.

Ser man filmen ud fra dette perspektiv, er det modsætningen mellem konvention / opposition, der træder i forgrunden for det semantiske system. Stoffen definerer oplagt sit idealsamfund i opposition til det bestående, småborgerlige samfund, og hans projekt udspringer således af et ønske om at bryde med de eksisterende normer. Ser man imidlertid nærmere på, hvordan Stoffen i realiteten gebærder sig, bliver det klart, at også hans handlinger først og fremmest er styret af gængse konventioner. Dette forhold træder måske allertydeligst i relief i scenen, hvor Stoffens onkel kommer på uventet visit. Her er alle idiot-idealene lagt på hylden, og Stoffen optræder pludselig undskyldende og høfligt. Efter episoden skælder han sågar de andre fra kollektivet ud på grund af deres idiotiske opførsel under besøget.

På den måde afsløres det, at karakterernes udsagn og selvopfattelse ikke nødvendigvis skal tages for pålydende. Det er i den forbindelse helt kendetegnende for personerne, at de falder tilbage til deres »normale« adfærd, så snart situationen rummer en alvor. Eksempelvis er der ingen, der finder det på sin plads at spasse under besøget af de rigtigt retarderede, hvormed det demonstreres, at alle dybest set stadigvæk er styrede af de gamle konventioner om pli og god opførsel.

Pointen er altså, at alle karaktererne (på nær Karen) i realiteten dementerer filmens eksplicitte udsagn om, at idiotien rummer en forløsende kraft: Ingen af personerne bliver tilsyneladende mere frigjorte. Tværtimod bliver alle følelsesmæssigt påvirket af eksperimentet og flere vælger til sidst at vende tilbage til deres gamle, konventionelle liv. »Det var alligevel én stor løgn det hele«, lyder Stoffens afsluttende replik, og var fortællingen blevet bragt til ende her, umiddelbart før Karen melder sig på banen, kunne denne sætning have fungeret som en eksplicit tolkningsnøgle. Problemet med denne tolkning er imidlertid, at Stoffens *anagnorisis* jo tilsyneladende dementeres i slutsekvensen, hvor det viser sig, at idiot-projektet godt kunne bruges alligevel. Endvidere har fremstillingen af Karens besøg hos familien, hvor hun omdanner den småborgerlige søndagslagkage til en ulækker fråde, ikke karakter af en distanceret latterliggørelse. Tværtimod er sekvensen fortalt med en stærkt indfølelsefuld appel, og man skal være af en hårdkogt støbning for ikke at blive bare en smule berørt, da Karen modtager en svidende – og autentisk – lussing, hvorefter hun grædende fortsæt-

ter sit spasseri. I bestræbelsen på at 'afkode' *Idioternes* handlingsplan placeres man således i en uafgørlighed mellem to tolkningsmuligheder, der indbyrdes modsiger hinanden. På den ene side er det en eksplicit markeret holdning i filmen, at idiotien rummer et frigørende potentiale. Omvendt fremstår det på den anden side ikke mindre klart markeret, at idiot-projektet er utopisk, og at det derfor er naivt at bilde sig ind, at idiotien kan anvendes med henblik på at frigøre sig fra de kulturelle normer, som vi alle dybest set er et produkt af.

Spørgsmålet er nu om en sådan afkodning af fabulaen overhovedet er relevant i bestræbelsen på at finde ind til en kerne i filmen. For måske handler *Idioterne* i virkeligheden ikke – i hvert fald ikke *primært* – om, hvorvidt idiotien rummer nogle centrale og fortrængte egenskaber. Og måske er det i forlængelse heraf dybest set omsonst at forsøge at nå frem til en forståelse af karakterernes egentlige bevæggrunde til at handle, som de gør. Dette synspunkt synes bekræftet, hvis man ser nærmere på filmens udsigelsesdimension, det vil sige *måden*, hvorpå fiktionsrummet fremstilles og henvender sig til tilskueren.

Udsigelsen: Fortolkningsproblematik eller selvironi?

Idioternes fiktive univers er inddelt i to adskilte niveauer, der angiveligt fungerer som henholdsvis et fortids- og et nutidsplan. På fortidsplanet, hvor vi befinder os langt størstedelen af filmen, er handlingen fremstillet kronologisk, mens nutidsplanet fungerer som et kommenterende lag, hvor Trier interviewer skuespillerne (der stadig er i rolle) på skift. Fælles for de to læsemåder, som er præsenteret i det foregående, er imidlertid, at de udelukkende fokuserer på personerne, sådan som de optræder på det kronologisk fremadskridende handlingsplan. Analysen har altså endnu ikke taget højde for interaktionen mellem de to fiktionsniveauer, som filmen fortælles igennem.

Vælger man nu at se de indbyggede interview-indslag som den *egentlige* nøgle til organiseringen af betydningsrummet, synes filmens tematiske kerne radikalt at ændre karakter. Med denne indfaldsvinkel kan handlingen parafraseres på følgende vis: En række personer interviewes på skift om deres oplevelse af et spasser-eksperiment, som de har deltaget i. Personerne er alle meget følelsesladede, og deres opfattelser af eksperimentet har tilsyneladende langt fra været ens. Ud fra de forskellige udlægninger erfarer man dog, at eksperimentet ikke var videre vellykket og at personerne ikke længere omgås hinanden.

Ser man *Idioterne* ud fra dette perspektiv, bliver det klart, at spørgsmålet om hvorvidt idiotien kan bruges eller ej ikke længere er i fokus. Derimod er det nu selve *blikket* på de fortidige hændelser, der træder i forgrunden som det tematiske omdrejningspunkt. Hermed åbner filmen op for en tredje tolkningsmulighed, hvor fremstillingen af fortidshistorien tillægges en anden karakter.

Efterhånden erfarer vi nemlig, at sandheden om hvorfor tingene gik, som de nu en gang gik, principielt er uinteressant, da denne sandhed alligevel kun kan komme til udtryk som en funktion af en bestemt synsvinkel. Den tematik, der træder frem i interview-indslagene, synes med andre ord snarere at handle om fortolkningsproblematik end om idiotien som potentielt frigørelsesfænomen.

Der er flere momenter i filmen, der synes at indikere, at der kunne være tale om en sådan epistemologisk dagsorden. For det første afviser *Idioterne* konsekvent at anvende den »usynlige« fortælleform, som hollywoodfilmen excellerer i. Den umiddelbare fortællerholdning fremstår derfor *registrerende*, og de undertiden uskarpe og rystede billeder påminder bestandigt om kameramandens tilstedeværelse. På den måde mimer filmen den kameraføring, vi kender fra dokumentargenren, hvor kameraet er placeret midt i begivenhederne og hektisk søger at indfange de hændelser, som udspilles omkring det. I *Idioterne* er der således ingen fortællerinstans, der forklarer eller bedømmer karakterernes handlinger og dermed guider os ind i nogle bestemte tolkningsmønstre.

For det andet fungerer de indbyggede interview-indslag som oplagte bremseklodder i forhold til fabulaens fremadskriden, hvilket bevirker, at tilskueren for en stund skubbes ud af indlevelsensniveauet: Vi gøres her opmærksomme på, at hovedforløbet blot er det fortidsplan, som personerne ser tilbage på, og vi tildeles således en kort pause til at reflektere over begivenhederne. Fortidsplanet kommer derfor til at fremstå som et fælles undersøgelsesobjekt for både tilskueren og de interviewede i filmen. I den forbindelse er det bemærkelsesværdigt, at hverken Stoffer eller Karen selv optræder i disse indslag, men kun omtales og analyseres af de øvrige medvirkende. Dermed foretager filmen altså en interessant omvendning af, hvilke personer der er i centrum som identifikationskarakterer, idet Stoffer og Karen nu fungerer som de objekter, vi i fællesskab forsøger at afkode og forstå. Som tilskuere placeres vi således i en dobbelt iagttagende position, der ikke alene indebærer, at vi følger med i den handling, som udspilles i fortidsforløbet, men som også fordrer en aktiv stillingtagen til den måde, hvorpå karaktererne selv iagttager de fortidige hændelser.

Kendetegnende for de udtalelser som karaktererne kommer med er endvidere, at de alle kun tager sig ud som *potentielle* forklaringer, uden at der vel at mærke er noget samlingspunkt. Eksempelvis fortæller én af de medvirkende (Susanne), at »det hele dybest set var en leg«, men at problemet bestod i at nogle fra gruppen, og især Stoffer, tog eksperimentet alt for alvorligt. En anden (Katrine) hævder imidlertid, at gruppen »var som en familie« og begrundet sin beslutning om ikke at ville se de andre igen med, at de »aldrig vil kunne finde de samme fine ting igen«, mens en tredje (Henrik) derimod peger på, at projektet i virkeligheden nok var en smule uanstændigt, og at det jo også »er vigtigt at man kan se folk i øjnene bagefter«. På den måde mimer de fiktive personer så

at sige tilskuerens forsøg på at finde ind til en morale eller konklusion. Pointen er imidlertid, at disse indklip er iscenesat på en sådan måde, at de forskellige synspunkter fremstår lige plausible, hvorfor det er umuligt at afgøre, om det ene synspunkt er mere 'rigtigt' eller pålideligt end det andet. *Idioternes* selv-refleksive spil mellem de to fiktionsniveauer lader sig på den måde tolke som en demonstration af, hvordan også tilskuerens tolkning af begivenhederne i sidste ende blot er en funktion af de mange mulige synsvinkelkonstruktioner, som filmen opretter til sit betydningsrum.

Nuvel. Er *Idioterne* så i virkeligheden at forstå som en fænomenologisk orienteret påmindelse om fortolkningens subjektive vilkår? Eller mere præcist formuleret: Er *Idioterne* grundlæggende indrettet med henblik på at fokusere på fortolknings-problematikken, og er den overordnede epistemologiske pointe i så fald den, at det er umuligt at tilegne sig sandheden om et givent fænomen, da denne ikke eksisterer som andet end en funktion af en bestemt synsvinkel? Ikke nødvendigvis. For heller ikke denne forklaringsramme synes at være dækkende, hvis man ser på de betydningsmæssige adgange, som filmen i sin helhed opretter for recipienten. Det særlige ved udsigelseskonstruktionen er nemlig, at det er umuligt at afgøre, hvorvidt *Idioterne* primært er en alvorligt ment fiktionsfilm, der handler om et spasser-eksperiment og de medvirkendes forskellige oplevelser af dette, eller om den mere meningsfuldt kan kategoriseres som en selvironisk metafilm, der handler om Trier, som laver en dogmefilm.

Hermed er det tid til at rette blikket mod det fjerde og sidste tolkningsalternativ: *Idioterne* som meta-filmisk genfortælling af Dogme 95.

Den selv-refleksive avantgardekritik

Ser man *Idioterne* i lyset af dogmepoetikens udformning og indhold, skal man ikke lede længe for at finde en række helt oplagte lighedspunkter. Faktisk kan det være nærliggende at se filmen som én lang kommentar til dogmeprojektet. For det første rummer filmens handling og dogmepoetikken et parallelt eksperiment: Ligesom dogmepoetikken handler om at finde ind til noget 'ægte' med henblik på at frigøre filmsproget fra de borgerlige konventioner, går spasser-kollektivets projekt ud på at søge tilbage til en slags værdifuld oprindelig, som idiotien angiveligt skulle give adgang til. Metoderne til at indløse disse forehavender er endvidere analoge: Ligesom dogmebrødrenes »ypperste mål er at aftvinge personer og scenerier sandheden (...) på bekostning af al god smag og al æstetik« (Schepele 2000, s. 222-23) ved at overholde bestemte regler, skal kollektivet unddrage sig normaliteten ved at følge nogle bestemte principper. På den måde afspejler filmen ikke alene dogmepoetikens æstetiske mission, men den synes også tematisk at mime det komiske paradoks, der ligger i

dogmeprojektets bestræbelse på at frigøre sig fra de fastlåste, borgerlige konventioner gennem anvendelsen af regler.

Anlægger man dette meta-filmiske blik på *Idioterne*, kunne filmen give anledning til følgende parafrase: Med sig selv i hovedrollen som den suveræne iscenesætter, fortæller Trier historien om en gruppe mennesker, der har sat sig for at udføre en avantgardistisk mission; de skal i al offentlighed 'spasse', dels med henblik på at udfordre samfundets småborgerlige normer, dels som led i et indre erkendelsesprojekt. Projektet viser sig imidlertid at være utopisk, fordi idealerne »var baseret på fundamentet af den borgerlige (...) opfattelse«. Det hele var med andre ord »borgerlig romantik fra starten og dermed (...) falskt!«

Når jeg her vælger at gøre brug af dogmebrødrenes egen formulering, er det fordi den præcist udtrykker avantgardens store paradoks, som det gennemspilles i *Idioterne*. For i det øjeblik man udråber sig selv som alternativ til det etablerede (borgerskabet), har man allerede indskrevet sig selv i et borgerligt, positivistisk verdensbillede, hvor der er etablerede plus- og minuspoler. Det er således avantgardens svøbe, at den ender op som modpol til borgerligheden, og dermed fastlåst i det værdisystem, man opponerede imod. På den baggrund kunne man beskrive holdningen i *Idioterne* som en bevidst selvvironiserende avantgarde-kritik, fordi en sådan kritik jo nødvendigvis også må indbefatte det avantgardistiske rum, som filmen selv taler fra. I denne kontekst spiller især Stoffer, som Triers helt oplagte *alias*, en fremtrædende rolle som idealisten i oprør mod autoriteternes konventionelle bastioner. Handlingens selv-refleksive fremstilling af 'idioterne versus borgerskabet' tillægges her et selvironisk og ganske komisk præg i og med, at Stoffer jo netop fremstilles som en tøffelheld, der ikke formår at efterleve sine egne krav, når det kommer til stykket.

Vælger man nu at se filmens slutning ud fra et sådant meta-refleksivt perspektiv, får også denne et komisk præg. Bedst som Trier synes at have gennemtruffet sin satirisk anlagte kritik af avantgardens utopiske bestræbelse på at løsrive sig fra konventionen – og dermed samtidig at have ironiseret over dogmeprojektets egne utopiske sandhedsidealere – vælger han *alligevel* at underbygge kollektivets romantiske præmis om idiotiens frigørende kraft. Dette gør han vel at mærke ved at indlægge en forklarende »hollywoodslutning« i det ellers så uforklarede handlingsforløb. Filmens »pointe« om, at kollektivets avantgardistiske projekt alligevel ikke var utopisk, gennemføres med andre ord ved at tage fjendens midler – hollywooddramaturgien – i brug.

Filmens metaironi afspejles tilmed i den måde, hvorpå Trier har valgt at sammensætte sit persongalleri. De to mest dominerende karakterer, dvs. Karen og Stoffer, fremstår nærmest som håndplukkede fra hver sin filmiske konvention, og burde ud fra et traditionelt synspunkt slet ikke befinde sig i det samme fiktionsrum. I denne kontekst udfylder Karen rollen som den uforklarede og

lidt mystiske karakter. I sin filmteori, *Cinema 2 – The Time-Image*, beskriver Gilles Deleuze den neorealistske filmkarakter på følgende vis:

He records rather than reacts. He is prey to a vision, pursued by it or pursuing it, rather than engaged in an action (Deleuze 1989, s. 3).

Denne definition synes at gå fint i spænd med Karen, der fungerer som handlingens søgende iagttager: »Jeg vil så gerne forstå, hvorfor *jeg* er her«, siger Karen på et tidspunkt halvt henvendt til Stoffer, halvt til sig selv, hvormed hun i en demonstrativ, ja næsten karikeret form understreger, at hun står i diametral modsætning til hollywood-poetikens projektorienterede karakteropfattelse – hvis vi da skulle være i tvivl. Slutsekvensen bliver derfor ikke mindre komisk af, at det netop er Karen, som Trier lader gennemføre eksperimentet ved i sidste øjeblik at omvende hende fra at være en uforklaret, neorealistsk karaktertype til en målrettet projektkarakter. I den forbindelse er det interessant, at Stoffer gennemgår en modsatrettet omvendning som karaktertype. Efter at have fungeret som handlingens provokationslystne protagonist på evig jagt efter de på forhånd udnævnte antagonist, dvs. borgerskabet, ændres han i slutningen til en passiv iagttager. På den måde ender Stoffer som en uforklaret karakter, idet vi aldrig får at vide, hvordan hans endelige konklusion på eksperimentet lyder.

Pointen er, at Trier med denne omvendingsmanøvre synes at udsætte sine karakterer for en verfremdungsstrategi, der opfordrer tilskueren til at indtage en distanceret receptionsholdning. Ved at fremstille Karen som en *målrettet* neorealistsk karakter, og Stoffer som en *uforløst* projektkarakter, overtræder filmen bevidst de gængse konventioner om logik og motivation, og problematiserer dermed tilskuerens mulighed for indlevelse og identifikation. Filmen udstiller så at sige de konventionelle karaktertyper – og tilskuerens forventning til, hvordan disse bør opføre sig – ved netop at unddrage sig dem. Dertil kommer, at Triers indirekte kommentering af sin film (i rollen som interviewer), f.eks. den forargede bemærkning om, at idéen med at invitere de rigtige handicappede »da ikke var så elskværdig!«, skaber en komisk effekt, der yderligere er med til at indgyde en ironisk distance til handlingsplanet. På den måde lader *Idioterne* sig altså *også* tolke som en meta-satirisk kommentar ikke alene til sig selv som dogmefilm, men også til avantgarde-eksperimenter i det hele taget.

Med præsentationen af disse fire hinanden modstridende tolkningsmuligheder, som *Idioterne* synes at lægge op til, står det formentlig klart, hvordan filmen opretter og fungerer i et spændingsfelt mellem forskellige betydninger. Filmen udstikker en række forskelligartede tolkningsnøgler, der hver for sig inviterer til at sætte et bestemt perspektiv i forgrunden af betydningssystemet. Helt kendetegnende for *Idioternes* konstruktion er det imidlertid, at uanset

hvilken nøgle man vælger, synes der altid at være momenter, der modsiger dette valg. På den baggrund ville det altså *beller* ikke være dækkende, udelukkende at betegne filmen som en selvironisk metafilm, der på én gang gennemspiller og kommenterer dogmekonceptet. For samtidig rummer fremstillingen en indfølelses appel, hvilket betyder, at det er umuligt at afvise, at der under den ironiske overflade også gemmer sig en alvor. Således kan *Idioterne* på én gang betegnes med prædikater som alvorlig, ironisk, moralsk, amoralsk, rørende og komisk, uden at disse betegnelser vel at mærke kan hierarkiseres. Det er ikke muligt at afgøre, hvorvidt filmen primært er det ene eller det andet.

Hævet over enhver tvivl er det til gengæld, at *Idioterne* som oplevelsesrum er præget af en meget utraditionel indretning. *Idioterne* insisterer på én og samme tid på at være en fiktionsfilm om et idiot-eksperiment og en »dokumentarfilm« om sig selv. Det særlige ved filmens adgangs konstruktion er altså, at den er spaltet mellem to kommunikative lag, hvor polerne mellem indlevelse og distance bestandigt kæmper om at være styrende for vores oplevelse. Uanset hvilken adgang, vi vælger, vil den med andre ord altid både være rigtig og forkert.

På den baggrund fremstår *Idioterne* mest af alt som et filmisk eksperiment; som en 'leg' med filmsprogets virkemidler og dermed også som en (drilagtig!) leg med tilskuerens perception. Således bliver filmen ikke en præsentation af et budskab, men snarere en formidling af en æstetisk oplevelse. Og går man med på legen, er *Idioterne* faktisk slet ikke så tosset endda.

Litteratur

- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film* (Routledge, London 1985).
Deleuze, Gilles: *Cinema 2. The Time-Image* (The Athlone Press, London 1989).
Kyndrup, Morten: *Framing and Fiction. Studies in the Rhetoric of Novel, Interpretation, and History* (Aarhus University Press, Aarhus 1992).
Schepelern, Peter: *Lars von Triers film. Tvang og befrielse* (Rosinante, København 2000).

Jens Christian Lauenstein Led

Idioti og dogmeæstetik

Frank Castorfs *Der Idiot* og Lars von Triers *Idioterne*

Med tanke på den opmærksomhed, som i det seneste tiår er blevet dogmefilmene til del, kunne det være nærliggende at spørge, om disse films æstetik også findes i en teaterudgave, og om der således findes noget, man kunne kalde et »dogmeteater«. Jeg skal således i det følgende med udgangspunkt i dogmereglerne, manifestet Dogme 95 og Lars von Triers dogmefilm *Idioterne* give mit bud på, hvori det særligt dogmeæstetiske består og dernæst sammenholde denne æstetik med teaterinstruktøren Frank Castorfs opsætning af Dostojevskijs roman *Idioten* (*Der Idiot*, Volksbühne, Berlin 2002). Afslutningsvis skal jeg forsøge at pege på nogle centrale forskydninger mellem dogmefilm og dogmeteater i en komparation mellem Castorfs *Der Idiot* og Triers *Idioterne*.

Dogmeæstetik

Hvis man skal tale om noget sådant som et dogmeteater, må det være ét, der anvender en æstetik, som har fællestræk med dogmefilmene, altså et »dogmeæstetisk teater«. For at kunne identificere et sådant må det særligt dogmeæstetiske uddestilleres, og det kunne man gøre ud fra dogmereglerne, manifestet Dogme 95¹ og ud fra dogmefilmene, og her har jeg valgt at begrænse mig til Triers *Idioterne*, fordi netop den film er mest eksemplarisk for det dogmeæstetiske, sådan som jeg vælger at fremlæse det.

Hvad angår de ti dogmeregler, så forlanges der realrum (1. regel om at filmen udelukkende skal optages on location og ikke i et filmstudie), reallyd (2. regel), og realfarver (4. og 5. regel), og der forlanges det for dogmefilmene så karakteristiske håndholdte kamera (3. regel). Derudover fremsættes i dogmereglerne nogle forbud: Overfladisk action, som mord og anvendelse af våben forbydes (6. regel), genrefilm forbydes (8. regel), temporal og geografisk fremmedgørelse forbydes (7. regel), og endelig pointeres det, at filmen skal finde sted i et her-og-nu (7. regel). Det tiende dogme, om at instruktøren ikke må krediteres, tilføjes en passus, der forklarer, at instruktøren skal afstå fra sin personlige smag og sin rolle som skaber af et kunstværk, for i stedet at vie sin opmærksomhed til karakterernes og historiens sandhed. Baggrunden for reglerne uddybes i manifestet Dogme 95, hvor der bl.a. står:

The »supreme« task of the decadent film-makers is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the »100 years« have brought us? Illusions via which emotions can be communicated? (...) By the individual artist's free choice of trickery? (...) Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters' inner lives justify the plot is too complicated, and not »high art«. As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise. The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

For Dogme 95 handler det altså om sandhed og virkelighed frem for overflade og illusion. Filmen skal tilbage til og ud i virkeligheden, hvor den skal optages på en måde, der umuliggør teknisk manipulation. Dermed kan man sige, at Dogme 95 lægger op til en virkelighedsnær filmkunst på to ganske forskellige måder: på den ene side en *realistisk* æstetik, hvor fraværet af manipulation skal bringe filmen tættere på virkeligheden (det vil sige: repræsentere virkeligheden *bedre, nøjagtigere*), og på den anden side en *konkretistisk* æstetik, hvor bl.a. det håndholdte kamera og fraværet af illusion flytter opmærksomheden fra fiktionens løgn til realitetens (det vil sige filmen som realitet) sandhed. Det dogmeæstetiske består, så vidt jeg kan se, i samspillet mellem realisme og konkretisme, og det udmønter sig i en æstetik, der konstant veksler mellem indlevelse i filmens fiktionsunivers (en indlevelse, der fungerer i kraft af realismen) og indlevelse i filmen som realitet (en indlevelse, der kommer i stand i kraft af realitetseffekter og gennemhulninger af realismens sammenhængende illusion).² De to sider behøver ikke nødvendigvis at stå i modsætning til hinanden - det er netop samspillet mellem dem, der tilfører dogmefilmene den særegne virkning, de har. Dogmefilmenes realisme bliver konstant brudt og irriteret af det håndholdte kamera, der som realitetseffekt gør opmærksom på sig selv og dermed på realismen som illusion og filmen som realitet, og tilskueren til en dogmefilm må derfor hele tiden svinge mellem de to former for indlevelse. Af de danske dogmefilm, jeg kender til, er det uden tvivl Triers *Idioterne* (1998), der mest konsekvent og bevidst anvender denne dobbelthed, og derfor vil jeg her anvende filmen til at illustrere den beskrevne svingning.

Handlingen i *Idioterne* er kort fortalt den, at en gruppe yngre mennesker flytter ind i en tom villa, hvorfra de foretager en række aktioner, der alle sammen går ud på at »spille idiot« i det offentlige rum, dvs. lade som om man er psykisk handicappet og holde den rolle, uanset hvad der sker. Gruppens leder, Stoffer, opfatter aktionerne som antiborgerlige og driver med stadig mere ekstreme aktioner gruppens medlemmer ud over grænserne for, hvad deres moral (og evner til at spille idiot) kan bære, indtil gruppen går i opløsning. Den beskrevne blanding af realisme og konkretisme kommer i *Idioterne* i stand gennem følgende greb: Det håndholdte kamera, de grynedede billeder og den

ikke-kontinuerlige billedbeskæring er de umiddelbart mest iøjefaldende træk ved samtlige dogmefilm, og det gælder også for *Idioterne*. Kameraføringen accentuerer kameramandens tilstedeværelse, og tilskueren gøres dermed konstant opmærksom på, at der er tale om optagede billeder, altså en konstruktion af virkelighed og ikke faktisk virkelighed. Men samtidigt understreger kameraføringen, at selve optagelserne af billederne er virkelige nok, altså at filmen, tilskuerne sidder i biografen og ser, er et stykke realitet. Dermed rykkes opmærksomheden fra den fortalte historie til filmens realitet, altså selve det, *at* der i filmen fortælles. Accenten rykkes fra realisme mod konkretisme, og det understøttes af forskellige former for realitetseffekter. I filmen suppleres handlingen af en række små interview-scener, hvor de medvirkende taler med en person, som ikke er i billedet, men hvis stemme de fleste tilskuere vil genkende som Lars von Triers. Der tales i de små interviews om »det, vi lavede«, og det er ikke altid helt klart, hvorvidt der refereres til filmoptagelserne eller til handlingen, og de små interviews bidrager således til den beskrevne svingning. Tilsvarende virkning har en række af filmens medvirkende, som ganske vist indgår i filmens fiktionsunivers og dermed spiller en rolle, men samtidig spiller deres rolle på en måde, som tvinger tilskuerne til at overveje, hvorvidt der faktisk er tale om rollespil eller ej. Disse medvirkende fungerer dermed som en art menneskelige realitetsfragmenter. Det drejer sig f.eks. om det sted i filmen, hvor gruppen får besøg af en mindre flok *reelt* mentalt handicappede. Og det drejer sig om Trine Michelsen, der medvirker i filmen som et perifert medlem af gruppen – et medlem, der mest er interesseret i seksuelle udskejelser og flere gange umotiveret viser sine bryster; Trine Michelsen medvirker ganske enkelt som sig selv, dvs. som en pornomodel.

Sideløbende med disse konkretistiske realitetseffekter betjener filmen sig i vid udstrækning af en mere velkendt realisme, idet den langt overvejende hovedpart af filmens scener spilles af rigtige skuespillere, som i en psykologisk indlevet spillestil spiller faste roller og dermed formidler den historie, som filmen fortæller. Dermed må tilskueren konstant skifte mellem at indleve sig i et »som om« (det gør tilskuerne hver gang skuespillerne spiller overbevisende og realismen fungerer så at sige »som den plejer«) og et »vitterligt« (og det sker hver gang realitetseffekterne henviser til filmens realitet). Både realismen og konkretismen abonnerer imidlertid på et virkelighedskorrelat, og derfor virker de to i samklang faktisk ikke nødvendigvis distancerende, men derimod i en virkning af dobbelt indlevelse: ikke blot er eksempelvis Jens Albinus overbevisende i sin psykologisk-realistiske fremstilling af karakteren Stoffer, han er også vitterligt konkret til stede i filmen som Jens Albinus, der med krop og sjæl spiller karakteren Stoffer. At *Idioterne* løbende udnytter begge sider af sagen, gør så at sige begge dele mere virkeligt for tilskueren, der både har adgang til karakterens

psykologi og Albinus' fremstilling af samme.³

Sammenfattende kan man altså beskrive dogmeæstetikken som en dobbelt indlevelsestrategi, der er sat i anvendelse med henblik på at bekæmpe den herskende orden i form og indhold: filmene skal have et ikke-overfladisk indhold (og det vil i tilfældet *Idioterne* sige et stærkt anti-borgerligt indhold), og formen skal være anti-hollywoodsk, for så vidt som den ikke skal forføre gennem manipulerende teknik, men derimod fremstå som en »rå« film, der kan leve på sin fortælling og sine skuespillere – begge dele som realistisk fiktion og konkret realitet på én gang.

Castorf som dogmeæstetiker

Som allerede anført, mener jeg, den tyske teaterinstruktør Frank Castorfs forestillinger er illustrative eksempler på, hvorledes et dogmeæstetisk teater kunne tage sig ud. Og i forhold til Dogme 95 kan man sige, at Castorf med den måde, hvorpå han har positioneret sit berlinske teater, Volksbühne, i vid udstrækning deler æstetiske og politiske hensigter med dogmebrødrene.

Frank Castorf blev født 1951 på Prenzlauer Berg i det daværende Østberlin, og han arbejdede som teaterinstruktør i det kommunistiske DDR fra begyndelsen 1980'erne.⁴ Censuren var ham imidlertid ofte imod, og han blev i årene op til genforeningen i 1989 forflyttet til et afsides beliggende teater i byen Anklam, hvortil de mest teaterinteresserede østberlinere dog med jævne mellemrum valfartede for at se hans forestillinger. Efter tre år som freelanceinstruktør i det genforenede Tyskland blev Castorf i 1992 teaterchef på et af Berlins største teatre, Volksbühne, som ligger på Rosa-Luxemburg-Platz mellem bydelene Mitte og Prenzlauer Berg. Straks efter sin tiltræden foretog Castorf en række tiltag, der skulle gøre Volksbühne til hjem- og samlingssted for en bred vifte af modkulturelle og politisk engagerede aktiviteter: han inviterede undergrundsmiljøets unge techno-musikere indenfor på teatrets store scene, han arrangerede debatrækker om politik og kunst, der blev hentet nyskabende og eksperimenterende teaterinstruktører som Christoph Schlingensief, René Pollesch og Andreas Kriegenburg til teatret, og der blev opsat et gigantisk »OST« i blå neon på det høje scenetårn, så ingen berliner kan være i tvivl om, at huset stod og står i bevidst opposition til den herskende vestlige verdensopfattelse. Med disse og mange andre tiltag er det lykkedes Castorf at gøre sit teater til en art »dogmatisk ikke-konventionelt« hus for og et symbol på modkultur og politisk engageret (teater)kunst. I den forstand har også Castorf iført sig og sit teater et kyskhedsbælte i form af et selvpåtvunget krav om at yde modstand mod det borgerlige samfund og mod den strømlinede massekultur – en modstand, som i hans forestillinger finder udtryk i en æstetisk strategi, der har klare fællestræk med

dogmæstetikken.⁵ I et interview om Dogme 95 og *Idioterne* siger Castorf:

Wir machen hier auch nichts anderes als Dogma. Als ich hierher kam vor zehn Jahren und diesen Bau [Volksbühne] übernommen habe, hätte ich ja sagen können, daß ich ideale Bedingungen brauche, die eigenen Untergrundkämpfer meines Offs. Ich sagte mir aber immer: Was ich vorfinde, das nehme ich auch. Und das waren Gute und Böse, Alte und Junge, Schöne und Häßliche.⁶

Som teaterproducent insisterer Castorf altså på at anvende det foreliggende frem for at forlange det ideelle, og for så vidt er han på linie med produktionsbetingelserne i Dogme 95, der insisterer på at filme on location og i den forstand på at bruge det foreliggende. Når Castorf tænker og arbejder kunstnerisk, er han på tilsvarende måde en gennemført teaterarbejder, og derfor udmønter det dogmæstetiske i hans forestillinger sig også på teatermediets præmisser. Og i tilfældet *Der Idiot* er det paradoksalt nok anvendelsen af filmmediet i teatret, der baner vejen for en ekstraordinært teatral udgave af den dogmæstetiske dobbelthed.

Idioten i et teatralt filmunivers

Der Idiot fra 2002 er den tredje i rækken af Castorfs Dostojevskij-adaption, og forestillingen udgør kulminationen på den måde, hvorpå han gennem en række forestillinger eksperimenterede med at bruge film og video i teatret. I 1999 var det romanen *Onde Ånder*, der blev til forestillingen *Dämonen*, hvortil scenografen Bert Neumann havde bygget et naturalistisk indrettet, kvadratisk hus, der adskilte sig fra tilsvarende scenografier derved, at den fjerde væg så at sige ikke var fjernet, og tilskuerne kun kunne se skuespillerne, når de stod foran et vindue eller ude foran huset. Gennem store dele af forestillingen befandt skuespillerne sig imidlertid inde i huset, og Castorf og Neumann brød dermed med en af de mest grundlæggende regler i teatret, nemlig at tilskueren skal kunne se skuespillerne. På taget af huset var der placeret en storskærm, hvorpå der blev vist forskellige filmsekvenser med perifer eller ingen relation til handlingen, som udspillede sig inde i huset.

To år senere var Castorf og Neumann klar med næste Dostojevskij-forestilling, og denne gang var udgangspunktet romanen *De undertrykte og forurettede*, på tysk *Erniedrigte und Beleidigte*. Scenografien var stort set den samme som i *Dämonen*, men denne gang var der placeret en kameramand i huset, sådan at det, han optog, blev vist live på skærmen på taget. Gennem denne teknik fik tilskuerne den helt specielle oplevelse, at de på én gang så en film på et lærred, en optagelse af den film, de var ved at se, og en teaterforestilling, der udspillede sig inde bag vinduerne i det hus, som udgjorde scenografien.

Året efter var *Der Idiot*⁷ klar, og her er der ikke blot tale om et hus på en scene, men om en hel by, kaldet *Neustadt*. På teaterscenens drejescene er der bygget et »hotel« i form af et stilladsbyggeri i tre etager, og her er publikum placeret. Hotellet er forsynet med talrige monitors, sådan at den enkelte tilskuer selv kan vælge, om han vil se på de teaterscener, der udspiller sig foran hotellet, eller om han vil se på live-optagelserne af samme, mens de vises på de mange monitors. Rundt om stilladshotellet er der bygget en række huse (med konkrete fjerde vægge, præcis som i de foregående forestillinger), mens der i teatrets tilskuerum er bygget en stor, bred trappe, som fører op til en kro og en frisørsalon. Stilladshotellet med tilskuerne drejes nu rundt, alt efter hvor i *Neustadt* handlingen udspiller sig. Udover de mange monitors indeholder scenografien to store lærreder, hvorpå det optagede også projiceres. Kameramændene vandrer omkring i »byen« og er stort set lige så synlige som skuespillerne.

Det litterære forlæg for det, der udspiller sig i denne *Neustadt*, er Dostojevskijs ca. 600 sider lange roman om en håbløst naiv, ung mand (Fyrst Mysjkin) der ankommer til Skt. Petersborg efter et årelangt ophold i Schweiz, hvor han på en slægtnings regning har ladet sig behandle for »idioti«, dvs. epilepsi. Ved ankomsten til Skt. Petersborg forsøger han at starte en ny tilværelse, og han bliver hurtigt populær i dele af det bedre borgerskab i byen, fordi hans idioti, hans gennemførte godhed og naivitet, er underholdende. Mysjkin siger nemlig næsten altid, hvad han tænker, og da han er ganske skarp i sine iagttagelser, er han god underholdning. Udover Mysjkin byder romanen på et større persongalleri, hvor alle er mere eller mindre skrupelløse i deres konstante jagt på at indfri deres drømmes mål: kærlighed, sex, anseelse og frem for alt det middel, som de alle mener, kan skaffe dem det hele: penge. Vi følger således Mysjkin i hans had/kærlighedsvenskab med storbondesønnen Rogosjin, hans forelskelse i den underskønne Natasja Fillippovna (som Rogosjin også er forelsket i), hans hastigt stigende popularitet, da han arver 2,5 millioner rubler (ligesom Rogosjin gør i begyndelsen af romanen), og hans langsomme men uundgåelige undergang, efterhånden som pengene slipper op, venskaberne dør ud og idiotien (og epilepsien) tager overhånd. Castorfs version af denne historie, som har væsentligt flere og vigtige sidehistorier og sidefigurer end min korte genfortælling giver indtryk af, bliver til en ca. 6 timer lang teateraften med kun én pause.

Sammenholder man *Der Idiot* og dogmeæstetikken, som jeg har beskrevet den, er der tre greb i forestillingen, der kunne retfærdiggøre, at man kunne kalde den dogmeæstetisk. Med hensyn til alle tre greb er der imidlertid nogle forskydninger, som skyldes, at *Der Idiot* er et (muligt bud på) dogmeæstetisk teater i den betydning, at det er teatrale midler, der skaber dobbeltheden af realisme og konkretisme, og ikke filmiske. Det drejer sig nærmere bestemt om forestillingens anvendelse af filmmediet, den anvendte spillestil og den måde,

hvorpå Dostojevskijs tekst er blevet beskåret og bearbejdet.

At anvende filmprojektioner i teatret er langt fra nogen ny opfindelse og slet ikke på Volksbühne, hvor Erwin Piscator allerede i 1920'erne anvendte filmprojektioner i sine eksperimenter med politisk, episk teater. Det særegne ved Castorfs måde at gøre det på i *Der Idiot* er det samspil, der opstår mellem live teaterspil og teaterspil *viset* live på videoskærme og lærreder. I længere passager i forestillingen (flere steder op til 20-30 minutter) spilles der sammenhængende scener inde i *Neustadts* huse, og tilskuerne har ingen anden adgang til de spillede scener end den medierede, dvs. de optagede billeder, der vises på monitors og lærreder. Derfor lever tilskueren sig naturligt nok ind i historien på stort set samme præmisser, som når man ser en film; tilskueren glemmer midlertidigt, at han sidder i et teater og har i stedet en oplevelse, der næsten svarer til at se en film på tv hjemme i stuen. Men netop kun stort set og næsten. Før eller siden gør den teatrale situation med al sin klodsede og uelegante konkrethed nemlig opmærksom på sig selv: En skuespiller bevæger sig hen til et vindue og råber en replik ud i rummet direkte i retning af stilladshotellet, hvor tilskuerne sidder og »ser fjernsyn«. Eller en hel scene bevæger sig ud ad en dør og ud på scenegulvet umiddelbart foran hotellet og forvandler sig fra det intime tv-spil til teater med store fagter og direkte publikumshenvendelser. Eller hele hotellet sætter sig i bevægelse og drejer rundt, så tilskueren »vækkes« og ikke med det samme ved, om det er ham eller verden, der drejer. Disse brud på den filmiske realisme fylder omtrent lige så meget i forestillingens seks timers spilletid som de »rene« filmdele, og tilskueren må løbende svinge mellem indlevelse i filmisk repræsentation og en påtrængende teaterrealitet. Og ligesom dogmeæstetikken hos Trier skaber indlevelse gennem såvel realisme som konkretisme, fungerer skiftene mellem teaterscener og filmscener i *Der Idiot* dobbelt: godt nok bliver filmoplevelsen forstyrret af den teatrale situations realitet, men skuespillerne træder ikke ud af rollen, når de bevæger sig ud af husene og hen foran tilskuerne. Dermed fungerer bruddene på den filmiske realisme ikke primært som brud med handlingen, men snarere som *forstærkere* af den – det, tilskueren ser på skærmen, finder jo netop sted i et helt reelt her-og-nu, nemlig det teatrale her-og-nu.

Men det er ikke kun samspillet mellem live filmbilleder og live teater, der henleder opmærksomheden på den teatrale situations realitet; spillestilen fungerer i sig selv på samme måde. I *Der Idiot* spiller Volksbühne-ensemblet på den samme hysteriske og overgearede måde, som de har gjort og gør i flertallet af Castorfs forestillinger. Det er en spillestil, hvor skuespilleren stort set aldrig bestræber sig på at gengive sin karakter i et 1:1-forhold, men derimod konstant overspiller eller underspiller: vrede overdrives til hysterisk raseri, glæde spilles helt ud i det lallende vanvid, resignation spilles helt ned i ekstreme depressio-

ner, og omvendt er der scener, hvor følelserne bliver så voldsomt underspillede, at det grænser til regulær spilstandsning. Skuespillerne tager sig derudover en række friheder i forhold til den fastlagte mise-en-scène, idet de konstant udfordrer hinanden gennem små og større improviserede indlæg, replikker og gestik. Endelig er der i forestillingen indlagt en lang række fysiske forhindringer eller obstruktioner for skuespillerne, sådan at de ofte står i risiko for at komme til skade eller i hvert fald må ofre en del opmærksomhed på forhindringerne, hvis de vil slippe nogenlunde helskindet igennem forestillingen. F.eks. er der mange scener, der spilles i meget små rum i *Neustadts* huse, sådan at skuespillerne hele tiden er ved at støde ind i hinanden, i kameramanden eller i møbler og deslige; der er scener, der udarter til løsslupne orgier, hvor der kastes med isterninger og væltes i bananskræller i det uendelige, og i begyndelsen af forestillingen bryder tre mandlige skuespillere ind i en café, idet de saver en jensstang over og lader resten af den hænge ud i rummet, hvor de spiller, så de let kommer til at slå hovedet mod den. Med disse og tilsvarende greb i spillestilen flyttes opmærksomheden væk fra det, der spilles (rollerne, historien, det fiktionelle univers) og over mod teaterrealiteten: tilskuerne ser i den forstand mindst lige så meget den enkelte skuespillers »private« teater-jeg, som de ser rollen. Spillestilen bidrager således til den beskrevne, tendentielt dogmeæstetiske svingning mellem indlevelse i det spillede hhv. indlevelse i selve den omstændighed, at der spilles.

Det tredje træk, der bidrager til og understøtter dobbeltheden, er den måde, hvorpå Dostojevskijs roman er blevet beskåret og bearbejdet. Forestillingen følger i det store hele romanforlægget, og alle vigtige scener og begivenheder i romanen findes også i forestillingen. Men hvor romanen forklarer baggrundene og motivationerne for de forskellige intriger og konflikter, er teksten hos Castorf beskåret på en sådan måde, at der næsten altid gås direkte til konflikten selv, med det resultat, at tilskueren ofte ikke ved, hvad der driver konflikterne, men kun kan konstatere, at de eksisterer. At figurerne i *Der Idiot* er desperate og frustrerede er man ikke i tvivl om, men nøjagtigt hvordan frustrationen opstod, bliver i mange tilfælde ikke formidlet. En sådan tekstbeskæring betyder, at tilskuerne er nødt til at være ekstraordinært nærværende i forhold til den teatral realitet, eftersom han selv må skabe de sammenhænge og forståelser, som forestillingen ikke leverer. Man kan sige, at forestillingen anvender Dostojevskijs roman som et materiale, som spillerne kan tage afsæt i til at producere her-og-nu-følelser snarere end sammenhængende historier og psykologisk forklarede figurer. Romanen er således primært et udgangspunkt for skabelsen af en nærværende teaterrealitet, og kun i mindre grad basis for en teatral repræsentation. Det skal ikke forstås sådan, at Castorf ikke tager romanforlægget alvorligt, eller at han kunne have valgt en vilkårlig roman – det er helt oplagt, at udleveringerne af borgerskabet og sammenhængene mellem det prækapitalistiske Rusland

og det postkapitalistiske Tyskland har inspireret Castorf og skuespillerne. Men den æstetiske strategi, Castorf og hans ensemble anvender til at formidle romanen, er ikke den naturalistiske repræsentation, men derimod en høj-teatral æstetik, der kan kaldes dogmæstetik, for så vidt som den spiller på den dobbelte indlevelse.

Idioten og Idioterne

Det skulle gerne fremgå, at der mellem Triers *Idioterne* og Castorfs *Der Idiot* er store fællestræk i æstetisk strategi. Også i indholdet er der fællestræk, eftersom der i begge tilfælde er tale om en undersøgelse af idioti som modstand mod den herskende, borgerlige orden – en modstand, som i begge tilfælde mislykkes: Hos Trier derved at gruppen opløses og projektet opgives, hos Castorf derved at Mysjkin passiviseres i sin idioti og reduceres til et underholdende indslag i et borgerskab, som uanfægtet består. Den afgørende forskel mellem de to værker er til gengæld, at *Der Idiot* på flere områder anvender den æstetiske dobbeltstrategi væsentligt mere radikalt, end det sker i *Idioterne*, og det får betydning for de to værkers ganske forskellige slutscener og dermed for deres respektive konklusioner i forhold til indholdet. Man kan kort sagt sige, at Trier hælder mod det sentimentale og naive, når man sammenligner hans film med Castorfs på mange måder illusions- og medlidenhedsløse teaterforestilling.

For det første er der stor forskel på, hvor radikalt dobbeltheden i de to værkers – grundlæggende fælles – æstetiske strategi er konstrueret. I *Idioterne* er dobbeltheden, som beskrevet, til stede i form af kameraføringen, metasamtalerne og realitetsfragmenterne, men når filmen alligevel i langt overvejende grad lader skuespillerne fastholde rollerne og levere dem i en klassisk, psykologisk realisme, bliver det så at sige den realistiske repræsentation, der går af med sejren. Dertil kommer, at filmen fortæller sin historie i en ganske klassisk dramaturgi – man fristes til at sige: en hollywood-dramaturgi. Idioternes dramaturgi er bygget op med en helt klar eksposition med et point of no return, når den stille og forsagte Karen bliver en del af gruppen. Resten af filmen er hængt op på det fremadgående, dramaturgiske spørgsmål: hvor langt og hvor længe kan gruppen fortsætte sine aktiviteter, før det bryder sammen, gruppen falder fra hinanden og Karen (og med hende tilskueren) igen overlades til sig selv. De greb, der skulle bryde med den filmiske realisme, som formidler denne historie, er efter min opfattelse ganske enkelt ikke radikale nok til at forhindre tilskuerne i at indleve sig og se filmen som en »almindelig« film. Selv ikke i den mest dogmatiske af alle dogmefilm synes Trier at komme hollywood-dramaturgien til livs. At jeg kan nå til den konklusion skyldes i sagens natur, at jeg sammenligner med *Der Idiot*, som helt anderledes radikalt opgiver sin almindelige forpligtelse

til at repræsentere, forklare og forføre for i stedet at satse på den teatrale realitet, sådan som jeg har beskrevet det.

Forskellen bliver for det andet tydelig, når man sammenligner de to former for spillestile, som skuespillerne i de to værker betjener sig af. De realitetseffekter, som i *Idioterne* opstår i kraft af skuespillerne, beror i overvejende grad på udleveringen af svage skuespilleres begrænsninger: det gælder f.eks. skuespilleren Anne Louise Hassing, som spiller figuren Susanne, der er gruppens hjælper og ikke selv spiller idiot, men altid agerer handicaphjælper eller pædagog i de forskellige aktioner, gruppen foretager. Hassing har i slutningen af filmen en rørende scene, hvor hun sammen med Karen (spillet af Bodil Jørgensen) sidder i en vindueskarm og græder med hende. Det er i scenen helt tydeligt, at Hassing har problemer med at græde og spille scenens pathoselement ud, og Trier udnytter denne vanskelighed hos sin skuespiller til at skabe en realitetseffekt, idet det ikke så meget er figuren Susannes gråd, tilskuerne bliver berørte af, som det er skuespilleren Hassings problemer med at græde i rolle. Faktisk udnytter Trier hele filmen igennem Hassings naturlige, pigede (og måske noget naive) charme, men det er netop udnyttelse og udlevering, der er tale om, eftersom det tydeligvis ikke er Hassing, der frivilligt fremholder sin personlighed, men Trier, der fremholder Hassing. Hassing er så at sige ikke på højde med situationen, sådan som Trier og tilskuerne er det. Tilsvarende udleveringer finder sted i et par scener, hvor skuespillerne Knud Romer Jørgensen og Anne-Grethe Bjarup Riis improviserer et skænderi og tydeligvis har lidt problemer med at få scenen til at fungere, dvs. være overbevisende. Også her er det ikke skuespillerne, der iagttager sig selv i det let mislykkede spil, men Trier og tilskuerne, der iagttager skuespillernes blotlagte, halvdårlige improvisation. Endelig er der som nævnt Trine Michelsen, der helt oplagt er med i *Idioterne* som »porno-stjerne-bimbo«, og selvom hun muligvis ikke har noget imod det, bliver hun udleveret og til dels nedgjort, som når hun f.eks. i en scene smører sine bryster ind i mayonnaise.

Anderledes hos Castorf. I *Der Idiot* er der mindst lige så mange scener, der mislykkes ud fra et klassisk ideal om troværdighed, men der bliver aldrig tale om udlevering, eftersom spillerne hele tiden er ved siden af rollen og ustandseligt på eget initiativ inviterer medspillerne til i de improviserede elementer at vove sig ud, hvor man ved, man kan få svært ved at bunde, hvorefter man i fællesskab kæmper sig ind på land igen. Et lille eksempel: omtrent tyve minutter inde i forestillingen er Mysjkin (Martin Wuttke) på besøg hos sin fjerne slægtning Lisaveta (Sophie Rois), som præsenterer ham for sine tre døtre. Wuttke og Rois har begge været et del af ensemblet på Volksbühne i nogle år, og de er begge såvel talentfulde som erfarne teaterskuespillere. Spillet mellem de to er et studie i castorfsk teaterskuespil, hvor de begge løbende flyder ud og ind af rollen – når

den ene siger replikker, ser den anden spørgende og drillende på, der bliver snart hvisket, snart råbt, snart overtydeligt fremdeklameret, og tilskuerne ser i hele scenen først og fremmest to skuespillere, der *fuldt på højde med situationen* leger med og nyder den teaterrealitet, de befinder sig i og fortløbende skaber. Det samme gør sig gældende for de øvrige skuespillere i forestillingen, f.eks. den mere eller mindre anarkistisk spillende Herbert Fritsch, der i rollen som den sleske og fattige embedsmand Lebedev ca. fire timer inde i forestillingen har en meget, meget lang og frit fabulerende monolog, der begynder i scenografens værtshus og fortsætter, mens han bevæger sig ned foran stilladshotellet og ind i et af værelserne i et hus i *Neustadt*. Fritsch' monolog er vildtvoksende og mere eller mindre meningsløs, og både Fritsch' medskuespillere og tilskuerne får under talestrømmen sværere og sværere ved ikke at give udtryk for deres utålmodighed hhv. fascination af Fritsch' evne til at blive ved og ved i samme højenergiske spor. Monologen kan selvfølgelig principielt kaldes en udlevering af skuespillerens tendens til at tale uden ophør, men pointen er, at han er fuldt ud klar over det pinlige og morsomme i situationen og selv dyrker det. Hvor Trier altså tenderer mod at udlevere sine spillere i sit ønske om at komme virkeligheden nærmere, er der hos Castorf tale om en alliance mellem spillere og instruktør, som går ud på, at man er fælles om kynisk at opgive det store, teatrale illusionsmaskineri til fordel for teaterrealiteten med alle dens pinlige, gabende og dybt underholdende huller af virkelighed.

Det tredje sted, hvor forskellen mellem værkerne træder frem, er de to beslægtede og dog meget forskellige afslutningsscener. *Idioterne* slutter med en narrativ overraskelse (et »Moment der letzten Spannung« fristes man til at sige, med reference til Gustav Freytag⁸): Gruppen har opgivet idiotprojektet og er ved at pakke sammen i den store villa, da Karen afslører, at hun gerne vil prøve at indløse den fordring, som Stoffer har sat på dagsordenen, og som ingen andre har kunnet indfri, nemlig at spille idiot i sit eget private eller professionelle nærmiljø. Karen vil gerne »spasse«, som de kalder det, hjemme hos sin familie, og hun tager Susanne med som vidne og hjælper. Da vi kommer hjem til Karen, får vi en psykologisk forklaring på, hvorfor hun overhovedet sluttede sig til gruppen: Karen har nyligt mistet et barn, og hendes familie er fortsat helt forstenet i sorg, og da hun ankommer, er de samlet om et kaffebord i en lejlighed, og stemningen emmer af indremissionsk strengthed og fortrængning. Karen har i de ca. to uger, hvor hun var en del af »idiot-gruppen«, ikke ladet sin familie vide, hvor hun var, og de er derfor nu ganske fjendtlige overfor hende, men dog også glade for, at hun tilsyneladende har det godt. Susanne og Karen sætter sig ved kaffebordet, og Karen begynder nu af »spasse« med lagkagen, som halvt gennemtygget flyder ned af hagen på hende. Hendes mand opfatter det som en helt uacceptabel provokation og svinger resolut Karen en syngende

lissing, så hun græder. Susanne forbarmer sig over Karen og siger: »Det er nok nu, Karen. Kom, vi går nu«⁹, de to kvinder forlader lejligheden, og filmen er forbi.

Med denne afslutning satser Trier i vid udstrækning på den klassiske, filmiske realisme. Ikke blot er der tale om en (lidt letkøbt) psykologisk forklaring på figuren Karen, men scenen er ydermere lagt an på identifikation og medlidenhed med figuren, mens realitetsfragmenterne stort set er fraværende.¹⁰ I forhold til filmens indholdsmæssige diskussion af idioti som modstandsform giver slutscenen en smule håb for »projekt idioti«, idet det faktisk lykkes Karen at anvende idiotien til (måske) at bryde ud af en klaustrofobisk og sorgfortrængende familiestruktur.

Igen er Castorf anderledes illusionsløs¹¹ i såvel form som indhold: *Der Idiot* slutter også med et større kaffebord i en lejlighed (i *Neustadt*), hvor der dog ikke hersker nogen fortrængning eller nedtrykthed, men derimod en afslappet og fordragelig stemning. Romanens og forestillingens »dødsmærkede« unge mand, Ippolit, forsøger at begå selvmord, og ingen forsøger at stoppe ham – man hjælper ham tværtimod beredvilligt med at lade revolveren. Desværre/heldigvis mislykkes selvmordsforsøget, og Ippolit forlader pinligt berørt selskabet, der nu koncentrerer sig om Mysjkin, som iføres hagesmæk og fodres med kage. Mysjkin er nu helt isoleret i sin mentale forstyrrelse, og den halvt gennemtyggede kage løber også ham ned ad hagen, mens han smiler til Lisaveta/Rois, der fornøjet smiler tilbage. Således lider »projekt idioti« hos Castorf uigenkaldeligt nederlag, ligesom der heller ikke søges tilbage til en klassisk teaterillusion, der gennem identifikation forsøger at mobilisere medlidenhedsfølelser hos tilskueren – *Der Idiot* er præget af illusionsløshed i form og indhold fra start til slut.

Men sidder tilskueren til *Der Idiot* da iskoldt og betragter dette reelle teaterspil i seks timer? Nej. Der er også kathartiske følelser på spil i *Der Idiot*, men hvor *Idioterne* i slutscenen fungerer via medlidenhed, fungerer *Der Idiot* via ærefrygt – til dels overfor figurerne, som med dødsforagt kaster sig ind i den umulige kamp for overlevelse og anerkendelse, og især overfor skuespillerne, som i seks hektiske timer lægger krop, stemme og personlighed til de selv samme figurer. I *Der Idiot* er der ikke noget eller nogen at have ondt af, eftersom ingen figurer investeres med den fornødne alvor og pathos. Hvis man kan tale om katharsis i *Der Idiot*, er det en katharsis, der går over frygt. Ikke Lessings moralske frygt for, at det skal gå os lige så skidt som Mysjkin, hvis vi er så dumme at satse på idioti som en vej ud af borgerskabet, men en energetisk katharsis, der går via ærefrygt for disse figurer og skuespillere, der ustandseligt og ofte med tilsyneladende godt humør kæmper en kamp, som alle ved er tabt på forhånd.¹²

Man kunne spørge sig selv, hvorfor Castorf gentagne gange iscenesætter

disse monstrøse teateraftner, hvis han virkelig har et så kynisk og illusionsløst syn på menneskets muligheder for at overvinde den herskende og undertrykkende orden, som jeg påstår, han har. Jeg mener, at svaret er, at han laver disse gigantværker, fordi han er dybt optaget af det menneskelige som sådan, det vil sige af de sisyfoskampe, vi alle sammen kæmper i vores bestræbelser på at nå vores drømmes mål *på trods af*, at vi godt ved, at chancerne er komplet urimelige. Hans værker emmer af fascination af denne kamp, som han tydeligvis ikke kun finder tragisk, men også komisk.

Men videre kunne man spørge: Hvorfor skal han så absolut vise os kampen så indirekte, besværligt tilgængeligt og med alle de svimmelhedsprovokerende elementer? Mit svar er, at han gør det så besværligt for os, fordi han finder alt andet uværdigt. At fortælle historien og dens pointer pænt, nydeligt og afrundet er for Castorf at tale ned til publikum, og det vil han ikke. Desuden ønsker han tydeligvis slet ikke at *vise* os kampen, men at få os til at *føle* den på egen krop – selv at komme ind i den, så at sige. En tilskuer til *Der Idiot* får ustandseligt ægget sit narrative begær, men får det aldrig helt tilfredsstillet – vi bliver hevet delvis ind i historier, hvis dybere sammenhænge forbliver skjulte for os (medmindre vi har læst romanen dagen før, vi ser forestillingen). Ydermere er vi henvist til at zappe mellem de forskellige tilgange til historien og selv stykke fragmenterne sammen, så de kommer til at give en eller anden form for mening – i det mindste stedvis. Det er udmattende at bruge en 6 timer lang aften på *Der Idiot*, og det er meningen, at det skal være det.

I programmet til forestillingen citeres Dostojevskij for et synspunkt, der synes at understøtte denne læsning af *Der Idiot*:

Die ganze Kraft des Menschen liegt darin zu beweisen, dass er keine Schraube sondern ein Mensch ist (...) Deshalb tun wir nicht das, was man von uns erwartet, sondern etwas Unsinniges.¹³

At mennesket gør ting, der er *Unsinn*, er man aldrig i tvivl om, når man ser *Der Idiot*, men at de faktisk alle sammen kæmper for at bevise, at de er mennesker og ikke skruer, er man heller ikke i tvivl om. Og figurernes kamp spejles af skuespillernes kamp med denne overlange forestilling og alle de udmattende julelege, Castorf har lagt spillerne ind i, og dermed understøttes den kathartiske effekt af en realitetseffekt i form af ærefrygt ikke blot for figurerne, men også de hårdt kæmpende skuespillere.

Filmens og teatrets forførelse

Hvis man afslutningsvis skulle fremsætte et bud på, hvorfor de to værker har

de forskelle, jeg her har fremlæst, er det oplagt at pege på forskellene mellem film og teater. Trier og Castorf er på trods af de skitserede sammenfald to vidt forskellige kunstnere og personligheder, der arbejder i to forskellige kunstarter, og i sammenligningen mellem *Idioterne* og *Der Idiot* træder nogle afgørende forskelle mellem en filmisk og en teatral dogmeæstetik frem. Filmen er elegant og forførende, mens teatret er klodset og konkret – ingen af delene lader sig helt skjule, og derfor vil en filmkunstner som Trier altid stå i risiko for at lade sig forføre af sit eget medie, også når udgangspunktet er at komme det glatte og forførende ved mediet til livs. Omvendt vil en inkarneret teatermand som Castorf typisk stå ved sit medies konkrethed og anvende den i stedet for at forsøge at skjule det, der alligevel ikke kan skjules. Selv når filmmediet anvendes så omfattende, som det er tilfældet i *Der Idiot*, er det stadig som *teaterrealitet*, at mediet kan forføre. Hvis jeg har ret i, at *Idioterne* er et filmværk, der kun delvis indløser intentionen fra Dogme 95 om at producere anti-hollywoodske og ikke-forførende film, er det nærliggende at læse den meget teatral konstruktion i *Dogville* og *Manderlay* som udtryk for, at Trier netop griber til teatral midler, når han søger et udtryk, der er mere konkret og reelt end filmen. *Dogville* er det reciprokke værk til *Der Idiot* i den forstand, at Trier her synes at opnå et potenseret filmisk udtryk (filmen foregår i et filmstudie) ved hjælp af teatral midler (filmstudiet ligner en Brecht-scene), mens Castorf opnår et potenseret teatralt udtryk ved hjælp af en omfattende brug af filmmediet.

Noter

- ¹ Dogmereglerne findes bl.a. i Trier, Lars: *Idioterne. Manuskript og dagbog*, Gyldendal, København 1998, side 7. Manifestet kan bl.a. ses på hjemmesiden, www.dogme95.dk.
- ² Når jeg anfører, at begge sider af æstetikken producerer indlevelse, er det for at markere, at de konkretistiske realitetseffekter ikke behøver at skabe distance, idet tilskuerne lige så vel kan »leve sig ind i« filmens realitet som film, som han kan leve sig ind i den realistisk fortalte historie.
- ³ Albinus/Stoffer er her naturligvis et eksempel – dobbeltheden er tilstede på mange niveauer i filmen.
- ⁴ Oplysningerne om Castorf i det følgende stammer bl.a. fra Detje, Pobin: *Castorf - Provokation aus Prinzip*, Henschel Verlag, Berlin 2002, og Schütt, Hans Dieter: *Die Erotik des Verrats. Gespräche mit Frank Castorf*, Dietz Verlag, Berlin 1996. For en grundigere indføring i Volksbühnes udvikling med Castorf i direktørstolen, se: Irmer, Thomas & Müller, Harald (Hrsg): *Zehn Jahre Volksbühne - Intendanz Frank Castorf*, Theater der Zeit, Berlin 2003, samt Schütt, Hans-Dieter & Hehmeyer, Kirsten: *Castorfs Volksbühne. Schöne Bilder vom Häßlichen Leben*, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin 1999.

- ⁵ Castorf har dog aldrig glemt DDR-statens censur og undertrykkelse af anderledes tænkende, og man finder i såvel hans forestillinger som i diverse interviews en tilbagevendende og insisterende modstand mod enhver form for absolut dogmatik. Man kan sige, at Castorf forbeholder sig retten til at kritisere den herskende, globale kapitalisme uden af den grund at ville kaldes socialist eller kommunist.
- ⁶ Hegemann, Carl (red): *Erniedrigung genießen. Kapitalismus und Depression III*, Alexander Verlag Berlin, 2001, side 28.
- ⁷ Jeg har i det følgende støttet mig til Blievernicht, Lenore (publ.): *Der Idiot. Frank Castorfs Stückfassung nach Dostojewskij*, Synwolt Verlag, Berlin 2003, som indeholder forestillingens tekst, og til en videooptagelse af forestillingen, venligst udlånt af Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.
- ⁸ Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*, Autorenhaus Verlag, Berlin 2003.
- ⁹ Trier (1998), side 150.
- ¹⁰ På seminaret *Dogmer: obstruktion og vitalisering* (Aarhus Universitet, februar 2005), blev der fra flere sider argumenteret for, at den lussing, som Karen tildeles af sin mand, har realitetskarakter, både fordi der er tale om en reel lussing, og fordi kameraet »svinger med« og derfor giver en fornemmelse af, at det er kameraet, der tildeler lussingen. Det kan man naturligvis argumentere for, men hvad lussingens ægthed angår, så er der ikke noget i filmklippet, der kan afgøre, om lussingen er reel eller ej, og oplysningen stammer da også fra et værk udenfor filmen, nemlig Triers dagbog fra optagelserne (findes i: Trier, 1998). Det muligvis lussings-stikkende kamera kan også diskuteres, men uafhængigt heraf er pointen i min argumentation, at realitetseffekterne i *Idioternes* afslutning tydeligvis spiller andenviolin i forhold til mange af de forudgående scener.
- ¹¹ Når jeg anvender betegnelsen »illusionsløs« frem for det mere ordrette »desillusioneret« er det for at markere, at Castorfs forestillinger på ingen måde er desillusionerende, men at de derimod netop gennem et konsekvent fravær af illusion (det være sig såvel teatrets illusionsmaskineri som illusioner om det gode liv), producerer kraftformidlende katharsis.
- ¹² For en nærmere beskrivelse af den moralske og den energetiske katharsis se: Led, Jens Christian Lauenstein: *Konkretismens Katharsis*, Aktuelle teaterproblemer nr. 50, Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet, Århus 2003.
- ¹³ Programmet til *Der Idiot* findes på: www.volksbuehne-berlin.de.

Niels Lehmann

Ambiguitetsæstetik

Om autenticitetslængsel og artificialitetsbevidsthed hos

Jon Fosse og Lars von Trier

En filminstruktør og en dramatiker er i sagens natur nødsaget til at betjene sig af forskellige virkemidler. Alligevel virker det rimeligt at bringe dogmefilminstruktøren Lars von Trier og den for øjeblikket meget spillede dramatiker Jon Fosse på æstetisk fællesnævner. En sådan jævnføring kunne tage sit afsæt i den påstand, at messende gentagelser er for Fosse, hvad det håndholdte kamera er for Trier, fordi begge greb etablerer en bestemt paradoksal forbindelse mellem nærvær og distance. Jeg lægger ud med at udfolde denne påstand om en forbindelse mellem Fosses gentagelsesteknik og Triers håndholdte kamera. På den baggrund skal jeg forsøge at kvalificere den æstetik, der kommer til udtryk i ambiguiteten, yderligere. Jeg har andetsteds fremlagt udlægninger af Fosses dramatik med udgangspunkt i den ambiguitet, som skal optage os her.¹ Af pladsmæssige hensyn må jeg nøjes med at henvise til disse læsninger og indskrænke mig til at fokusere på Triers version af denne æstetik ved at følge, hvorledes den paradoksale forbindelse mellem nærvær og distance både viser sig i Triers og Thomas Vinterbergs dogmemanifest *Dogme 95* med dertil hørende kyskhedsløfte og kommer til praktisk udfoldelse i Triers dogmefilm *Idioterne*. Afslutningsvis skal jeg præsentere to forskellige udlægninger af, hvorledes man kan forstå den fremanalyserede ambiguitet. Mit forslag er enten at opfatte den som en postfænomenologisk effektæstetik eller at forstå den som en slags omvendt romantik. I forbindelse med præsentationen af disse synsmåder skal jeg vende tilbage til forholdet mellem Fosse og Trier, idet jeg i en forhåbning om at kunne undgå urimeligt ligemageri gerne vil antyde, hvori forskellen mellem de to versioner af ambiguitetsæstetikken eventuelt kunne bestå.

Jon Fosses gentagelsesteknik

Som udgangspunkt er Fosses dramatik fænomenologisk orienteret. Hans tekster er tydeligvis skrevet med udgangspunkt i et husserlsk credo om at opgive forklaringer til fordel for rene beskrivelser af fænomenerne. Fosse ynder ganske vist at antyde mulige forklaringer på sine figurers handlinger, men det bliver altid ved antydningerne, og afsløringer af dybdepsykologiske årsagssammen-

hænge må man kigge i vejviseren efter. Denne opgivelse af forklaringer deler Fosse imidlertid med mange andre af samtidens dramatikere. Det helt specielle ved Fosses dramatiske teknik er således ikke den fænomenologiske attitude, men snarere at denne forbindes med et bestemt greb: Idet Fosse lader sine figurer vende og dreje de tanker, de tumler med, om og om igen, skaber han en dramaturgi, hvor det narrative flow konstant bliver bremset af messende gentagelser. Lad mig for anskuelighedens skyld illustrere med en lille replikveksling. Således lyder anslaget (uden regibemærkninger) i debutværket *Nokon kjem til å komme* (1992):

Ho: No er vi snart i huset vårt / Han: Huset vårt / Ho: Eit gammalt vakkert hus / Langt borte frå andre hus / og frå andre folk / Han: Du og eg åleine / Ho: Ikkje berre åleine / men åleine sammen / Huset vårt / I dette huset skal vi vere saman / du og eg / åleine saman / Han: Og så skal ingen komme / Ho: No er vi komne til huset vårt / Han: Og huset er jo fint / Ho: Nu er vi komne til huset vårt / Til huset vårt / der vi skal vere saman / Du og eg åleine / til huset / der du og eg skal vere / åleine saman / Langt borte frå dei andre / Huset der vi skal vere saman / åleine / i kvarandre / Han: Huset vårt / Ho: Huset som er vårt / Han: Huset som er vårt / Huset der ingen skal komme ²

En sådan replikveksling befinder sig milevidt fra en klassisk konflikt dramaturgi, hvor handlingen drives frem af antagonisternes aktioner og reaktioner. Med sin gentagelsesteknik underminerer Fosse således vore traditionelle forventninger til et dramatisk værk. I særdeleshed får han os til at forholde os anderledes til figurerne, end man vanligvis forholder sig til *dramatis personae*. Resultatet af Fosses særegne stil er således, at man får et underligt dobbeltforhold til figurerne.

På den ene side er det vanskeligt ikke at more sig gevaldigt over personer, der har et så stort behov for at bekræfte sig selv og hinanden i deres forehavender, at de konstant føler sig nødsaget til at reformulere dem. Gentagelsesteknikken bringer med andre ord Fosses dramatik i kontakt med komediegenren (i hvert fald hvis man følger Eric Bentleys udlægning af denne).³ Munterheden skyldes utvivlsomt, at den implicitte fortæller er trådt i karakter og fra distancen tilbyder et udleverende blik på figurerne. Fordi gentagelserne umiddelbart opleves som overdrevne, er man tilbøjelig til at overtage den implicitte fortællers distancerede synspunkt. Man kommer til at føle sig bedre end figurerne og mener sig derfor i sin gode ret til at se ned på dem. Ja, mere end det. I og med gentagelsesstrukturens 'synliggørelse' af den implicitte fortæller kommer figurerne til at fremtræde som funktioner af den særlige æstetiske konstruktion snarere end som repræsentationer af virkelige individer. De tømnes med andre ord for realitet og fremstår som elementer i en artificiel konstruktion. Når gentagelserne

bliver for overdrevne, evaporerer den autenticitet, som den rene fænomenologiske beskrivelse ellers forlener figurerne med. Jeg hævder selvfølgelig ikke, at komediefigurer generelt og Fosses figurer i særdeleshed principielt skulle være mere kunstige end andre figurtyper. Pointen er derimod blot, at gentagelsesteknikkens flirt med komediegenrens distancerede udsigelsesposition i højere grad *synliggør* deres artificialitet.

Det overraskende ved Fosses gentagelser er imidlertid, at de samtidig har den diametralt modsatte effekt. De fungerer også som et greb, hvormed Fosse kan suge os yderligere ind i figurerens skæbner. Helt konkret sker dette ved, at gentagelserne virker så mystificerende, at man bliver draget mod de besynderlige figurer. På denne måde spiller gentagelserne sammen med Fosses grundlæggende fænomenologiske indstilling til figurerne. Som udgangspunkt oplader en sådan tilbagetrukket fortællerholdning figurerne med autenticitet. Sammenlignet med (psykologisk eller sociologisk) forklarede figurer fremtræder nøgternt beskrevne og uforklarede figurer som langt mere reelle, fordi man lige så lidt som i omgangen med ens medmennesker kan være sikker på sine opfattelser af dem. Mens forklarede figurer meget let kommer til at fremtræde som redskaber for en dramatiker, der forsøger at bevise en eller anden tese, ser blot fænomenologisk beskrevne figurer i højere grad ud, som om de taler og handler på egne vegne – altså som om de simpelthen er overført fra realiteten til dramaet. På denne baggrund kommer gentagelserne til at fremtræde i et andet lys. På grund af opladningen af figurerens autenticitet kommer de ikke kun til at virke komiske, men også tragiske.

Idet gentagelserne fremsiges af troværdige figurer, bringes man til at overveje, hvorvidt de nu egentlig er så overdrevne som først antaget, eller om de snarere har deres rod i en gentagelsestvang, der besegler figurerens fælles skæbne som ikke særligt livsduelige væsner. Tager man figurerne alvorligt, mærker man, at de faktisk ikke kan andet end at gentage sig selv, og efterhånden som dette går op for en, må man konstatere, at man – ligesom deres forfatter – heller ikke kan gøre andet end at leve med i deres besværligheder. Man føler sig ikke længere højt hævet over figurerne, men oplever dem derimod som ligemænd ramt af en hård (og i virkeligheden velkendt, alt for velkendt) skæbne. Således fremstår gentagelserne ikke blot som overdrivelser opfundet af en kynisk dramatiker med henblik på at udstille tidens tåbelige og skrupneurotiske mennesker, men i lige så høj grad som en beskrivelse af den neurotiske gentagelsestvang som et ubehageligt vilkår, som figurerne nu engang er henvist til. Gentagelserne viser således ikke kun tilbage til en distanceret implicit fortæller, men fremmaner i lige så høj grad en fortæller, der forstår, at der er en tragisk alvor på spil for figurerne. Idet man mærker begge fortællerholdninger komme til udtryk i gentagelsesteknikken, bliver oplevelsen dobbelt: Samtidig med at gentagelserne får

os til at lægge distance til figurerne, virker de altså paradoksalt nok også indlevelsforøgende, fordi de aftegner et klaustrofobisk univers, som de stakkels figurer med uomgængelig nødvendighed er henvist til at leve i.

Pointen er, at Fosse med sin gentagelsesteknik formår at fastholde den komiske og den tragiske dimension i en paradoksal eller komplementær forbindelse. Den ironiske og den medlevende fortællerstemme vedbliver at kæmpe om talletretten til det sidste punktum. Idet Fosse således formår at fastholde en bestemt ubestemthed, tvinger han recipienten til at oscillere mellem de to dimensioner, mellem indlevelse og distance, mellem opfattelsen af figurerne som autentiske medmennesker og som elementer i en artificiel konstruktion.

Lars von Triers håndholdte kamera

En tilsvarende paradoksal konstruktion synes at være på tale i Triers dogmæstetik. Blot etableres dobbeltheden her ikke ved hjælp af en gentagelsesteknik, men derimod ved hjælp af det håndholdte kamera. Så vidt jeg kan se, er den afgørende pointe med anvendelsen af denne kameraføring, at den giver anledning til en 'synliggørelse' af kameramanden. Jeg anvender anførselstegn, fordi det selvfølgelig ikke er den faktiske kameramand, der bliver synliggjort. Synliggørelsen vedrører udelukkende det forhold, at der ikke ville være nogen film at se, hvis der ikke havde været en kameramand til at få billederne i kassen. Det interessante ved denne synliggørelse af kameramanden er, at den peger i to diametralt modsatte retninger.

På den ene side forlenes billederne med en højere grad af autenticitet, fordi de får et dokumentaristisk præg. Billeder optaget med håndholdt kamera har det som bekendt med at blive slørede, uskarpe og rystede. I en dogmefilm-sæstetisk kontekst skal denne billedkvalitet dog ikke opfattes som en mangel. Tværtimod. Den ringe billedkvalitet antyder, at det har været vanskeligt at få gennemført optagelserne, fordi reelle begivenheder nu engang finder sted, når de finder sted, og at kameramanden derfor må være hurtig på fødderne, hvis det skal lykkes ham at indfange begivenhederne. Rystelserne og uskarpheden får således kameramanden til at fremstå som et fænomenologisk orienteret vidne, der halser efter realiteten for efter ringe evne – og langt fra altid vellykket – at bevidne den. Det er ikke tilfældigt, at resultatet mest af alt minder om hjemmevideoer fra diverse ferier, hvis vigtigste formål i virkeligheden ikke er at gengive motiverne, men derimod at godtgøre, at man faktisk har været der – at der altså er tale om oplevede virkelighedsudsnit. Der er selvfølgelig den afgørende forskel på de to versioner af det håndholdte kamera, at man i en dogmefilm er herligt fri for de familiemedlemmer, der på hjemmevideoen ofte gør det urimeligt vanskeligt for motiverne at komme til, og hvis tilstedeværelse

udelukkende skal understrege markeringen af, at man virkelig har været på stedet. Men den billedkvalitet (eller mangel på samme), som det håndholdte kamera producerer, skaber ikke desto mindre den samme realitetsforstærkende effekt som hjemmevideoen.

Man kunne tydeliggøre pointen ved at sige, at det håndholdte kamera fungerer som et greb, hvormed man kan forsøge at tiltuske sig noget af den emfatiske indeksikalitet, som Roland Barthes i *Det lyse kammer* med en vis rimelighed tilskriver fotografiet. Her insisterer han på, at fotografiets særegenhed beror på, at der er tale om et billede af noget, der rent faktisk har eksisteret. Dermed trænger motivet sig langt mere på end i andre billedformer (eller mere generelt: i andre repræsentationsformer). Stillet over for et maleri – det være sig nok så realistisk udformet – kan man ikke undgå at gøre sig overvejelser over de virkemidler, der er anvendt med henblik på at få repræsentationen til at virke. I modsætning hertil får man i mødet med et fotografi en oplevelse af så at sige at kunne gå direkte til motivet.

Det forekommer mig at være lidt uklart, om Barthes faktisk argumenterer for, at man på grund af fotografiets udpræget indeksikalske karakter bør tilskrive dette medie en epistemologisk forrang over andre repræsentationsformer. I visse passager ser det faktisk ud til at være Barthes' position. I andre passager vedrører argumentationen imidlertid udelukkende den *oplevelse* af referentens nærvær, fotografiet producerer. Følger man det første spor i fremstillingen, kan det måske være vanskeligt at acceptere synspunktet. Som postmodernistisk indstillede teoretikere à la Linda Hutcheon har påpeget det, foretager en fotograf i virkeligheden i lige så høj grad som fx en maler selektioner, og fotografier er derfor også udtryk for konstruerede iagttagelsesoperationer.⁴ Følger man imidlertid det andet spor, er det ikke vanskeligt at overtage Barthes' bestemmelse af fotografiet som særskilt indeksikalsk. Det gør faktisk en forskel for oplevelsen, at fotografiet angiveligt præsenterer os for referentens nærvær.

Nu spiller det imidlertid en vigtig rolle for Barthes, at det fotografiske motiv er immobilt. Det er netop fastfrysningen af motivet, der producerer den overvældende oplevelse af indeksikalitet. For Barthes indebærer dette, at filmens levende billeder ikke kan producere nær den samme indeksikalitetseffekt som fotografiet. Et snapshot tvinger os til at stirre på motivet på en måde, en filmoptagelse ikke gør. Man kan derfor ikke uden videre applicere Barthes' pointer på filmmediet. Selvom Barthes' sondring mellem stillbilleder og »the movies« virker plausibel, giver det dog ikke desto mindre mening at anskue det håndholdte kamera som en måde at oversætte fotografiets særegne indeksikalitet til filmmediet. Blot er det i dogmefilm ikke motivet, der er påtrængende, men derimod *kameramanden*. »Tricket« forekommer mig at være at få kameramandens nærvær til at »smitte af« på motivet. Idet man ved at synliggøre dette

nærvær kan meddele os, at der faktisk har været mindst ét vidne til begivenhederne, kommer de til at få et skær af uomtvistelig realitet. Kameramanden så jo øjensynligt rent faktisk det viste ske.

Ved på denne måde at pumpe autenticitet ind i begivenhederne via det håndholdte kamera forstærker Trier vor indlevelse i figurerne. Var deres skæbner filmet på traditionel vis, ville man udelukkende have forholdt sig til figurerne, som man forholder sig til alle andre fiktive figurer. I og med det håndholdte kameras tilsyneladende opladning af begivenhedernes realitet føler man sig imidlertid så tæt på figurerne, at man næsten kan komme til at glemme, at man ikke bevidner reelle personers skæbner, men derimod rolle-gestaltende skuespilleres instruerede handlinger. Og jo mere det lykkes Trier at forankre figurerne i realiteten, jo tættere kommer de på os, og desto mere villige er vi formentlig til at identificere os med dem.

Men dette er kun den halve sandhed om den »synliggjorte« kameramand. Grebet trækker også i den diametralt modsatte retning. Den virker nemlig også som en måde at skabe distance til realiteten på. Uskarpheden, rystelserne, de underlige afskæringer af billederne osv. kan ikke undgå at gøre én opmærksom på, at det, vi ser, er styret af kameramandens selektioner. Vi oplever ham dermed ikke blot som et passivt vidne, men også som en aktiv synsvinkelstyrer. Særskilt tydeligt bliver dette nok, når der er tale om billeder, hvor en eller flere af de centrale figurer i en scene tilfældigvis kun er halvt til stede i billedet, fordi man bliver pinligt bevidst om billedrammen. Atter er det nærliggende at parallelisere med hjemmevideoen. Når amatørens uheldige afskæringer forevises, hagler ironiske kommentarer af typen: »Nå, fætter Kurt var ikke helt velkommen på billedet« eller »Prøv stylter næste gang« som bekendt ned over den uheldige fotograf. Pointen er selvfølgelig, at interessen pludselig bliver forskudt fra det filmede til selve filmningen. Synliggørelsen af kameramanden kommer således også til at fungere som en udfordring af opfattelsen af kameramanden som et fænomenologisk indstillet vidne ved at bringe rammesætningen af billederne i fokus. Det håndholdte kamera bringer os ikke kun tættere på figurerne ved at oplade dem med realitet; det bringer os i lige så høj grad på afstand af dem, fordi det afslører dem som dele af en konstrueret »virkelighed«. Og ligesom Fosses gentagelsesteknik får det håndholdte kamera begge muligheder til at indgå i en paradoksal forbindelse, hvor man oscillerer mellem at følge én fortællerstemmes *medleven* i og en anden fortællerstemmes *distance til* figurerne.

Med denne hastige aftegning af implikationerne i de centrale formgreb i Fosses dramatik og Triers dogmefilm håber jeg at have gjort tesen om en bestemt ambiguitetsæstetik som fællesnævner for dramatikeren Fosse og filmkunstneren Trier plausibel. Begge arbejder de med en paradoksal eller komplementær forening af (forhøjet) realisme og konstruktivismen. På den ene side drejer det sig

for begge om at forbedre den klassiske repræsentation med greb, der øjensynligt kan bringe os tættere på realiteten, og på den anden side underminerer begge repræsentationsparadigmet, idet de (med de selvsamme greb) markerer, at der er tale om bestemte konstruktioner. Man kunne også sige, at såvel gentagelsesteknikken som det håndholdte kamera på én og samme tid vidner om en autenticitetslængsel og en artificialitetsbevidsthed. Lad mig forsøge at bringe denne ambiguitetsæstetik lidt mere frem i lyset ved at vise, hvorledes den synes at gennemsyre såvel dogmemanifestet som *Idioterne*.

Ambivalente dogmer

Der er blevet sagt mangt og meget om dogmeprojektet. Selv har Thomas Vinterberg udlagt projektet på følgende måde:

There is an implicit duplicity in The Dogme 95 Manifesto. On one hand it contains a deep irony and on the other it is most serious [sic!] meant. (...) we maintain that we are in earnest. Dogme is not for fun. It is, however, both liberating, merry and almost fun to work under such a strict set of rules. It is this duplicity which is the magic of dogme.⁵

Det forekommer mig, at denne beskrivelse rammer hovedet på sømmet. I hvert fald kan den skitserede ambivalens iagttages i dogmemanifestet og kyskhedsløftet.⁶

Umiddelbart drejer alt sig om at nå frem til en større autenticitet. Manifestet er grundlæggende vendt mod forstillelse. Således tales der nedsættende om den tekniske stormflod, der præger tidens film, og som har ophøjet sminken til Gud. Der tales ligeledes dunder mod den yderlige handling, der kun kan stille en *illusion* af patos og kærlighed til skue. I modsætning til denne type film gælder det om at skabe sandhedssøgende film. Fx lover dogmebrødrene i kyskhedsløftet, at de vil forfølge det mål at aftvinge deres personer og scenerier sandheden. På den baggrund er det ikke mærkeligt, at en fænomenologisk klingende intention om at række ud efter tingene bliver formuleret som det første af de ti bud. Heraf fremgår det, at der ikke må skabes scenografi til filmen, men at der tværtimod udelukkende må optages *on location*. Sagen er nemlig – som det formuleres i forbindelse med kravet om håndholdt kamera – at filmen ikke skal foregå der, hvor kameraet står, men at der omvendt skal filmes der, hvor handlingen foregår. Det drejer sig altså vitterligt om at bevidne handlingerne, og på den baggrund siger det næsten sig selv, at der også nedlægges forbud mod tekniske bearbejdnings af den fænomenologisk indstillede kameramands billeder, når de først er i kassen.

Men denne sandhedssøgen er kun den ene side (den eksplicitte del) af ma-

nifestet. Går man lidt tættere på formuleringerne, får man øje på den ironi, Vinterberg taler om. Noget ved teksten får én til at fornemme, at dogmebrødrene har haft det vældig muntert, da de nedfældede manifestet og kyskhedsløftet, og at de ikke tager det helt så alvorligt, som det umiddelbart kunne tage sig ud. Men hvad er det egentlig, der forårsager denne oplevelse af manifestet? På det eksplicitte niveau markeres der ikke nogen ironisk distance. Umiddelbart er manifestet helt i tråd med andre alvorligt mente manifeste – og alligevel er der noget, der ikke stemmer helt.

En første undren melder sig, når man betænker det middel til at bekæmpe forestillelsen, som dogmebrødrene satser på, nemlig disciplin, uniformering og et uomtvisteligt regelsæt. Baggrunden for dette træk er utvivlsomt bestræbelsen på at sætte den romantiske geniæstetik, hvor alt kommer an på den enkelte kunstners originalitet, på porten. I den forbindelse giver det mening at forlange uniformering og at opstille et ufravigeligt regelsæt. Som modtræk mod *forstillelse* virker trækket dog temmelig paradoksalt. Hvis det drejer sig om at give begivenhederne selv en mulighed for at »komme til orde«, synes et regelsæt uundgåeligt at måtte stå i vejen. For hvordan kan en overholdelse af et regelsæt undgå at udarte til en særlig stil og altså dermed til en forvrængning af det reelles egen tale? Og er det ikke lige præcis, hvad der er sket med dogmefilm-sæstetikken? Kender vi ikke i dag først og fremmest dogmebevægelsen for dens indførelse af den særlige billedkvalitet, der opstår, når man anvender håndholdt kamera? Og er det ikke påfaldende, at stilen nu kan bruges som virkemiddel af den filmindustri, som det ellers gjaldt om at undslippe? Jeg medgiver gerne, at det ikke er rimeligt at gøre Trier og Vinterberg ansvarlig for, hvad andre har måttet finde på at anvende dogmeprojektet til. Pointen er imidlertid, at muligheden for misbrug ligger i selve uniformeringsbestræbelsen. Det er nemlig ikke let at se, hvordan man skal forbinde kravet om regeloverholdelse med ønsket om at prioritere sekundet over helheden – for at sige det med en reference til endnu en af manifestets formuleringer af autenticitetsbestræbelsen.

Umiddelbart er der dog ikke noget, der tyder på, at manifestet spiller fordringen om autenticitet og kravet om et uomtvisteligt regelsæt ud mod hinanden for at opnå en ironisk virkning. Det ser vitterligt ud, som om dogmebrødrene mener, at det kan lade sig gøre at disciplinere sig – eller formuleret med en lille radikaliserings af sagen, der imidlertid blot udpeger implikationerne i uniformeringen: at forstille sig – frem til sandheden. Hvor vanskeligt det end måtte være at acceptere, er det derfor muligt, at paradokset udelukkende bliver synligt for en udefrakommende iagttagere af manifestet. Er man først begyndt at undre sig over, hvorvidt dogmebrødrene ønsker at blive taget helt alvorligt, dukker der imidlertid hurtigt et andet paradoks op, som virker langt mere bevidst iscenesat med henblik på en selvironisk effekt: Opgøret med autoren

gennemspilles på en forbløffende auteur-agtig måde. Der spilles altså på en grundlæggende modsigelse i udsigelsespositionen. Det direkte udsagn er: »Jeg hader auteurs«, men den meget selvbevidste og originalitetsfejrende iscenesættelse af afvisningen af geniæstetikken føjer uvægerlig et »sagde auteuren« til udsagnet. Afstanden til auteur-dyrkelsen bliver derved undermineret af en samtidig dyrkelse af auteuren.

Tydeligst fremtræder paradokset i kritikken af nybølgefilmen fra 1960'erne. Kritikken er nemlig ikke udelukkende vendt mod mainstreamfilmen. Også avantgardefilmen står for skud. 1960'ernes filmavantgarde roses ganske vist for dens opgør med de problematiske tendenser i filmkunsten og for at have sat sig et bedre mål, men den kritiseres til gengæld for at have forfejlet midlet. Problemet identificeres også. Avantgardisterne begik angiveligt en kardinalsynd, fordi de lod den borgerlige kunstforståelse overdeterminere bestræbelserne, fordi de i og med deres dyrkelse af auteur-begrebet uden videre overtog den romantiske geniæstetik.

Denne fremstilling af 1960'er-avantgarden har utvivlsomt noget på sig. Pointen er imidlertid, at det er meget vanskeligt ikke at få øje på den stærkt avantgardistiske og geniæstetiske måde, hvorpå opgøret med avantgardens genidyrkelse iscenesættes. Som enhver anden avantgardist globaliserer dogmebrødrene tendentielt deres kritik og får det dermed til at se ud, som om der faktisk ikke er andre farbare veje end den, de selv lægger op til. Eftersom også det avantgardistiske alternativ til mainstreamfilmen forkastes, er der intet tilbage af overleveringen at hænge sin hat på. Vi kender tankefiguren til hudløshed. Naturalisten Zola anerkendte romantikken for dens kritik af klassicismen, men forkastede den som udtryk for en ny forfejlet retorik, Artaud gjorde op med det vestlige teater in toto, herunder med kammeraterne i den surrealistiske bevægelse, fordi de på det skammeligste forfejlede målet, osv., osv. Fælles for alle avantgardister synes således at være forestillingen om, at netop deres redningsprojekt fordrer en helt ny begyndelse, der overskrider alle hidtil kendte strategier. Denne tankefigur understreges da også af Triers måde at lancere dogmeprojektet på i Cannes: »It seems to me that the last twenty years' – no let's say ten years' – film has been rubbish«. ⁷ At Trier vælger at indskrænke sin afvisning til de sidste ti års film, skal formentlig opfattes som et anfald af falsk beskedenhed, eftersom den er helt gratis, da afvisningen af de sidste ti års film er nok til at gøre nedsablingen af traditionen knusende. Under alle omstændigheder er der tale om stærke ord for en inkarneret dogmebror, der ønsker at lægge afstand til den bedreviddende auteur-avantgardisme med henblik på at skabe en originalitetsfri uniformering af filmkunsten.

Det samme paradoks viser sig i den særlige omgang med regler, der kommer til udtryk i manifestet. På den ene side er der som nævnt tale om en bestræbelse

på at opstille *uomtvistelige* regler. På den anden side er der tydeligvis tale om *selvskabte* regler. Dogmebrødrenes omgang med regler skal selvsagt ikke forstås som en tilbagevenden til en normativ regelpoetik. En klassicistisk regelpoetik udvinder sin normativitet af det forhold, at reglerne anses for at være i overensstemmelse med naturens fordringer. Deraf forestillingen om den naturlige form (som fx kommer til udtryk hos fortalere for den såkaldte Hollywood-dramaturgi, der uden at blinke overtager den klassicistiske legitimeringspraksis). Denne mulighed for at referere til et emphatisk naturbegreb står øjensynligt ikke til rådighed for dogmebrødrene. Under alle omstændigheder betjener de sig ikke af den. At der ikke er tale om en tilbagevenden til en før-romantisk regelæstetik, fremgår således af det forhold, at reglerne udelukkende fremtræder som en uniformering, Trier og Vinterberg *lover* at overholde, altså som en *vilje* til underkastelse. Kyskhedsløftet legitimeres udelukkende med en reference til Dogme 95 selv, og pointen er selvfølgelig, at den afstand til auteur-forestillingen, der ligger i at underlægge sig bestemte regler, modsiges af den fremhævelse af det skabende subjekts originalitet, som kommer til udtryk i forestillingen om selv at kunne opfinde de adækvate regler til at gennemføre autenticitetsprojektet.

Så gennemført er modsigelsen mellem auteur-kritik og auteur-dyrkelse, at man skal være usædvanligt arrogant for at antage, at man ved at udpege den skulle have afsløret noget, som dogmebrødrene ikke selv er bevidste om. Den frapperende selvmodsigelse modarbejder den antagelse, at vi har at gøre med dumme og selvforblændede avantgardister, der ikke kan se splinten i eget øje. Langt snarere får man anledning til at antage, at der er tale om et hyperbevidst og selvironisk spil med de bombastisk fremsatte autenticitetslængsler, og at dogmemanifestet som helhed derfor skal læses som en pendling mellem to modsatrettede udsagn: På den ene side præsenterer det et alvorligt ment projekt om at forlene filmen med en større autenticitet, og på den anden side underminerer det denne slags forehavender ved at ironisere over dem.

Idioterne – at forstille sig frem til autenticiteten

Nu til Triers første bud på en indløsning af dogmeprojektet i filmisk praksis, der ikke blot udmærker sig ved at være en film baseret på dogmemanifestets regler. *Idioterne* tematiserer også direkte den ambivalens mellem at ville opnå en større autenticitet og at underminere dette forehavende med en selvironisk gestus, som manifestet artikulerer.

Filmen handler som bekendt om en gruppe unge menneskers forsøg på at finde frem til deres indre idiot ved at »spasse«. Idet målet for gruppen er det samme som for dogmebrødrene – at bringe sig i kontakt med en mere autentisk væren – fremstår idiotprojektet som et parallelprojekt til dogmeprojektet.

Stoffer, Karen, Susanne og alle de andre er – som Trier meget præcist forklarer det i *De ydmygede*, Jesper Jargils dokumentarfilm om *Idioterne* – styret af forestillingen om, at åndssvaghed repræsenterer en privilegeret adgang til sandheden. Med deres idiotprojekt knytter de således an til en lang rationalitetskritisk og egentlighedsmetafysisk tradition, i hvilken sandheden tænkes at skulle findes i fornuftens »det andet« (og som for øvrigt typisk kommer til udfoldelse i avantgardistiske synspunkter). Hvad enten det nu er galskaben, mongolismen, barndommen, åndssvagheden eller den rene sanselighed, der optræder som privilegeret pladsholder for den autentiske væren, gælder det i denne tradition altid om at søge dér, hvor det endnu ikke er lykkedes rationaliteten at undertrykke den umiddelbare væren (jf Artaud, Bataille, Foucault og andre »transgressionister« af samme skuffe).

Affiniteten til denne tradition understreges i filmen af en markant anti-borgerlighed, der modsvarer manifestets opgør med den borgerlige æstetik. I manifestet associeres geniæstetik, sminke og effektjageri – altså alt, hvad der opfattes som overfladisk uegentlighed – med den borgerlige kultur. I filmen kommer den anti-borgerlige indstilling til udtryk i de scener, hvor gruppen driver gæk med borgerskabet. Restaurationsbesøget ved filmens begyndelse (hvor Stoffer pludselig 'går i spas'), besøget på fabrikken (hvor de alle lader, som om de er mentalt handicappede), eller gruppens forsøg på at sælge juledekorationer ved dørsalg (hvor Stoffer lader, som om han er handicaphjælper for de andre, der angiveligt har lavet dekorationerne i ergoterapien) er alle eklatante eksempler på scener, hvor gruppen bruger deres »spasning« til at udfordre borgerskabets overfladiske og selvtilstrækkelige livsførelse.

Allertydeligst kommer forbindelsen mellem autenticitetslængslen i idiotprojektet og den anti-borgerlige indstilling til udtryk i den scene, hvor gruppen bliver opsøgt af en embedsmand fra Søllerød kommune. Med udgangspunkt i den fejlagtige antagelse, at der er tale om et rigtigt hjem for mentalt handicappede, er embedsmanden rykket ud for at tilbyde gruppen en større sum penge for at flytte til en anden kommune. »Man« bryder sig nemlig tydeligvis ikke om at have et sådant hjem inden for kommunegrænserne. Med Stoffer i farvandet er det imidlertid et dumt træk. I stedet for at få gruppen overtalt til at flytte, må embedsmanden stå model til et voldsomt verbalt møgfald for den umoralske handling at ville købe sig fri af sociale problemer. Scenen ender med, at Stoffer jager embedsmanden på porten, mens han smider tøjet for at vise sin foragt. I denne scene står det helt klart, at det er borgerskabet og dets indskrænkede selvtilstrækkelighed, der står for skud. Samtidig bliver idiotprojektet kvalificeret af Stoffers striptease. Nøgenheden er selvfølgelig signifikant, idet den markerer hans længsel efter at krænge sin borgerlige ham af sig og trænge ind bag den for at finde det nøgne, det egentlige menneske.

Filmen spiller imidlertid ikke kun samme autenticitetsakkord som dogme-manifestet. Den handler ganske vist om et projekt, der rimer på det filmiske renselsesprojekt, men den mimer også manifestet derved, at den ikke lader idiotprojektet stå uantastet hen. Også i *Idioterne* bliver autenticitetslængslen udfordret.

Som dogmeprojektet er idiotprojektet anlagt på *selvskabte* regler. Vi har jo ikke at gøre med en gruppe, der *reelt* er mentalt handicappede, og som derfor i kraft af deres særegenhed kunne antages at have en privilegeret adgang til sandheden. Det drejer sig derimod om almindelige mennesker, der har besluttet sig til at »spasse«, fordi de håber gennem denne praksis at kunne opnå en eller anden forløsning. Ligesom dogmebrødrenes kyskhed er gruppens idioti udtryk for en viljesakt, en bevidst *iscenesættelse* af en bestemt praksis. I behandlingen af idiotprojektet kommer den modsigelse mellem autenticitetslængsel og regelfastlæggelse, som præger manifestet, endda til at fremtræde endnu tydeligere. Mens alle reglerne i manifestet trods alt handler om at skære de teknologiske fif (og dermed det iagttagende subjekts bidrag til forvrængningerne af realiteten) ned til et minimum, fordrer idiotprojektet en meget aktiv forstilling, og derved forøges gabet mellem selvskabte regler og håbet om ved hjælp af disse at nå autenticiteten aneligt. Forøgelsen af diskrepansen mellem mål og midler fremprovokerer i endnu højere grad spørgsmål vedrørende forholdet mellem regelfastlæggelse og sandhedssøgen. Er der grund til at stille sig tvivlende over for muligheden af at nå et mere autentisk udtryk ved hjælp af selvpåførte begrænsninger med hensyn til fremgangsmåden, virker forestillingen om, at man skulle kunne nå autenticiteten ved at spille idiot, endnu længere ude i hampen.

Filmen fælder imidlertid ikke uden videre denne dom over gruppens idiotprojekt. Langt snarere taler den (ligesom manifestet) med to tunger. På den ene side følger den nøgternt og medlevende gruppens projekt. På den anden side skriver den ikke uden videre under på forestillingen om, at vejen til autenticiteten går gennem »spasning«. Den stiller også spørgsmål ved gruppens åndssvaghedsmetafysik ved ironisk at udpege den forstilling, den er anlagt på. Filmen er gennemsyret af denne ambiguitet. Jeg skal dog indskrænke mig til at udpege de to vigtigste forhold i den æstetiske konstruktion, der er medvirkende til at søsætte dobbeltheden: 1) det narrative forløb og 2) de særlige interviewscener, der er klippet ind i forløbet, hvori figurerne udspørges om deres deltagelse i projektet.

Ad 1) Det narrative forløb i *Idioterne* er spændt op med udgangspunkt i en modstilling af Stoffer og Karen og deres modsatrettede udviklinger. Mens Stoffer udvikler sig fra at tro på projektet til at tvivle på dets gyldighed, beskriver Karen den diametralt modsatte bevægelse.

Stoffer er tydeligvis gruppens chefideolog. Det er ham, der formulerer pro-

jektet, og det er ham, der afæsker de andre partidisciplin i forhold til fællesprojektet. Efterhånden som handlingen skrider fremefter, mister han imidlertid troen på foretagendet. I særdeleshed to begivenheder får projektet til at tage sig ud som en idealistisk fantasme for Stoffer (og for os). Han vakler første gang, da en af de kvindelige deltagere i gruppen bliver hentet af sin far, der tydeligvis ikke bryder sig om socialeksperimentet. Stoffer forsøger naturligvis at give faren samme behandling som embedsmanden fra Søllerød, men mister styrken til at bekæmpe ham, da han hører, at datteren er psykisk ustabil og normalt tager medicin for at opretholde et normalt liv. Selvom det aldrig bliver klart, hvorvidt der blot er tale om en løgn, som den mildt sagt ikke særligt sympatiske far anvender for at få datteren med sig, er pointen i forbindelse med Stoffers udvikling, at han øjensynligt har vanskeligt ved at håndtere *agte* psykisk anormalitet. Mod slutningen af filmen vakler Stoffer så meget i troen på projektet, at han er nødt til at opfinde en ultimativ test af dets bæredygtighed. Pludselig insisterer han på en ny regel. For ham at se kan idiotprojektet udelukkende have værdi, hvis man kan bevise, at man også kan 'spasse' i sine hjemlige omgivelser. Der er ikke den store villighed til at gennemføre denne prøve, og da det kommer til stykket, lykkes det da heller ikke den udvalgte at gennemføre forehavendet. Berøvet sit bevis mister Stoffer fuldstændig troen på eksperimentets betydning.

Karen er Stoffers diametrale modsætning. For hende starter handlingen ikke i tanken, men derimod i hjertet. Hun udtænker ikke en ideologi, som hun så forsøger at føre ud i livet. Idet hun i stedet lader sine følelser vise vej, fungerer hun langt mere reaktivt end den proaktive Stoffer. Hendes vej ind i gruppen illustrerer forskellen meget præcist. Hun bliver kun en del af eksperimentet, fordi den »spassende« Stoffer ikke vil slippe hendes hånd, da gruppen skal hjem fra restauranten med en taxa, og hun er for god af sig til at insistere på at trække hånden til sig. Selv de forbehold over for idiotprojektet, som hun fremsætter, da hun bliver indført i det, kommer fra hjertet. Hun bryder sig ganske enkelt ikke om, at man gør nar af de reelt mentalt handicappede. Stoffers mere eller mindre lamme rationaler synes ikke at imponere hende synderligt – selvom hun på den anden side ikke bedrevidende afviser dem. På den baggrund er det måske ikke så underligt, at det går hende lige omvendt af Stoffer. En tid lang tøver hun med at deltage i »spasningen«, men på et tidspunkt har hun fået så megen sans for eksperimentet, at hun »går i spas« siddende i vindueskarmen. Da alt ser ud til at gå op i ingenting, er det oven i købet hende, der redder projektet ved at tilbyde at tage Stoffers udfordring op. Hun har helt konkret *oplevet*, at projektet har gjort en forskel, og hun vil derfor gerne være med til at 'redde' det ved at foretage den nødvendige gang »hjemmespasning«.

Pointen med denne modstilling af Stoffer og Karen er, at den tillader at

holde spørgsmålet om idiotprojektets værdi åbent.

På den ene side ironiseres der i og med Stoffers udvikling over projektet. Ved begyndelsen indtager han den centrale stilling i gruppen, fordi han er den, der kan formulere projektet. Mod slutningen fremstår han imidlertid som en alt for rationalistisk type, der har vanskeligt ved at forbinde sin ideologi med realiteten. Det er afgørende for vor oplevelse af Stoffer, at han hellere vil iscenesætte de andre end selv deltage i løjerne. Som sit ophav foretrækker han instruktørrollen frem for spillerrollen. Bortset fra indledningsscenen på restauranten og scenen med gruppekaldet, hvor han selv deltager, vælger han at optræde i en distanceret rolle som passer eller lignende. Pointen heri er, at det ikke ligefrem virker troværdigt at søsætte et autenticitetsprojekt, som man ikke selv for alvor ønsker at deltage i. Fx virker det mildest talt nedsættende for hans troværdighed, at han tvinger en af kammeraterne til at foretage en farefuld »spasning« i selskab med en gruppe rockere i stedet for selv at gøre det. Samme negative virkning på hans troværdighed har det, at han ikke selv påtager sig at gennemføre den besværlige »hjemmespasning«, som han tillægger så stor betydning. På baggrund af sådanne ikke-handlinger fremstår han som dobbeltmoralisk, idet han forlanger nærvær af de andre, men åbenbart anser det for at være i orden for ham selv at vige uden om, når det virkelig gælder. På baggrund af dette misforhold i Stoffer-figuren er man meget tilbøjelig til at gøre hans udvikling til sin egen og mod slutningen afvise idiotprojektet som udtryk for tomt tankespid og værdiløs forstillelse.

På den anden side holdes den ironiske distance i ave af Karens historie. I den afgørende slutscene, hvor Karen gennemfører sin »hjemmespasning«, viser det sig, at det ikke kun er i overfladisk forstand, at idiotprojektet har gjort en forskel i hendes liv. Det afsløres, at hun har mistet sit lille barn, at hun har forladt sit hjem i nedtrykt sindstilstand, og at hun end ikke har haft kræfter til at vende hjem for at deltage i barnets begravelse. På baggrund af sin tid i gruppen er hun imidlertid ikke blot blevet i stand til at tage hjem. Hun har også fået kræfter til at gennemføre sin »spasning«, ligesom hun (som en anden modnet Nora) formår at forlade familien igen, da det viser sig, at der ikke er megen forståelse – hverken for den store smerte som baggrund for hendes flugt eller for »spasningen« som en måde at håndtere lidelsen på – at hente hos mand, forældre og søskende. Alle disse handlinger tyder på, at hun vitterlig er blevet styrket af idiotprojektet, og at det altså øjensynligt kan gøre en forskel at gennemføre sådanne forehavender. På baggrund af Karens udbytte af foretagendet er man – trods Stoffers selvfølgelig udvikling – villig til at overveje, om projektet ikke alligevel kunne have en vis værdi.

Spændt ud mellem Stoffer og Karen ender man med at befinde sig i en uafgørlighedszone, der mest af alt minder om den, der karakteriserer Susannes

situation filmen igennem. På intet tidspunkt ser hun ud til at kunne afgøre sig for, hvad hun mener om projektet, og i selve slutscenen, hvor hun har overværet Karens »hjemmespasning«, står uafgjortheden malet i hendes ansigtsudtryk. Mere end Stoffer og Karen er det således Susanne, der fungerer som vort fixpunkt i filmen. Det er hendes ambivalens, man identificerer sig med. Man forstår til fulde den ubeslutsomme vaklen, der står at læse i Susannes afsluttende grimasse, som Trier efter eget udsagn havde så vanskeligt ved at få manet frem, at hele projektet nær var kuldsejlet (jf. hans bemærkninger om sagen i *De ydmygede*).

Ad 2) *Idioterne* er som foreskrevet optaget med håndholdt kamera med den synliggørelse af kameramanden og den dobbelthed, jeg har beskrevet tidligere, til følge. På den ene side oplades begivenhederne med autenticitet, fordi man føler tilstedeværelsen af et vidne, der bestræber sig på at opspore de momenter af autenticitet, det hele kommer an på. På den anden side er de skæve afskæringer, uskarphejderne mv. en reminder om, at der er tale om en rammesat konstruktion. I *Idioterne* lader Trier det imidlertid ikke blive ved det. Han understreger og udfolder derimod dobbeltheden ved hjælp af de nævnte interviewscener.

Umiddelbart adderer disse scener til vor fornemmelse af at være i nærkontakt med den autentiske realitet. Det er indlysende, at de mimer dokumentargenren. Scenerne er moduleret over den type interviews, hvor den nysgerrige og sandhedshungrende reporter får lov at spørge vidner om, hvordan det nu virkelig var. De etablerer således en anden tid end den, der er på færde i den fortløbende narration – en tid, der befinder sig »efter eksperimentet«. Fra denne tid kan figureerne kaste et tilbageskuende blik på de begivenheder, der angiveligt har fundet sted tidligere. Trier udnytter muligheden for at binde fiktionen til realiteten i disse scener til det yderste. Ikke blot vælger han at stille spørgsmålene på en sådan måde, at de skal besvares i jeg-form, og får på denne måde de angiveligt fortidige hændelser til at fremstå som reelt oplevede af den interviewede. Han vælger også at lade spillerne bruge egne navne, hvorved han åbner for den fortolkningsmulighed, at de omtalte erfaringer hidrører fra deres fælles *virkelige* fortid, snarere end de vedrører de gestaltede rollers *fiktive* liv. Ved at klippe de tilbageskuende interviews ind i den fremadrettede begivenhedsrække får Trier til overmål denne mulighed af, at spillerne rent faktisk optræder som sig selv, til at trænge ind i den fremadrettede handling. På denne måde bliver hele handlingen gennemsyret af muligheden for, at der er tale om et reelt eksperiment, som simpelthen bliver dokumenteret af et vidne med et kamera. For at understøtte muligheden af denne fortolkning vælger Trier endelig selv at stille spørgsmålene (med sin karakteristiske stemme, hvis ophav det efter et antal medieformidlede interviews med ham er vanskeligt at tage fejl af). Dermed udvider han den realitetseffekt, som ligger i synliggørelsen af kameramanden,

fuldt ud. Idet han ikke blot gør sig synlig, men også *hørbar* som reel interviewer, lykkes det at strække indeksikaliteten til det yderste.

Men interviewscenerne har ligesom det håndholdte kamera også den diametralt modsatte effekt. De fungerer også som en selvironisk gestus, fordi de afslører, at Triers eget filmiske autenticitetsprojekt ligesom idiotprojektet har forstillelse som sin mulighedsbetingelse. For idioterne er forstillingen som idiot angiveligt forudsætningen for at kunne trænge gennem den borgerlige overfladiskhed; for Trier er iscenesættelsen af en begivenhedsrække på tilsvarende vis forudsætningen for den filmiske autenticitet, han håber at nå frem til. Det er dette forhold, der bliver synligt, når han som interviewer træder endnu længere frem på scenen og med sin blotte tilstedeværelse erindrer os om, at det hele er iscenesat af ham. Og ironien vendt mod autenticitetsslængslen går oven i købet videre end dette. I og med antydningen af, at der kan være tale om et reelt eksperiment foretaget af de faktiske spillere, understreges forstillingen yderligere. Ikke blot får Trier spillerne til at gestalte figurer, der spiller idioter for at nå frem til autenticiteten. I interviewscenerne strækker iscenesættelsen sig endog til at vedrøre spillere, der *forstiller sig som sig selv* med henblik på at oplade den filmiske »virkelighed« med autenticitet. Selv dér, hvor man synes at være tættest på den egentlige realitet, er man altså henvist til forstillingen. Med denne potenserede fremstilling af autenticitetens rod i forstillingen udvides den ironiske gestus fra at være vendt mod figurerne og deres bizarre forehavende til også at omfatte den filmiske autenticitetsslængsel hos dogmebroren Trier.

Postfænomenologi eller omvendt romantik

Den paradoksale dobbelthed, jeg her har fremskrevet, lader sig utvivlsomt opfatte på forskellige måder. For mig at se virker i særdeleshed to udlægninger meningsfulde. Man kan anskue den som en slags postfænomenologi, der på baggrund af et fænomenologisk udgangspunkt er orienteret mod produktionen af bestemte effekter, men man kan også forstå den som en art omvendt romantik, der viderefører den romantiske bestræbelse på at bedrive en uendelig tilnærmelse, men dog vender retningen for tilnærmelsen på hovedet. Afslutningsvis vil jeg gerne præcisere denne tankegang en smule.

Med postfænomenologi forstår jeg en position, der som fænomenologien opgiver forklaringer til fordel for rene beskrivelser, men som samtidig opgiver forestillingen om med dette greb at kunne komme i nærkontakt med realiteten, fordi den opfatter beskrivelser som resultatet af bestemte distinktioner draget af en iagttager. Der er med andre ord tale om en konstruktivistisk forskydning af fænomenologien, hvori beskrivelserne snarere end at tjene en forbedret erkendelse fungerer som instrumenter til at skabe bestemte effekter. For en fæ-

nomenologisk orienteret konstruktivist gælder det imidlertid ikke om konstant (med diverse metafiktionelle gestus) at udpege beskrivelsernes repræsentations-impotens. For ham gælder det derimod om at fokusere på rettedheden mod objekterne snarere end mod de epistemologiske forudsætninger for denne. Det særlige ved den postfænomenologiske version af konstruktivismen er således, at den *fastholder* det fænomenologiske beskrivelsesprojekt som udgangspunkt for konstruktionerne. Selvom konstruktivismen sejrer i sidste ende, fordi beskrivelserne kun kan anerkendes som konstruktioner, vedbliver den postfænomenologiske konstruktivist at beskrive fænomenerne.

Hvad en omvendt romantik kunne være for en størrelse, kan man få en fornemmelse af, hvis man læser Fosses poetik, *Gnostiske essay*. Af denne fremgår det, at Fosse ønsker sig en kunst, der kan gengive livets fundamentale gådefuldhed (eller måske mere præcist: genskabe den i kunstnerisk form). Fosse tænker sin digtning som en tilnærmelse til en »tom meningsfylde« og benævner den selv »en negativ mystik vendt mod forskellen«. Negativ mystik, fordi livets angiveligt grundlæggende hemmelighed selvfølgelig ikke lader sig udtrykke i klar tale. Vendt mod forskellen, fordi Fosse i modsætning til den klassiske mystiker ikke forestiller sig at komme i kontakt med forskelsløsheden i den absolutte enhed. For ham viser mystikerens altomfattende meningsfylde sig at være tom, fordi han ved roden finder en forskel, der for altid forskyder meningen bort fra sit selvidentiske selvnærvær. Deraf gådefuldheden: Da man hos Fosse ikke skal gøre sig håb om at nå en sikker grund, må man stille sig tilfreds med at kredse om bestemte hemmeligheder. Forbindelsen til romantikken består for mig at se deri, at Fosse med sin forestilling om digtning som negativ mystik overtager idealet om poesien som en uendelig tilnærmelse til eller en bevægelse frem imod den store altoverskyggende udsigelighed. Omvendingen af dette projekt beror på, at det for romantikeren (som for mystikeren) gælder om at tilnærme sig det absolutte, mens det udsigelige, man skal tilnærme sig hos Fosse, er en »oprindelig« forskel.

En økonomisk måde at beskrive forskellen på disse to æstetikker på kunne være at bringe dem i forhold til en sontring mellem modernisme og postmodernisme. Hvis modernisme lader sig karakterisere ved en autenticitetslængsel, der kommer til udtryk i et håb om at standse tegnspelet ved et sikkert udgangspunkt, og postmodernismens fornemste kendetegn kan antages at være opgivelsen af denne længsel til fordel for en konstruktivistisk dyrkelse af tegnspelet, da kunne man sige, at en postfænomenologisk æstetik befinder sig »efter« postmodernismen, mens den omvendte romantik etablerer sig en position »mellem« modernisme og postmodernisme. Denne formulering er imidlertid forræderisk, fordi den fejlagtigt kan give indtryk af, at jeg forestiller mig en omvendt romantiker, der håber at kunne skruetiden tilbage til før

postmodernismen, mens kun postfænomenologen formår at være på omgangshøjde med sin samtid. Det er derfor vigtigt at tilføje, at begge positioner i *tidslig* forstand befinder sig efter såvel modernismen som postmodernismen. Forskellen er blot den, at postfænomenologen er tilbøjelig til at forskyde den postmodernistiske konstruktivisme, mens den omvendte romantiker i højere grad satser på at bearbejde den modernistiske autenticitetslængsel. Kendetegnet ved en postfænomenologisk æstetik skulle da være, at den er anlagt på en accept af en konstruktivistisk epistemologi, men på dette grundlag gerne benytter sig af (angiveligt rene) fænomenologiske beskrivelser til at skabe *en oplevelse af* forøget autenticitet. Den opererer altså med autenticitet som effekt. I modsætning hertil skulle særegenheden ved den omvendte romantik bestå i, at den på baggrund af viljen til at trænge frem til en grundlæggende forskel fokuserer på selve den ambiguitet, der opstår i mellemrummet mellem autenticitetslængsel og artificialitetsbevidsthed. Der er således en grundlæggende asymmetri på færde i postfænomenologien, mens den omvendte romantik forholder sig til ambiguiteten på en mere symmetrisk måde.

Forhåbentlig virker det på baggrund af det allerede sagte plausibelt, at såvel Fosses som Triers versioner af ambiguitetsæstetikken kan udlægges på de to skitserede måder. Hvilken man vælger, afhænger muligvis af, hvorvidt man tager udgangspunkt i repræsentationsproblemet, eller man lægger sin oplevelse af værkerne til grund for fortolkningen. På baggrund af det første udgangspunkt vil ambiguitetsæstetikken utvivlsomt tage sig postfænomenologisk ud, idet man da (asymmetrisk) vil opfatte den understregning af konstruktivismen, som kommer til udtryk i den ironiske gestus, som en udpegning af *præmissen for* autenticitetseffekten. Lader man derimod sin fortolkning styre af sin oplevelse af at være fanget i en uafgørlighedszone, er man formentlig mere tilbøjelig til at opfatte spillet mellem autenticitetslængsel og artificialitetsbevidsthed som udtryk for en reel uafgørlighed, der hverken bekræfter det realistiske eller det konstruktivistiske udgangspunkt – eller måske mere præcist: bekræfter begge positioner på én og samme tid.

Det er imidlertid også muligt, at det snarere er værkerne end tilgangsvinklerne, der afgør, om man skal gå den ene eller den anden vej i sin udlægning. Der kunne nemlig være tale om to forskellige toninger eller gradbøjninger af ambiguitetsæstetikken. Det forekommer mig således, at Fosse mest tenderer mod den omvendte romantik, mens Trier i højere grad rimer på en postfænomenologisk position. Forskellen handler om, hvor stort et blink der er i øjet, når autenticitetslængslen spilles ud, og de ironiserende anførselstegn er utvivlsomt størst hos Trier. Såvel i hans poetik som i hans værker – ikke mindst i *Idioterne* – synes ironien at være allestedsnærværende – og dermed også de anførselstegn om udsagnene, den sætter. Hos Fosse er ironien i denne forstand

mere nedtonet. Gentagelsesteknikken frembringer den utvivlsomt – deraf muligheden for at udlægge Fosse som postfænomenolog i den forstand, jeg har skitseret her – men den er ikke helt så gennemgående som hos Trier. I en sammenligning med Trier virker det også påfaldende, at Fosses poetik synes blottet for selvironi. I *Gnostiske essay* fremstilles projektet i fuld teoretisk alvor. Her er der ikke – som hos dogmebrødrene – nogen fikumdik med udsigelsespositionen at spore. Bestræbelsen på at nå frem til livets fundamentale gådefuldhed udfordres ikke af en stor dialogisk ironi, som Fosse ellers gør sig til talsmand for. Som negativ mystiker er man øjensynligt tilbøjelig til at tage ambiguiteten temmelig alvorligt, mens man som mediebevidst selvscenesætter snarere er tilbøjelig til at spille med den.

Noter

¹ Se Lehmann 2004a og 2005.

² Fosse 1999a, s. 11 – 13.

³ Se anden del af Bentley 1991, hvor Bentley bl.a. fremstiller modsætningen mellem tragedie- og komediegenrerne med udgangspunkt i en teori om deres respektive receptionspsykologiske konsekvenser.

⁴ Se Hutcheon 1989. Også Hutcheon gør faktisk et nummer ud af fotografiets særegne indeksikalitet, men i hendes perspektiv indebærer denne blot, at fotografiet ligesom den historiografisk-metafiktionelle roman (og for den sags skyld: film) er et privilegeret medie for en postmodernistisk dekonstruktion af repræsentationsparadigmet. En sådan kommer nemlig bedst til udtryk, hvis mediet angiveligt er tæt på realiteten.

⁵ Cf. Hjemmesiden for Dogme 95: www.dogme95.dk

⁶ Begge tekster findes optrykt i Schepelern 2000.

⁷ Cf. www.dogme95.dk.

Litteratur

Barthes, Roland (2004): *Det lyse kammer*, København: Politisk Revy/Gyldendals Bogklubber.

Bentley, Eric (1991): *The Life of the Drama*, London: Applause Theatre Books.

Fosse, Jon (1999a): *Teaterstykke 1*, Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon (1999b): *Gnostiske essay*, Oslo: Det Norske Samlaget.

Hutcheon, Linda (1989): *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge.

Lehmann, Niels (2003): »Genbeskrivelser. Derrida, Luhmann, Rorty – og Schmidt«, i Lars Geer Hammershøj m.fl. (red.): *Mellemværender. Festskrift til Lars-Henrik Schmidt*, København, Danmarks Pædagogiske Universitets Forlag.

Lehmann, Niels (2004a): »Postfænomenologisk effektdramatik – Jon Fosse og den dramatiske form som retorisk gestus«, i *Peripeti 1*, Århus.

- Lehmann, Niels (2004b): »On Different Uses of Difference: Post-ontological Thought in Derrida, Deleuze, Luhmann, and Rorty«, i *Cybernetics and Human Knowing*, vol 11, nr. 3, København.
- Lehmann, Niels (2005): »Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker«, i Gunnar Foss (red.): *I skrifias lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*, Kristianssand: HøyskoleForlaget.
- Schepelern, Peter (2000): *Lars von Triers film. Tvang og befrielse*, København: Rosinante.

Bodil Marie Thomsen

De remedierede rum og kroppe i Lars von Triers *Dogville*

Immediacy og hypermediacy¹

Den konkrete skuespillerkrop, der hos Holberg eller Molière maskerer eller fordobler sig som karakter eller rolle og befinder sig på teatrets fysiske, men illuderende scene, hjælper publikum til at danne levende forestillingsbilleder. Men skuespillernes kropslige gestik var tænkt som en teatral forstærkelse af stykkets sproglige fremførelse og logos. Litteraturen havde stadig hegemoni over teatret. Det er pantomimen, melodramaet og det 20. århundredes interesse for kroppen som en visuel entitet i harmonisk dans, i maskinel bevægelse, i ukontrollerede spasmer, i stum appel, der om noget har fremelsket den levende krop som værende teatrets realistiske force. Og i denne historie må vi naturligvis ikke glemme såvel fotografiets som filmens indflydelse.

Barokken var tydeligvis en periode for *hypermediacy*, mens romantikken fik anfægtelser overfor mediet, der blev synonym med kunstighed. Håndskrift og naturlig beåndet tale som også demonstreret i H. C. Andersens *Improvisatoren* blev fremholdt som ikke-medieret ægthed. Andersens improvisationer fandt sted i en romantisk beskrevet natur eller i et arkaisk kulturelt landskab. Og dog kan man i romantikkens tekster ikke undgå at se fascinationen af det kunstige og af mediet.

De romantiske fordoblinger, spøgelse og gengangere findes i rigt mål beskrevet og er næsten mytisk forbundet med de nye apparater til visuel erindring – tænk bare på, hvordan Freuds begreb om *das Unheimliche* præcist fletter sig sammen med beskrivelsen af de visuelle apparater, kikkerten og brillerne, som de beskrives af E. T. A. Hoffmann i *Der Sandmann*. Freud er umiddelbart mest interesseret i at beskrive drengens barnlige kastrationskompleks, her beskrevet som »at miste sine øjne« og at blive blind. Men i beskrivelsen af *das Unheimliche* som et begreb, der senere flittigt er blevet anvendt i litteratur- og filmteori, bliver også det labile felt mellem den levende krop og den kunstige dukkekrops fordobling nævnt. Hos Freud er det lille barns fordobling af sig selv i f.eks. en usynlig ven udtryk for en selvbeskyttende primær narcissisme, en fase i barnets udvikling. Men ses den narcissistiske fordobling i en senere alder, har den ofte

karakter af en censurerende samvittighed eller en uhyggelig gestalt, der terroriserer jeg'et. Freud er slet ikke interesseret i at beskrive det visuelle medium, der rent faktisk gør det muligt for Nathaniel at se dukken Ophelia og også i sit begrænsede syn at misfortolke hende som værende en levende inkarnationen af dyd og skønhed, selvom Hoffmann faktisk opholder sig meget ved beskrivelsen af briller og kikkerter. Så hvis dukken er den levende kvindes (Claras) kunstige fordobling, er briller og kikkerter de kunstige fordoblinger af Nathaniels øjne. Visuelle medier og kunstige automatdukker koblet sammen er genstand for fascination, men er også det kulturdiagnostiske billede på forfald og vrangforestillinger.

Fordoblingen findes også i surrealismens engagement i såvel det surreelle som det ubevidste. Men her må man sige, at de visuelle medier i høj grad reflekteres på en produktiv måde, som er let aflæselig i værkerne. Man Ray og andre fotografer nøjedes ikke med at producere billeder af forunderlig skønhed, fikserede bevægelser, fundne objekter eller tingslige møder. Disse billeder på det ubevidstes fordobling i det synlige kan som automatskriften ses som en immediacy. Men det surreelle lå i lige så høj grad i eksperimenterne med mediet. En form for *hypermediacy* kan man f.eks. påvise i Man Rays såkaldte rayografer, de kameraløse aftryk af lys på fotopapir, der er i stand til at vise det fotografiske medies indeksikale fungeren, det normalt blinde punkt i det fotografiske aftryk. Den bevægelse, der problematiserer skellet mellem en såkaldt modernistisk repræsentation og en realistisk, som også ligger i dogme-fænomenet, var allerede i skred i surrealismen. Roland Barthes beskriver netop dette så rammende i sin artikel fra 1968, »L'effet du réel«, og skønt han ikke direkte nævner surrealismen, er der dog en klar allusion til denne:

Denne nye sandsynlighed er helt forskellig fra den gamle, for den er ikke en respekt for »genrens love«, og den er ikke engang deres maske, men udgår fra en intension om at ændre tegnets tredelte natur, for at gøre det til det rene møde mellem objekt og dets udtryk. Denne nedbrydning af tegnet – som vel synes at være modernitetens projekt – er ganske vist tilstede i realismens forehavende, men på en lidt regressiv måde, eftersom den foretages i en referentiel fuldkommenheds navn, mens det i dag tværtimod handler om tømme tegnet og trænge dets objekt uendeligt langt tilbage, til man på radikal vis får »repræsentationens« hundredårige æstetik til at vakle. (Barthes 2004, s. 171-172)

Barthes indikerer tydeligt, at han sætter sin lid til den nye form for realisme, der hverken går efter referentiel fylde som den klassiske realisme eller efter tegnets opløsning eller tømning som i modernismen. Også begreberne »den tredje

mening« eller »punktum« hos Barthes har forklaringsværdi over for den nyrealistiske bevægelse i kunsten i dag. For »den tredje menings« excessive (jf. Kristin Thompsons brug af begrebet) funktion er repræsentationens sammenbrud eller labilitet. På samme vis udæsker »punktum« positioneringen af subjekt og objekt i en visuel labilitet i selve den denotative aflæsning. Men vi må kunne kvalificere den mere ved bl.a. at inddrage eksperimenterne i filmens og teatrets medier.

Den omvej over romantikkens fordobling, *das Unheimliche* og surrealismen, som jeg har skitseret, er taget for om muligt at kaste nyt lys over såvel Antonin Artaud (1895-1948) som Bertolt Brecht (1898-56), der hver på deres måde bidrager til dogmefilmens re-teatralisering. Artaud og Brecht var samtidige, om end de arbejdede på forskellige felter indenfor litteratur, film og teater – mest teater. På teatret er de begge enere, og de har begge betydet utrolig meget for det 20. århundredes fornyelse af såvel teatret som filmmediet.

Artaud

Artaud var i en periode vildt interesseret i filmen, som han i nogle år troede kunne skabe en bedre teatralisering end teatret selv. Han blev dog skuffet, måske fordi filmen som medie først omkring 2. verdenskrig udviklede de æstetiske potentialer, som kunne kontakte kroppen som sansning. Artaud stod for en teatralisering, hvor kroppens tilblivelse i teatrummet var det centrale. En skabelse eller tilblivelse, der samtidig vel at mærke var en forsvinden ind i det ceremonielle eller rituelle (Deleuze 1989, s. 191). Han så hele sit liv teatret som et medium, der kunne skabe kroppens sekulære genopstandelse, hvor man ikke spiller men agerer, hvor man får adgang til kroppens ekspressioner gennem kroppen og ikke formidlet over sproget. I Artauds *Le Theatre et son Double* (1938) er det kroppen som ekspressiv fysisk kraft, der tænkes som revolutionerende:

Hjernelapperne er ikke uden grænser, det uendelige ej heller, men det uendelige er vedvarende! Jeg kender en sindstilstand, en bevidsthedstilstand, en værenstilstand, hvor der hverken er ord eller bogstaver, men hvor man ankommer gennem skrigene og gennem anfaldene. Og det er ikke længere lyde, meninger eller tale, der kommer ud men KROPPE! (Artaud 1967)

Artaud var interesseret i det Balinesiske teater, tæt forbundet med den rituelle performance, hvor den fysiske, maskerede krop er mere til stede i rummet end den eventuelle mening. Artaud ville angribe den lyst til mening og sammenhæng, som skriftmediet bibringer vore kropslige sansninger. Han ønskede et teater, der synligt og mærkbart animerede en relation mellem tanke og gestik,

og han gjorde fysiske udtryk til åndelige manifestationer. Han fordrerede af grusomhedens teater, at publikum skulle angribes med diverse tekniske og teatreale virkemidler – gerne groteske og grimme – så de kunne få kontakt med egne følelser og sanser, langt fra vanetænkning og hverdagsrealisme. Man kan sige, at Artaud dyrkede en form for immediacy, hvor teatret skulle genopvækkes gennem filmen.

Gilles Deleuze forklarer i lange passager i *Cinema 2*, hvad det var Artaud så i filmmediet – at billedstrømmens uvante repræsentationsform kunne vække tanken til live: den tanke, at vi endnu ikke tænker, og at det tænkende jags indre monolog er en fiktion, en længsel efter helhed, efter en mere sammenhængende verden eller en verden hinsides denne. Men Artaud så i tankens afmagt muligheden for en ny tro på denne verden i form af kroppen eller kødet – vel at mærke befriet fra diskurserne om kroppen. Kun således kunne en genskabelse af etikken som en tro på immanensen og de kropslige sanser komme i stand. I stor respekt for Artaud gør Deleuze i sine filmbøger tanken til noget immanent i billedet – og ikke noget, der deduceres frem eller ekstraheres fra en repræsentation. Filmen ses på denne måde som en proces, der også projicerer hjernens arbejde, bestående af forbindelser og huller, der ikke munder ud i helheder men snarere får os til at erkende, at der ikke findes en »inderste tanke eller en tankens indre« (ibid., s. 212). I stedet må vi forstå, at kraften kommer udefra og griber ind i det indre eller rettere at indre og ydre kommunikerer med hinanden som gennem en membran, hudens og hjernens. I stedet for billedassociationer, der fører til afsluttede helheder, får vi i den moderne film et tidsbillede, der gennem »irrationelle klip og usammenlignelige relationer« skaber kontakt med det utænkte i tanken: »det uforklarlige, det uafgørlige, det usammenlignelige« (ibid., s. 214). Disse tanker bygger foruden Artauds nattevågne gestalter og maskerede dobbeltgængere også meget på Carl Th. Dreyers fordoblinger i *Vampyr* (1932) og haptiske² nærbilleder i *Jeanne d'Arcs lidelse og død* (1928). I den sidste af disse spillede Artaud den medlidende præst. Men ellers eksemplificerer Deleuze tidsbilledet i filmværker af de moderne franske instruktører, der var hans samtidige: Godard, Bresson, Resnais, Jacquot og Téchiné. Men selv med denne begrænsning er han i filmbøgernes konklusion (i 1985) i stand til at se konturerne af den filmiske realitet, der er vores. Han tænker sig, at filmen bliver remedieret af tv- og videomediets elektroniske former og nye digitale medier opstår.

De nye billeder har ikke længere noget udenfor (uden-for-billedrammen), og de er heller ikke internaliseret i et hele; snarere har de en ret og en vrang side, reversibel og ikke-indkopierbar, som en kraft der vender tilbage til dem selv. De er objekter for en evig reorganisering i hvilken et nyt billede kan rejse sig fra et hvilket som helst punkt i det foregående billede. Rummets organisering

mister her sine privilegerede retninger, og først og fremmest privilegeringen af det vertikale, hvilket lærredets position stadig udstiller, til fordel for et rum, der har alle retninger, der bestandig varierer sine vinkler og koordinater så det vertikale og det horisontale veksler. Og skærmen selv – selv hvis den beholder en vertikal position som en konvention – synes ikke længere at referere til den menneskelige stilling som et vindue eller et maleri, men snarere konstituerer den et informationsbord, en opak overflade på hvilken, der er indskrevet 'data', information, der erstatter natur, og hjerne-byen, det tredje øje erstatter naturens øjne. Endelig får lyden en autonomi, der i stigende grad giver den status af billede. De to billeder, det lydlig og det visuelle, danner komplekse relationer, hvor der hverken er tale om underordning eller sammenlignelighed, og de når en fælles grænse, idet hver af dem når sin egen grænse. I alle disse betydninger henviser den nye spirituelle automatisme til nye psykologiske automater og omvendt. (ibid., s. 265-66)

Sjovt nok kalder Deleuze de nye medier for »im-medier«, da den analoge transmission via lydbølger ophører.

Brecht

Men remedieringen er også i en vis forstand Brechts anliggende. Han vil forny teatret gennem såvel litterære som sceniske greb. Han vil det modsatte af Artaud, nemlig skabe *hypermediacy*, en refleksion over mediet, der sletter og bevidst korrupperer teatrets invitation til illusion og indlevelse. Brecht vil af med dybdeillusionen og teaterrummets fjerde væg. Han vil undgå den illusion, der foregiver, at teatret er virkelighed. Specielt to virkemidler bruges: teaterrummet skal renses for »magiske« eller »hypnotiske felter«, stemning eller atmosfære (Brecht 1957, s. 90). Desuden er skuespillerens tale afgørende: »skuespilleren skal undgå enhver alt for tidlig leven sig ind og fungere længst mulig som læser (ikke som oplæser)« (ibid., s. 92). Der er klart tale om en opmærksomhed på mediet, der skal skabe kritisk refleksion og som bestemt ikke henvender sig til sanserne først og fremmest.

Godard anvender i høj grad greb fra Brecht i sine mange forsøg på at undgå filmisk henførelse i filmens fortælling og figurer. I *La Chinoise* (1967) er der en klar remediering af teater og film, da en skuespiller vil forklare, hvad *Verfremdung* er. Berømt er også scenen i *Le Mepris* (1963), hvor Fritz Lang, der spiller sig selv, citerer Brecht i samspillet med Brigitte Bardot. Resultatet af denne fordobling og forveksling på samme tid er for tilskueren en umiddelbar fremmedgørelse overfor stjerneikonet Bardot, der spiller en af hovedrollerne. Godard forsøger aktivt med Brecht som brækjern at amputere det voyeuristiske blik på stjernen, og det lykkes faktisk! Godard remedierer også filmen ved hjælp af

fjernsyns- og videomediet, der i tiltagende grad i samarbejdet med Anne-Marie Miéville i 80'erne bruges til at komme nærmere kroppen og det haptiske billede. Hans tv-produktion *Numero Deux* (1975), hvor mange forskelligartede stemmer fra en almindelig families hverdag skaber faktisk en slags antitese til filmmediets tidslighed. Rummet og kroppen beskrives fantastisk og på helt nye måder foruroligende – tæt på nyrealismen fra 1990'erne og frem.

Lars von Trier

Trier arver såvel Artaud (gennem Dreyer) som Brecht i sin remedierende forholden sig til de digitale medier. Man kan se hele Dogme-95 manifestet som et redskab til *Verfremdung*. Gennem dogmereglerne sættes der grænser for filmisk illusions skabelse både i optage- og redigeringsprocessen. Herved bliver mediet synligt som et greb, der ikke bare spolerer illusionen om repræsentativ kohærens men det er selve repræsentationens invitation til konnoterende aflæsning, Trier er ude efter. Alt, hvad der angår den klassiske repræsentation, handler om positionering og det er æstetikens domæne, hvor der dømmes om gode og dårlige repræsentationer. Men som vi ser både i *Idioterne* som i *Dogville* og i *De fem benspænd* straffes den æstetiske og repræsentative positionering, og Trier »skubber« – med Roland Barthes ord – repræsentationens objekt tilbage »i det infinitte«, og vækker måske, måske ikke etikeren i os. Og her er vel at mærke tale om den etiker, som vi kender fra Artaud og Dreyer. Etikeren vil mærke kroppens ekspressioner og leve (Artaud) eller være en idiot (uden fordoblinger). Man ser det også i *Riget I* og *II*, at fordoblingen i rolle, person, karaktertype og grotesk dyrisk gestalt bragte den teatrale fordobling frem som en effekt til *Verfremdung*. Dette ikke for at skabe kritisk refleksion men for at ryste tv-seerens serie-bevidsthed. Accepterede man denne rystelse var der til gengæld en overflod af billedsansninger til rådighed for kroppen, f.eks. latter. I *Riget I* og *II* afprøvede Trier også det håndholdte kamera i lille tv-skala. Det kornede videoformat, de ustabile kropslige og rumlige afkodninger, som Trier fremelskede her, befandt sig faktisk tæt på Godards video- og tv-produktioner sammen med Miéville. Det interessante i denne sammenhæng er, at det haptiske billede, som Dreyer i *Jeanne d'Arc* med held brugte til at skabe en visuel sansning af Fransk Middelalder uden centralperspektivisk dybde, langt senere re-medieres hos Godard og Trier med tv-mediet som sparringspartner. Måske kan man se det haptiske billede som en slags *Verfremdung* på synets visuelle skemata. I *Idioterne* er maskespillet fra *Riget I* og *II* gennemført: Vi ser personerne agere idioter, der fordobler sig i roller i fortællingen og i såkaldt autentiske personer bag (og tidsmæssigt efter) rollen i interview-sekvenserne. Overfor disse står de virkelige, autentiske idioter, der ikke ejer evnen til fordobling og forstillelse.

Trier remedierer her kroppene, så de gennem *Verfremdung* nærmer sig ekspres-sionens niveau – et niveau der vel at mærke først kan opstå, når tilskuerens normale æstetiske position er blevet så rystet, at hun måske, måske ikke bliver opmærksom på, at det er hendes egen perception, der anfægtes og angribes, visuelt og fysisk. I *Dogville* anvender Trier bevidst tematik og greb fra Brechts episke teater, helt konkret Sørøver Jennys sang fra *Dreigroschenoper* (*Laser og Pjalter*, 1928). Med Brecht lader han alle de evident indeksikalske aftryk af filmisk repræsentation – dvs. verden, som den fænomenologisk har været der, dvs. foran kameraet – antage karakter af teaterkulisser. Dette supplerer han med såvel håndholdt kamera som et helt hav af panoramiske kameraer monteret på flytbare loftstativer – 156 ialt – der tilsammen kunne dække hele *Dogville*. Endvidere havde Trier et kamera monteret på en kran, der således kunne filme »halfangel«, dvs. skråt oppefra og ned, gennem byens ikke synlige mure.³ Endelig er det også muligt at filme fra gulvet og op. Alt dette – sammen med den autoritative voice-over – fremmer den episke stil frem for den narrativt dramatiserede fortælling. Vi bliver i regulær forstand ikke foreholdt noget – vi ser gennem mure som i en roman. Men endvidere er computerspillets visuelle fortælleformer nærværende. Kameraerne isolerer forskellige sider af scenen eller det teatral set-up. Der er i kombinationen af dem tale om et overvældende indtryk af mobilitet eller af en udvidelse af rummet – selv på trods af den teatral og sceniske begrænsning. Anne Balsamo skriver i »The Virtual Body in Cyberspace« om det VR-teknologiske blik, at de simulerede perspektiviske bevægelser og samtidige kropsliggørelser af brugerens sanselige bestaltning af rummet leverer muligheder for en stadig opbrydning af stedet, tiden og rummet (Walther 2003, s. 206). Kampman-Walther siger videre:

VR-filmens flydende perspektiv simulerer sammenføjnngen af det traditionelle kameraøjes akropslige optik og indsættelsen af en slags selvreferentiel, visuel udforskning af brugerens fysik som motor for frie, panoramiske udsyn (ibid., s. 207).

Det er hos Trier in casu i overgangen mellem den virtuelle 2-dimensionelle hund, Moses, og dens aktualisering som 3-dimensionel hund, at Trier i *Dogville* er i stand til at fastholde os i en undren over, hvad en kropslig handling er – virtuel eller ej. Han udforsker i sine film dette performative, virtuelle rum, der i nye medier ændrer såvel krops- som rumopfattelsen.⁴ Det unikke ved Triers remediering af to modsatrettede spor i europæisk teater – Brechts vilje til refleksion og Artauds ambition om kropslig ekspres-sion – er, at den involverer publikums sansninger af egne kroppe og opfattelse af rum i en hidtil uset grad, når vi taler om film.

Noter

- ¹ Begrebet remediering bruges her med henvisning til Jay David Bolters og Richard Grusins: *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press 1999. I en analyse af Computer-grafikkens og Internettets digitale visualitet viser Bolter og Grusin, hvordan nye medier genaktiverer gamle medier (som maleri, fotografi, film, tv og tryk) og hvordan gamle medier genskaber sig selv for at imødegå den udfordring, nye medier stiller. De æstetikker, der altid har eksisteret som modstillede i de gamle medier tenderer mod at blive sidestillede i de digitale former. Bolter og Grusin skelner analytisk mellem *immediacy* (umiddelbarhed, realistisk illusion, mediet »forsvinder«) og *hypermediacy* (mediebevidsthed, synliggørelse af mediets rammesætning). I Triers remediering af filmmediet i 1990'erne ser vi både *immediacy* (*Riget*, *Idioterne*, *Dagbogen* og *Dogme-95* konceptet) og *hypermediacy* (*Dogville*) og blandingsformer derimellem (*Breaking the Waves* og *Dancer in the Dark*).
- ² Jeg bruger her og i det følgende begrebet »haptisk« i forlængelse af A. Riegls og G. Deleuzes definitioner. Haptisk betegner her en defokuseret, nærsynet synsoplevelse i modsætning til optisk, der er fokuseret og langsynet. Optisk skelner vi mellem forgrund og baggrund ved hjælp af omrids og figurationer, der skaber forgrund og baggrund og et illusionært perspektivisk rum mellem disse. I et haptisk synsindtryk er forgrundens flade altdominerende.
- ³ Tak til Anne-Marie Beck og Winnie Mohrhavne Jensen (i opgaven »Dogville«, Kultur- og Medier, Nordisk Institut, 2004) for denne interessante henvisning til Lars von Trier og Anthony Dod Mantles diskussion om »halfangel« i »Selected Commentary« til *Dogville* (DVD).
- ⁴ Cf. min artikel: »The performative acts in Medea and Dogville and the sense of »realism« in new media«, in: Rune Gade & Anne Jerslev (ed.): *Performative Realism*. Museum Tusulanum Press: Copenhagen 2005.

Litteratur

- Artaud, Antonin: *Det dobbelte teater* (Arena, Danmark 1967).
- Roland Barthes: *Forfatterens død og andre essays* Gyldendal 2004.
- Bolter, Jay David og Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. (MIT Press 1999).
- Brecht, Bertolt: *Om tidens teater* (Gyldendal: København 1982).
- Deleuze, Gilles: *Cinema 2. The Time-Image* (The Athlone Press, London 1989).
- Freud, Sigmund: *Det ubyggelige* (Oversat fra *Das Unheimliche* (1919) af Hans Christian Fink. Kbh. : Politisk revy: København 1998).
- Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann* (1815); in *Nachstücke*, Berlin 1817.
- Thompson, Kristin: »The Concept of Cinematic Excess in Film Theory and Criticism«; in: L. Braudy og M. Cohen (ed.): *Film Theory and Criticism* (New York 1998).
- Walther, Bo Kampmann: *Laterna Magica. På sporet af en digital æstetik* (Syddansk Universitetsforlag: Odense 2003).

Lene Tortzen Bager

Dogmeregler som interventionsstrategi

Også i dag oplevede jeg noget, som jeg håber, jeg vil kunne forstå om nogle dage

Sådan siger det perfekte menneske i Jørgen Leths film. Og sådan siger personerne igen og igen i de versioner af *Det perfekte menneske* (1969), som bliver til gennem benspænd i Lars von Triers og Jørgen Leths *De fem benspænd* (2003). Ligesom udsagnet er centralt i *De fem benspænd*, er det centralt for min forståelse af Triers brug af dogmeregler. Udsagnet siger nemlig noget grundlæggende om den menneskelige forståelse: at forståelse sker med forsinkelse fra oplevelsen, at forståelse af oplevelsen er en vej til erfaring. Og at trangen til forståelse er en drift, der gentages igen og igen – *også i dag*.

Triers film er drevet af denne drift imod sandhed. Undersøgelsen af, hvad der kan siges at være sandt for det moderne menneske, forekommer ikke alene at være et grundtema, men en drivkraft for Triers produktion. Imidlertid får Triers skarpe indsigt i, at sandhed ikke forekommer i ren form ofte overvægt i udtrykket, som f.eks. i *Breaking the Waves* (1996). Her og i andre film er det, som om Trier bliver ærgerlig på sin egen sandhedsdrift og giver distanceringer og ironi ekstra volumen.

Med dogmereglernes selvvalgte og selvpålagte begrænsninger vil jeg imidlertid hævde, at Trier tilbyder sig selv en ramme, der ikke påkalder ironien. Gennem reglerne får driften et eksperimenterende frem for et eksistentielt spillerum. Dogmereglerne tilbyder en ramme om produktionen, som i udgangspunktet har afmonteret det umulige ved et større autenticitetssøgende projekt. Med dogmereglerne finder Trier en form, hvor han kan forskyde sandhedsværdierne og den eksistentielle søgen væk fra de essentielle menneskelige spørgsmål og over i en afgrænset og i den henseende mere overskuelig situation: den æstetiske produktionsproces.

Her vil jeg fokusere på, hvordan det tilsyneladende lykkes Trier – gennem undersøgelser af den æstetiske produktionsproces – at give driften imod det sande en mere undersøgende og åben karakter i to udvalgte film, end den tunge og eksistentielle karakter, som præger mange af hans andre film.

Til at underbygge denne læsning af Triers film vil jeg relatere mit primæ-

re forskningsarbejde med samtidskunst til Triers brug af spilleregler i filmene *Idioterne* (1998) og *De fem benspænd*.

Kunst og intervention

Interventionskunst hører til blandt kunststrategier – kaldet social plastik, relationel æstetik, kontekstkunst – der kom frem i slutningen af 1990'erne. Interventionskunst skabes ofte af kunstnergrupper, der arbejder med engagement frem for et formelt udtryk. Interventionskunst har en form, der tillader den at blande sig med eller koble sig på kulturen. Heraf følger at traditionelle træk ved værkkarakteren er svage. Ja, man kan sige, at interventionens kunstneriske identitet er markeret ved et fravær af konventionelle værktegn. Det drejer sig om af-objektualiserede værker, der søger at skabe en refleksiv forskel og etablere refleksionsrum gennem et socialt, etisk eller politisk engagement.

De svage værktegn betyder, at interventionsværket kan være usynligt som kunst, og dermed åbnes muligheder for at værket kan blande sig med – og af og til også i – kulturen og dens betydningsprocesser. Interventionsværket gør gennem disse strategier kunsten til et udsigelsessted, der sætter fokus på betydningsprocesser – i princippet hvor-som-helst.¹

Disse strategier kan give det enkelte »værk« karakter af platform, hvorfra forskellige relationer i samfundet kan iagttages. F.eks. sociale konventioner i kulturen som i *Gæstebud*-projektet ved Rum46 (2003), socialpolitiske alternativer som i Kenneth A. Balfelts *Beskyttelsesrum – fixerum for narkomaner* (2002), og den verdensøkonomiske orden og markedsføringsstrategier i *Guaraná Power* af Superflex (2003). Når interventionskunsten lykkes bedst kan det ske, at den skaber midlertidige del-offentlige platforme for demokratisk debat.² Ud fra en kunstnerisk intention, som bl.a. rummer den grundforudsætning, at ingen ejer betydningen, skabes der alternative grundlag for refleksion og forståelse af vores samtid.

Dogme som interventionsstrategi i Triers produktion skal naturligvis ikke læses parallelt til den socialt eller politisk engagerede kunst. Men parallelt til interventionskunsten er Triers film præget af en drift imod en fortsat undersøgelse af de betydningsstrukturer, vi organiserer vores erfaringer med verden igennem. Hvor interventionskunsten er orienteret imod aktuelle sociale og politiske strukturer, tematiserer Trier aktuelle dilemmaer i religiøst forankrede emner som kærlighed, tro, sandhed, godhed, medmenneskelighed og næstekærlighed.

I *Idioterne* og *De fem benspænd* bruger Trier dogmereglerne, benspænd og spilleregler til at intervenere et præcist sted, nemlig i skabelsesprocessen. I skabelsesprocessen finder et mellemværende sted mellem kunstneren og dennes

æstetiske valg. Formålet med benspændene i de to film synes at være at rumliggøre dette mellemværende, for at kunne give den æstetiske proces form eller gestalt. Den æstetiske proces er oftest usynlig i det færdige værk, fordi den alene tjener som støbeform for den endelige form. Trier ønsker at fremmane aftrykket af den kunstneriske medleven i formens dannelse.

Denne undersøgelse af skabelsens elementer giver Triers trang til sandhed et relativt konkret udfoldelsesrum. Det betyder, at de sandheder, der fremkommer i undersøgelsen, er knyttet til denne skabelsesproces. Dogmereglerne aktualiserer elementer, relationer, begrænsninger, valg og fravalg i den æstetiske produktionsproces, og binder udtrykket til denne skabelses nu. Det er min tese, at det gør sandhederne mere relationelle, og derfor påkalder de sig ikke distanceringens makkerskab.

Benspænd og idioti

De fem benspænd er indgange til Jørgen Leths personlige og kunstneriske udtryk. Intentionen i filmen er, at benspændene skal få Leths kunstneriske forståelsesproces til at snuble – så den særlige jørgen-lethske støbeform og dens menneskelige og kunstneriske forudsætninger for *Det perfekte menneske* bliver frembragt i en art baglæns gengivelse.

Trier siger direkte, at det er Leths suverænitet i udtrykket, der kalder på interventioner i skabelsesprocessen. De fem benspænd er *et offer til filmen – det perfekte menneske*. Triers taktik er en omvendning af projektet: fra det perfekte til det menneskelige. I instruktionen af Leth er Trier fra starten optaget af Leths særlige iagttagerposition. Af hans formfuldendthed og hans mangel på deltagelse og delagtighed i de verdener, han beskriver. Trier konstruerer benspænd, som skal bringe Leth i en anden relation til verden, som skal forskyde hans position fra betragter til medlever. Triers personlige sandhedsintentioner er således udgangspunktet for de interventionsstrategier, han udtænker i forhold til Leths kunstneriske skabelsesproces og arbejdsmetode.

Men dogmereglerne bruges også som interventioner i andre dele af produktionsarbejdet. F.eks. intervenserer Trier i instruktørens arbejde med skuespilleren, og i skuespillerens arbejde med rollen. I *Idioterne* foregår Triers instruktion gennem improvisation. Drejebogen har karakter af en række scener med stikord, som Trier som instruktør sætter spillerne til at improvisere over. Den improvisationsbaserede instruktion er benspænd, der skal få spillerne til at bryde igennem skuespillet og ind i menneskelige, ikke-intenderede lag. De skal så at sige finde deres indre idiot for at agere idioter. Denne glidning mellem handlingsplan og skabelsesplan kan læses som en bevidst strategi ind i produktionsprocessens kraft og dennes fortsatte intervention i det færdige værk.

»Det er en gave, når skuespillerne laver noget lort«, siger Trier i *De fem benspænd*. Sådanne gaver fra skuespillernes skabelsesproces er netop del af handlingens konstruktionsplan i *Idioterne*. På dette niveau af handlingen diskuterer spillerne de enkelte scener og spillet i dem med instruktøren (Trier). Men dette niveau gennembrydes af endnu et niveau, som vi kunne kalde filmens instruktionsplan. Et eksempel herpå er en ganske kort scene mellem personerne Katrine og Axel. Ifølge drejebogen skal de to figurer skændes, men skuespillerne falder ud af rollerne og kan ikke etablere figurerne. Resultatet er, at handlingsplanen og det dertil knyttede konstruktionsplan, udvides med filmens instruktionsplan. Denne gennembrydning af handlingsniveauerne fremstår som den type *gave*, Trier taler om. Altså, gaven forstået som produktionskraften i de mislykkede forsøg.

Triers brug af dogmeregler og benspænd handler om at intervenere i produktionsprocesserne, så kunstnerens og de æstetiske valgs potentialer, deres mellemværende bliver iagttagelige. Spillereglerne bruges til at intervenere i de processer i skabelsen, hvor kunstneren eller skuespilleren trækker på en menneskelig ballast, der tjener til at forankre udtrykket. Den menneskelige delagtighed kan således forstås ikke alene som en særlig kunstnerisk kunnen, men som en særlig menneskelig klangbund, der er involveret i den æstetiske proces (og det er netop spørgsmålet, om det ikke er en lignende ballast, recipienten behøver, for at kunne følge Triers projekter).

Trier bruger spilleregler til skabe fokus på processer i den kunstneriske skabelse og samtidig til at undslippe det tillærte. Interventionen drejer sig således ikke alene om at se mellemværendet mellem kunstneren og det æstetiske i skabelsen, men også om at undersøge og udfordre det overleverede sprog og den kunstneriske tradition.

Intervention i repræsentationen

Interventionskunsten er som sagt karakteriseret ved et fravær af en række konventionelle kunst-tegn. Den handler ikke om noget og forestiller ikke noget, den agerer og inviterer til interaktion og refleksion. Men samtidig med at interventionskunsten repræsenterer nye udvekslingsformer, så må den siges at trække på kunstneriske intentioner i det moderne. Således kan vi genkende romantiske forestillinger om særlige potentialer i sanselige erkendelsesformer, lige såvel som avantgardistiske intentioner om at ophæve adskillelsen mellem kunsten og det virkelige liv. Interventionskunsten har altså særlige kunsthistoriske forudsætninger for at kunne etablere midlertidige platforme. Evnen til at tematisere samfundsmæssige anliggender uden anden nævneværdig forskel end interventionens kunstneriske udsigelsesposition giver denne type kunst-

neriske udsagn mulighed for at kunne blandes i kulturen. Denne kontekst for interventionsstrategien har at gøre med såvel en kunstnerisk udviklingshistorie som en moderniseringsproces i samfundet.³ Den samfundsmæssige moderniseringsproces går i retning af æstetiseringer af samfundets forskellige betydningsområder. Regeringens seneste initiativer, der er rettet imod æstetiseringen som økonomisk vækstområde, kan tjene som eksempel på, hvor indarbejdet denne udvikling er samfundsmæssigt set.⁴

Parallelt til samtidskunsten kan vi sige, at Triers film *Idioterne* og *De fem benspænd* ikke handler om noget. Men de tilbyder hver deres form for ramme om refleksioner af den æstetiske skabelsesproces. Skønt filmene kan siges at være svage i deres handlingsstruktur, er de alligevel karakteristiske ved, at de fremtræder med et væld af repræsentationsniveauer. *Idioterne* er mere vekslende (og uafklaret?) i sin form end *De fem benspænd*, således bliver f.eks. spørgsmålet om det menneskelige grundlag for at gestalte idiotien tematiseret i filmens hovedperson, Karen. Hun er samtidig den eneste karakter, der får en slags dybde, og som derfor udspiller temaet på et plan af handling. Karen tilfører filmen en meget patetisk og sammensat figur, som er vanskelig at placere i relation til de andre, mere spinkle figurtegninger.

Trier bruger ikke illusionslag til at opbygge egentlige handlingsplaner, han bruger illusionslag og repræsentationsniveauer til at intervenere i illusionen. Et eksempel herpå er indledningssekvensen i *Idioterne*, hvor vi i løbet af de første seks minutter, oplever en række realitetsplaner intervenere og underminere hinanden: Karen i hestevogn og på Søllerød Kro, hvor gruppen begynder at spille idioter, og Stoffer tager kontakt til Karen. Karen kommer med i taxaen, hvor idiotien bliver afsløret som spil, derefter skuespillerne i kollektivets hus, der taler om deres spil med instruktøren. Lag på lag af handling afsløres som illusionsrum.

Ved at bryde med realitetsplanerne og lade dem opløse som illusionsrum på handlingsplanet i filmen, ser de ud til hver især at fungere som adgange til skabelses proces.⁵ Trier bruger altså et af filmmediets stærkeste udtryksmidler – den fortællende udstrækning og dennes handlingstråd – til at skabe fokus på filmens ligeså stærke æstetiske produktionsproces.

Arbejdsdemonstrationer

Når Trier intervenserer i de kunstneriske mellemværender i den æstetiske proces vælger han uhyre kompetente kunstnere, der kan holde til at få spændt ben i deres skabende proces. Triers intention med interventionerne synes at være at forstørre mellemværendet i kunstnerens arbejde mellem kunstnerens kunnen og hans menneskelige ballast. I relationen mellem kunstnerens kunnen

og menneskelige klangbund synes kunstnerens særtræk at ligge i den æstetiske produktionsproces. Den æstetiske produktionsproces forekommer at være gennemstrømmet af den menneskelige erfaringsverden. Kunstens særlige kunnen i Triers univers synes derfor at være den menneskelige erfaringsverden udtrykt i kunstneriske valg.

Den kunstneriske kunnen hos skuespillere såvel som hos instruktør er en forudsætning for, at *Idioterne* kan opfattes som en arbejdsdemonstration. Nemlig som demonstrationen af en metode og undersøgelsen af et arbejdsredskab, der skal kunne give de kunstneriske mellemværender i den æstetiske skabelsesproces sted til at kunne opleves. Denne arbejdsmetode, oplever jeg, er forfinet og styrket i *De fem benspænd*, hvor Leths stærkt forankrede kunstneriske sprog bliver genstand for en baglæns undersøgelse af, hvad hans kunstneriske delagtighed i skabelsen består af.

Trier benytter repræsentationelle former i de to film, men gør det på måder, så filmene fremtræder som opbrud, tilløb og fremvisninger af tilblivelse.

La dolce utopia

Samtidskunsten og herunder interventionskunsten har tydelige historiske forudsætninger i avantgardebevægelserne. De kunstneriske bestræbelser på at intervenere i det virkelige har gjort relationen mellem kunst og verden til et stærkt mellemværende i kunsten. Et mellemværende som den nyeste samtidskunst arbejder med på måder, som gør, at vi må nuancere vores opfattelse af kunstens forandring og historie. Vi kan se mellemværendet mellem kunsten og verden – ikke som et lineært projekt eller som et projekt der lykkes/mislykkes – men som mellemværender, der får og finder nye udstrækninger.⁶

På lignende vis opfatter jeg Triers brug af dogmeregler som en nyformulering af et mellemværende i filmens historie. Dogmereglerne omformulerer jo tydeligt de implicitte dogmer, der opstod omkring de modernistiske retninger indenfor film i 1950'erne. De franske og italienske auteurs indsats for film var først og fremmest en undersøgelse af filmsproget, det var filmen som kunstart, der var til undersøgelse.

I relation hertil er det min opfattelse, at Trier spørger fra et andet sted til filmen som kunstart. Det er ikke filmens karakter af kunstmedie, der er til debat eller undersøgelse. Det er derimod filmens relation til den omgivende verden: hvordan kan filmens æstetiske produktionsproces tænkes at rumme noget sandt? Hvordan kan filmens æstetiske produktionsproces tænkes at sige noget om sandhed i verden?

I relation til disse spørgsmål synes den æstetiske produktionsproces at være en proces, der åbner sig imod sandhed. Skabelsen som et sted, hvori der kan fin-

de processer af sandhed sted. Deri er forskellen til andre af Triers film: *Idioterne* og *De fem benspænd* tillader en forstærket usikkerhed på sandhedsværdien. I processen, måske, findes der elementer af sandhed.

Denne forstærkede usikkerhed ved sandheden kan danne en sidste parallel til samtidskunsten. I en central artikel kalder Nicolas Bourriaud samtidskunsten for en »relationel æstetik«.⁷ Relationel, fordi kunstens historie viser, at mulighederne for at forandre verden ikke ligger i de store omvæltninger, men i små åbninger og i deres ubegrænsede og vedvarende diskussion. Den relationelle æstetik besinder sig på relationerne og på, at der i relationer foregår processer, som er de mellemværender, der fornyer diskussionen. Sandheden finder sine steder: her, nu. *La dolce utopia* er denne æstetiks drift.

For mig at se kan dette fokus på det relationelle karakterisere driften i Triers *Idioterne* og *De fem benspænd*. I disse film tillader Trier sig at besinde sig på *relationel sandhed*, som den kan tænkes at finde sted i den æstetiske produktionsproces. Jeg ser således Triers brug af spilleregler som en fortsat og aktualiseret undersøgelse af filmens sandhedspotentiale, men nu relateret til den æstetiske produktionsproces. I denne proces indgår der relationer mellem kunstneriske og menneskelige erfaringsverdner. De har hver deres forsvindingspunkter, men ét fælles i værket. Skabelsesprocessen er en rumliggørelse af dette fælles punkt.

Eftertanke

Det er vanskeligt for mig klart at se, hvad det tilfører forståelsen af Triers film at sammenligne dem med interventionskunstens intentioner og forudsætninger. Nogle steder synes der at kunne være tale om en vis parallelitet, andre steder ikke. Nogle steder om en vis øjenåbnende kvalitet, andre steder måske ikke. Imidlertid har jeg valgt at bruge en strategi, som minder mig om Triers og om interventionskunstens. Jeg har undersøgt relationer mellem kunstneriske former, som lever side om side – de deler en generel historisk udvikling og en bredere samfundsmæssig moderniseringsproces – uden at de af den grund er direkte optagede af hinanden. Det har jeg gjort ud fra en opfattelse af, at de deler et fællesskab, som udgår fra driften til at etablere situationer, hvor vi inviteres til at overveje værdiforestillinger og relationer på ny. Således har det været min intention at foreslå mulige relationer og derigennem bidrage til videre overvejelse.

Også i dag oplevede jeg noget, som jeg håber jeg vil kunne forstå om nogle dage.

Noter

- ¹ Lene Tortzen Bager: *Interventionskunst – kunstens aktuelle evne til at iagttage*, ACTS nr. 20, Århus Universitet, 2004.
- ² Henrik Kaare Nielsen: »Kunsten og den demokratiske offentlighed«, in *Takkekortet*, Rum46, Århus, 2003.
- ³ Henrik Kaare Nielsen skriver kontinuerligt om denne moderniseringsproces i sine bøger, om tendensen til æstetisering særligt i kapitlet »Den almene æstetiseringstendens« i bogen *Æstetik, kultur og politik*, Århus Universitetsforlag, 1996.
- ⁴ *Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien*, Kultur- og Erhvervsministeriet, København, 2003.
- ⁵ Lene Tortzen Bager: »The Real in Art in The 90s – Some Readings of Representation in Film« in Lene Tortzen Bager, *Kunstbegreb, henvendelse og repræsentation*, Det jyske Kunstakademi, 2000.
- ⁶ Hal Fosters læsninger af relationen mellem den historiske avantgarde, neoavantgarden og realismebestræbelsen i kunstens nærmere historie er inspirerende læsning for denne type historieforståelse. Særligt kapitlet »Who's afraid of the Neo-avant-garde« in Foster, *The Return of the Real*, MIT Press, 1996. Jeg anvender selv denne læsning i min analyse af interventionskunsten, jvf. note 1.
- ⁷ Nicolas Bourriaud: »Den relationelle æstetik« in *EXOGEN* (uds.Kat), København, 1997.

Janek Szatkowski

TV-dogmer

Denne artikel tager sit udgangspunkt i de dogmer, der er fremsat af Danmarks Radios afdeling DR TV-Drama. Det er mit synspunkt, at DR TV-Dramas dogmer kan anskueliggøre, hvordan dogmer kan binde regler for *produktionsniveauet* sammen med krav til *værket* indenfor et massemedialt felt, således at der opstår en bestemt *genre-type*.

På den ene side er film og tv-serier værker, der kan have en kunstnerisk ambition, og som skal kunne vurderes på denne. På den anden side er der tale om at værkets ambitioner også skal tilpasses en række krav, der kommer fra det massemediesystem de produceres i. Lad os derfor gå lidt ind på baggrunden for opkomsten af TV-Dramas 14 dogmer. En ikke uvæsentlig del af årsagen til dansk tv-dramatik succes, skal findes i den konvergens, der er etableret mellem tv- og filmbranchen. Tv-personer bliver filmskolerektorer og filmmænd bliver chefer for TV-Drama. Det er en god historie om »cross over« og synergi i et felt, hvor en begrænset (men passende stor) mængde aktører pludselig opdager, at de kan bruge hinanden.¹ En rigtig netværks-historie. Således siger tidligere chef for TV-Drama (1994-98), Rumle Hammerich:

For mig var det helt logisk at ændre repertoire, så vi kom væk fra tv-teatret. Jeg har kedet mig bravt til de der teaterting, som man lavede før. I 1970'erne og 80'erne var det de intellektuelle, altså bogfattere, der styrede dansk tv-dramatik, og det er helt forkert, for film og tv er et dumt medie. Det er skidegodt til at fortælle enkle historier med enorm kraft, men det er efter min mening rigtig dårligt til at fortælle komplicerede, intellektuelle historier. (ibid., s. 1)

Denne grundholdning til forskellen mellem film/tv og teater får tilført energi fra filminstitutts veritable korstog i 1990'erne mod »de smalle film«. »New public management« forlanger, at de offentlige støttekroner til kunst/film skal kunne forsvares. »Noget for noget«, hedder det i den nuværende regerings retorik. Film skulle ikke være uforståelige for at være kunst. Den brede film med kommerciel succes, kunne godt finde statsstøtte, bare den ikke var *for* kommerciel. Teatret har med sit smalle publikum (sammenlignet med fx tv), andre muligheder for at eksperimentere med fortælleformer. At det skulle være mere intellektuelt og derfor kedeligt, må stå for Hammerichs regning. At diskus-

sionen egentlig handler om, hvordan vi skal forstå og håndtere forskellen mellem kunst og massemedier, bliver sløret af en omgang smarte og ret trivielle fordomme. Kan der laves kunst i massemediesystemet? Er kunstsyste­met ved at miste sit særkende og er kunsten ved at blive noget der indgår i mange forskellige sammenhænge? Som eksempel på denne debat kan man citere fra debatten mellem Dramachef Ingolf Gabold og Klaus Rifbjerg i Information:

Kære Ingolf, dybest set handler det hele om, at kunsten har trange kår i billedmedierne, og at det ville være rart, hvis en magtfuld mand som dig bare engang imellem rejste dig op og slog i bordet og sagde: Nu kan det være nok, nu bruger vi sgu også nogle af pengene til noget andet end det, der kildrer folk under hagen og bekræfter dem i deres fordomme. (Rifbjerg, Information d. 31. Maj, 2005).

Denne kritik imødegår Gabold på følgende vis:

Selvom Rifbjerg i sin sidste påtale (den 31.maj) stadig helst kritiserer os for, at vi ikke producerer noget andet i DR TV-Drama, end det vi faktisk gør, kunne det være interessant, hvis jeg kunne formå ham lidt mere ud i det åbne landskab end i de traditionelle skyttegrave mellem, hvad der er kunst og ikke-kunst. Positionen er ikke interessant i denne sammenhæng. Man kan ikke som Rifbjerg og Bent Vinn affeje vore dramaserier ved at beslutte, at de ikke er kunst og bare putte hele baduljen ind under begrebet underholdning. Selvfølgelig kan man kaste runer efter ubehaget: Mainstream – så har vi lissom klaret det sprogligt. Men vi står alligevel med benene solidt plantet i de gamle skyttegraves mudderpøl. (Gabold, Information, d. 6. Juni, 2005).²

Gabold mener, at det handler om forskellige henvendelses-strategier, og at der til syvende og sidst er tale om de samme forhold i produktionen af film og tv-dramatik som i kunst i øvrigt. Han hævder, at »det der gøres til genstand for kunstnerisk arbejde er grundlæggende det samme i 'bredde'-kunstens spillefilm og tv-dramatik som i 'dybde'-kunstens, men kommunikationen er forskellig« (op.cit.). Gabold ser sin interesse i at fravriste kunstsyste­mets det ejendomsforhold til »rigtig« kunst, men er det nu en befordrende idé? Jeg tror selvfølgelig sagtens, at man kan lave en analyse af den henvendelsesstrategi, der er på spil i massemediesystemet: filmen og tv-dramatikken, og det man når frem til, lader sig selvfølgelig diskutere i forhold til nogle af de henvendelsesstrategier, vi finder indenfor kunstsyste­met. Det er, efter min bedste overbevisning, ikke lige nu løsningen på skyttegravs-problemet at ville insistere på at afdifferentiere systemforskelle. Rifbjergs højmodernistiske kunstoppfattelse tilbyder heller ikke et klartskuede svar. De herrer ender da også med at slynge rundt om sig med di-

verse ismer, hvad der ikke bringer diskussionen videre. Modernismen er ifølge Gabolds egen smag kedelig, medens han identificerer tv som et postmoderne medie. Postmodernisme skulle igen ifølge Gabold »frasige sig muligheden for og illusionen om at fortælle den aldrig tidligere fortalte historie i den aldrig tidligere sete form og med aldrig tidligere brugte metaforer« (Information, 24.5.05).

På dette sted kan det være godt lige at standse op et øjeblik: Rifbjerg kritiserer Gabold for ikke at være villig til at gøre eksperimenter i DR TV-Dramas regi, og skabe noget, der ikke blot er underholdning lavet efter skabeloner. I stedet for at svare på dette kulturpolitiske kampråb med henvisning til de planer, der ifølge afdelingen selv eksisterer om halvtimes spil og miniserier, reagerer Gabold med en kritik af kritikken af de store tv-serier. Gabold har i et tidligere interview sagt, at kritikerne altid er ude efter de store tv-serier. De bliver affærdiget som underholdning, god underholdning, bevares, men ikke stor kunst. Kunst eller ikke-kunst? Eller er det blot et spørgsmål om forskellige henvendelsesstrategier, forskellige genrer eller repræsentationsparadigmer, eller ismer? Gabold vil gerne have det hele: Afdelingen produkter skal vurderes som kunst, men under hensyntagen til de massemediale præmisser værkerne er skabt under.

Man kunne, med Bourdieu, beskrive denne lille tvistighed som en kamp om magten i forhold til den symbolske, specifikke kapital. Af historien kan vi lære, hævder Bourdieu, at kun hvis kræfterne bag en reformation af en given kulturel produktions-formation (de heterodokse kræfter) støttes af ekstern forandring, der trækker i samme retning, vil det lykkes for den kæmpende formation at omstyrte de eksisterende (ortodokse) genrehierarkier.³ Rifbjerg ved præcis, hvad der er kunst, og hvad der ikke er kunst, uanset præfixerne (Information, 31.05.05). Som kunstner er han med til at opretholde kunstsyste-
met, ved at afgøre, hvad der er systemets selvreference og hvad der er fremreference. I Rifbjergs perspektiv drejer det sig om at få skabt noget kunst indenfor rammerne af DR TV-Dramas millionbutik. I denne butik er der, set fra kunstens (in casu Rifbjergs) vinkel tale om en ringe grad af autonomi, der er plenty af økonomisk kapital, men ikke meget specifik symbolsk kapital. Rigtig kunst (lex Rifbjerg) har derimod en høj grad af autonomi, ikke så vældig meget økonomisk kapital, men til gengæld en mængde specifik kulturel kapital. Set fra Gabolds perspektiv er Tv-serien på grund af denne tingenes tilstand i en mangel situation: kritikerne kan ikke kritisere ordentligt, fordi de hænger fast i ideen om ortodoks kunst. Magtkampen handler om at kunne tilføre tv-serien specifik kulturel kapital. Derfor vil Gabold gerne ud af skyttegravene han vil ikke diskutere kunst/ikke-kunst, men henvendelsesstrategier. Her mener han så, han kan tage postmodernismen til hjælp og i ed, fordi den, ifølge Gabold,

skulle ophæve illusionen om originalitet. Og noget kunst har jo rigtig nok haft travlt med at insistere på det nye, det aldrig før hørte/sete som kriterium for den specifikke symbolske kapital og kvalitet og altså kunst. Rifbjerg vil gerne have Gabold til at lave kunst. Gabold vil gerne have Rifbjerg til at acceptere, at det TV-Drama laver allerede er kunst, eller også vil han have Rifbjerg til at opgive ideen om at han ved hvad kunst er. Set lidt udefra er vi vidner til et slagsmål om grænser for kunstsystemet. For at studere dette lidt nærmere, går vi videre med en kort skitse af forandringerne i TV-Drama.

Det var Rumle Hammerich, der startede forvandlings-processen på TV-Drama, med en serie som Børnedals *Charlot og Charlotte* (1996) og med Triers *Riget* (1994). Historien om dansk films Dogme 95 kan ikke fortælles uden historien om, hvordan Lars von Trier lavede sit »venstrehånds« arbejde på *Riget* for dansk TV i 1994. Han brød med sit vanlige dumdristige mod en række produktionsrutiner op og tog den fulde konsekvens af de produktionsvilkår tv kunne byde. Ikke mindst lyssætning og kameraarbejdet, men også alt det råmateriale der blev produceret førte til en anden stil, en der satte sig igennem også i klipningen. Alt dette, kombineret med den syrede historie med ånder og overlæger, udgjorde, kan man hævde, på den ene side et første centralt bud på en ny dansk tv-serie, men det var sandsynligvis også en del af inspirationen til Dogme 95. På denne baggrund blev en række erfaringer overført fra tv til film. Tvs skrabede budgetter tvang til en lav-budget produktion. Det umulige var muligt og tilmed inspirerende. Den tvang der lå i de økonomiske begrænsninger blev taget op og brugt til noget kunstnerisk.

Grunden var lagt. Så gjorde det jo heller ikke noget, at filmskolens rektor Poul Nesgaard, ydede sit kraftige bidrag til forandring af filmmiljøet og dets indstilling til tv:

Da jeg kom hertil, opfattede man film som det kunstneriske medie, som blot manglede penge og publikum, og hvor alting tog en evighed at lave. Omvendt blev tv-mediet opfattet som en industriel kultur med penge og seere. Og det var ikke kunst, det var produkter. (Nordstrøm 2004, s. 193)

Film var altså kunst og besværligt, medens tv var massemedieindustri. Filmens tilhørsforhold til både kunstsystemet og massemediesystemet, har altid været med til at give dette medie en særlig status. Med den forandring der er skabt i mediebilledet gennem de sidste 20 år, er der god grund til at revidere de stereotype opfattelser af forholdet mellem kunst og massemedier, mellem film og tv. Dogmer er blevet en leveregel på filmskolen: hver produktion må have sine regler, der nok begrænser, men som også udfordrer. Derved gøres der en dyd ud af den systembårne grundbetingelse: værkets altid allerede givne relative autonomi. Filmbranchens satsning på at nå et bredt publikum, og afsked med de

»smalle« kunstneriske film, sætter sig igennem som et helt eget system-dogme. Det skaber en masse spændende film, et bredt publikum og international succes. Det er også med til at gøre det attraktivt at arbejde i tv-branchen. Her kan man jo for alvor nå et bredt publikum. Der var 2.717.000 seere i Danmark der så *Krønikens* 10. afsnit. Til sammenligning var der i sæson 2003/04 2.173.000 tilskuere *alt i alt* på de statsstøttede scener. Bedre kan man næppe beskrive forskellen mellem tv-serien som massemedialt fænomen og teatret som »smalt« kunstnerisk forum. Det er i dette spænd mellem kunstsystem og massemediesystem, at DR TV-Drama skal manøvrere.

DR TV-Dramas 14 dogmer⁴ hviler på en idé om dramatikeren (forfatteren) som den person, der har visionen, og som derfor er central for hele produktionen. Dette er ikke så indlysende som man måske skulle tro. I både film og teater blander instruktøren sig. Filmfotografen er også en vigtig medspiller med et stort fagligt og kunstnerisk engagement. Hvordan holder man disse, traditionelt set, meget stærke personer tilbage i produktionsprocessen?

Dogme #1: For DR TV-Drama er forfatteren forudsætningen for afdelingens eksistens. Forfatteren behandles i respekt for begrebet »ONE VISION«.

Forfatteren udvikler sine manuskripter i tæt samarbejde med TV-Drama, således at vores udviklingsekspertise sætter sig sine tydelige spor i det færdige produkt. TV-Drama har i forhold til 3 produktionslinier fire husdramatikere. De er i ikke-producerende perioder ansat på månedsløn.

Dogmets formulering er i sig selv et muntert eksempel på det double-bind, der er tale om: DR TV-Drama har ansat dramatikeren (forfatteren). Det gør man naturligvis fordi man har gode erfaringer med vedkommende. Brødrene Thorsboe er nærmest vokset sammen med dogmerne. En forfatter har »one vision«. Det vil i teorien sige, at »alle kunstneriske valg gennem hele processen fra ide til udsendelse viser tilbage til én person« (Nordstrøm 2004, s. 222). Dramatikeren har, i den lange serie i hvert fald, dette overblik og denne ret til at afgøre tvistigheder. Det sker dog, som man bemærker i formuleringen, i et »tæt samarbejde« der sikrer at »vores« (altså afdelingens) udviklingsekspertise får lov til at sætte sig spor. Et mesterværk af et paradoks – frihed og binding. Uundværlig mester og lærling. Man kan godt forestille sig de produktionserfaringer, der ligger bag disse strategiske formuleringer. Det er for udenforstående nærmest en gåde, hvordan man bærer sig ad med at holde sammen på et så komplekst maskineri som en tv-serie produktion er. Teaterprøven blegner i sammenligning. Valget her bærer præg af at afdelingen har nogle meget dygtige producenter (fx Sven Clausen), som mestrer denne formidling af »ekspertise« til dramatikere og alle de øvrige producenter. Et job hvis fornemste kvalifikation vist må være kombinationen af diplomatisk snilde og hårdhudethed. For at an-

skueliggøre hvordan konflikter kan opstå i produktionsprocessen, kan jeg citere Jørgen Johansson, fotografen på *Kroniken*, for følgende bemærkning:

Der er en smertegrænse på tv for, hvor mange der kan bestemme, for ellers bliver instruktøren og jeg kulier. Grundlæggende har jeg det sådan, at forfattere er dygtige til at skrive historier, udvikle dramaer og figurer, og derfor er de forfattere. Mit hold kan fortælle i billeder, og derfor er det os der står på sættet for at visualisere og træffe de valg, der skal træffes. (Nordstrøm 2004, s. 165)

Bemærkningen falder i forbindelse med en diskussion om anvendelse af top-skud i *Kroniken*. Det synes klart, at fotografen er meget glad for disse, at han ser dem som en måde at udfordre tv-sproget på, en forholden sig til rum, og en måde at fortælle en historie på. Denne glæde ved et eksperimenterende billed-sprog deles ikke helt af hovedforfatteren Stig Thorsboe, i hvis vision *Kroniken* er mere kammerspil end filmisk eksperiment. Man kan uden vanskeligheder forestille sig de slåskampe dette kan give mellem instruktør, fotograf og forfatter. Smertegrænsen kan hurtigt nås og overskrides. Dogme # 1 træder ind og afgør sagen til fordel for forfatteren, dog, fornemmer man, kraftigt hjulpet af producent og andre moderatører. Således opnår man et kompromis, hvor top-skud kan indgå som start og slutning på scener, men ikke inde i selve kammerspillet. Konflikten er eksemplarisk i den forstand, at den peger på de komplekse krav, der stilles til udtrykket i en massemedial underholdning, der også ønsker at være bærer af kunstneriske virkemidler. Den problemstilling vender vi tilbage til om lidt. For hvor meget »formbevidsthed« tåler en tv-serie? Hvis seeren forstyrres af en påtrængende form, kommer hun/han let i tvivl om, hvad der er det centrale: oplevelsen af personerne og deres kampe, eller æstetikken i tv-formsproget. En sådan forvirring vil give sig udslag i seertallene. Det handler for afdelingen om at finde en genrespecifik balance de kan leve med. Ved at give »one-vision«-rettigheden til dramatikerne, sikrer TV-Drama sig, at der opstår en helhed i serien, og man sikrer sig samtidig, at dramatikerne (i samarbejde med ekspertisen) kan fungere som stopklods for »vanskelige«, kunstnerisk nykefulde medproducenter. Det får naturligvis konsekvenser for værket. Gennem valg af husdramatikere sikrer TV-Drama sig en stald af skribenter, der er parate til at tilpasse sig tv-seriens mange genremæssige bindinger. Og dette valg synes at bero på en vurdering af hvorvidt disse skribenter magter at forene de krav der ligger til et udtryk, der skal fange et meget bredt publikum, med en dybereliggende tematik. Herom siger Gabold:

Som public-service kanal kan vi ikke nøjes med at lave gode historier. Underholdning er fint, men det er ikke nok i sig selv. Derfor skal der være et dybere lag i vores historier, et superplot, der afføder en social og etisk dimen-

sion. (...) Gennem vores dramatik giver vi danskerne en mulighed for at blive lidt klogere, mere åbne og mere selektive over for, hvad der sker i vores samfund, og det giver dannelse. Udannede mennesker derimod er smalsporede og entydige i deres opfattelse af livet og det at være dansker! (ibid., s. 46-47)

Det fremgår af interviewet med Thorsboe i *Fra Riget til Bella*, at han opfatter superplottet som en lang meditation over fader-rollen, og over det dybt foruroligere, der ligger i at vi så let, og ofte uerkendt, gentager vore forældres handlemønstre. Jeg er sikker på, at vi i et samfund, der har været gennem en lang kamp med patriarkatet, uden helt at få formuleret, hvad der skal sættes i stedet, her har et tema, der har en meget kraftig klangbund. Når Gallups tv-meter over de 10 mest sete tv-udsendelser i perioden 1992-2004 inkluderer de fem sidste afsnit af *Kroniken*, så taler det sit eget sprog. Fortællingens superplot bærer megen smerte med sig. Det, man kan spørge sig om, er, hvorvidt superplottet formår at blive andet og mere end en lamentering. Det er på dette tv-seriens samlede udsagn skal måles. Formår den at lade både form og indhold berette?

Med *Kroniken* giver vi seerne forudsætningen for at forstå den udvikling, der er sket med i det danske samfund, fra dengang vi var et lille beskyttet land, til vi åbner os mod Europa. (ibid., s. 46)

Der er næppe tvivl om at serier, der på denne måde rummer den klassiske udviklingshistorie i sig, og tegner et portræt af en nær fortid, har potentialet til at fange mange seere. Men det er jo ikke gjort med det. Det drejer sig også om hvordan denne fortælling så undgår at blive »gammeldags og pegefingerpædagogisk« tv (ibid., s. 47). Jeg er ikke et øjeblik i tvivl om, at vi har et enormt behov for historie, for en fornemmelse af rødder. Vi udsættes for en konstant påvirkning fra den kompleksitetsforøgelse, der finder sted i vort samfund. Modernitetens kompleksitet er paradoksal, fordi den på samme tid øger vores fornemmelse af frihed i forhold til vante normer og traditioner, men på samme tid øges også den styring, der lægges ned over vore liv. Både selvbestemmelsen og fremmedbestemmelsen øger. Vi oplever konstante indgreb i vores råderum og handlinger. Nogle af disse indgreb er konkrete og direkte iagttagelige, men andre former sig som en styring, man kun kan få øje på, når man begynder at iagttage hvordan vi iagttager, og en sådan 2.ordens iagttagelse kan også iagttages. Det er min opfattelse at en central del af dannelsen er fæstnet til behovet for en sådan forskudt iagttagelse. Et behov der øges konstant. Samfundet må forstå sig selv på en ny måde, sådan som Niklas Luhmann overbevisende argumenterer for i sine sociologiske værker. Kunsten tilbyder en anden ordens iagttagelse. Spørgsmålet er selvfølgelig hvordan dette tilbud fremstår. Rifbjerg mener fx ikke, at tv-serierne formår at ægge noget.

Krønikens forfatter, Thorsboe (der arbejder sammen med sin kone Hanna Lundblad), er optaget af at fortælle om den tid, hvor han var barn. En vækstens tid, hvor vore materielle vilkår bliver meget bedre, men hvor også det gamle må bukke under. Den vigtigste historie var dog slægtshistorien gennem tre generationer, hvor fædrene på forskellige måder er årsag til den modstand, karaktererne skal bære gennem livet. Erik er, som søn af Kaj Holger, der er direktør for radiofabrikken Bella, præget af faderens foragt. Erik repræsenterer, ifølge Thorsboe, »den skyggeside som Kaj Holger hader ved sig selv«. Jungs udlægning af konflikten ville have været, at »Kaj Holger og Erik fik integreret deres skyggesider, men det er som bekendt lettere sagt end gjort«. Man kunne spørge til, om det dannelsesideal Ingolf Gabold ønsker sig, bliver tilgodeset af denne fortælling. Er de elementer i værket der opfordrer til en 2. og 3. ordens iagttagelse stærke nok? Dette må være en fair parameter at stille op overfor en fortællings henvendelsesstrategi, uanset om det er kunst eller massemedial underholdning. Fortællingens systemsatte rammebetingelser er, at den skal ses af mindst 1,3 millioner seere for at opfylde ledelsens succeskriterium og derved retfærdiggøre de mange millioner i udgifter. Manuskripterne må tage hensyn til de produktionsvilkår der bydes, når man skal præstere 35 timers fiktion om året (svarende til en 20-25 film). Hvis man nu tager Gabold på ordet, og spekulerer over hvilken type dannelse, der kan være tale om, vil et kritisk blik hæfte sig ved, hvordan den klassiske dramaturgi bliver forvaltet, og hvilken udsigelse tv-serien etablerer. Man kunne også spørge til hvilken type masse (som i massemedie) der er tale om, når vi sidder der foran skærmen og ser vores historie udfolde sig i fiktionens rum. Måske udgør netop denne type samling af en usamlelig masse, hver for sig i vores familieensomhed, et af de mest kritiske eksempler på et senmoderne samfund, der ikke ejer visionen og sammenhængskraften⁵. For vi sidder som senmoderne individer i en usamlet masse og ser på moderne individer, der slås med historien, og på deres egen krop og i deres egne rum fornemmer, at de kan lave historie. Som vi sidder der, med en følelse af at være enestående og distancerede fra alle andre, sammen og alligevel alene i familiens rum, kan der vækkes en længsel efter noget andet – men man kan også hæfte sig ved lighederne på det arketyperiske niveau. Et kunstværk stiller sin tilskuer fri til selv at danne broen mellem værkets imaginære realitet og tilskuerens egen realitet, men hvor frit er tilskueren til denne fortælling stillet?

Man kan uden tøven slå fast, at den dramaturgi, der styrer tv-serier i dette format, er præget af en klassisk fortællings mønstre. De mange figurer, der bærer hver deres udviklingsbue, og sikrer tv-seriens dens mangfoldighed af identifikationsmuligheder, samles af en fascinationsberegning, der er udformet efter de klassiske regler. Derfor slår producent Sven Clausen da også fast:

Man kan sige, at for at dramatik skal virke på skærmen, skal der være en tilstrækkelig mængde identifikation og en tilstrækkelig mængde fascination. Det er de to dramaturgiske værktøjer, jeg oftest tager frem og bruger som lakmus-prøve på, om en serie fungerer godt. (ibid., s. 61)

Medforfatter på Krøniken, Hannah Lundblad, har følgende refleksion:

Set i bakspejlet kan det undre, at der ikke blev lagt større vægt på en systematisk fordybelse i den aristoteliske model, som dog har bevist sin tusindårige levedygtighed før de modernistiske teatereksperimenter. Men det er jo bare Hollywood-modellen, lød det i min tid. For mig er den og beslægtede fortællekabeloner imidlertid lige så vigtige for dramaturgien som anatomi og frihåndstegning er det for henholdsvis lægestudiet og kunstakademiet.⁶

Vi kan næppe blive uenige om, at det at lære noget om grundlæggende klassiske fortælleformer er en central funktion. En insisteren på, at der er andre mulige former, forekommer dog også ganske nyttig, måske fordi nogle af de andre superplots, der kan fortælles i dag, kunne tænkes at kræve andre dramaturgier. Komplexiteten øges. Receptionsholdninger i publikum forandres. Om det flow af (amerikanske) serie-dumheder der vælter ud af tv'et siger Morten Kyndrup således:

Denne billedstrøm (den overlagt fordummende, denotativt orienterede) kan simpelthen ikke besejres på sin egen slagmark: dertil er den kapitalmæssigt alt for stærk, bl.a. i sin beherskelse af formidlingskanalerne. Hvor denne billedstrøm er sårbar, er imidlertid over for forandringer af foreliggende receptionsholdninger.⁷

Det er derfor ganske oplagt, at Dogme 95 indeholder følgende bemærkning om dramaturgi:

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters' inner lives justify the plot is too complicated, and not »high art«. As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise. The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

At dramaturgi skulle være lig forudsigelighed, er nok en frækhed man må tilskrive manifestets underholdningsværdi, mere end en dyb tanke om dramaturgi som sådan. Der ligger selvfølgelig en markering af, at en forudsigelig dramaturgi ofte vil være en kendt dramaturgi: en beretterform, hvor spændingen er koncentreret omkring en eller flere hovedperson(er), der udvikler sig i kamp

med onde og gode kræfter. En dramaturgi som konstant tilpasser alle elementer til den centrale handling, og som derfor, når man først har fanget grundstrukturen kan blive »forudsigelig« fordi værdiparametre og konflikter er kendte og stabile.

Er *Kroniken* en gold illusion om patos og kærlighed? Ja, set fra et andet æstetisk hierarkis perspektiv i kunstsystemet er den. Hvis perspektivet er på niveauet for repræsentations-paradigmer, så danser *Kroniken* lystigt rundt om guldkalven.

Man kan forstå dogmer som

- 1) Regel-poetikker, sådan som vi kender dem fra før-moderne regler for kunst givet af natur/tradition/gud i hvert fald udefra og på forhånd eksisterende. Som oprør mod regelpoetik kan modernistiske dogmer også være
- 2) Manifeste dogmer (Dogme 95, DR TV-Dramas 14 dogmer), der er begrundede regler for et værk/projekt integreret i en bevidst intern regulering af intentionalitet.
- 3) Arbitrære regler (som hos systemdigtere) der skal muliggøre et opgør med rygmarvs-fortællestrukturer.
- 4) I senmoderne tid vil der altid være en ironi i et manifest: det er selvpålagt krav og fungerer derfor internt i værket. Men her fungerer altid allerede en række eksterne påvirkninger fra traditioner og alle de andre værker. Dogmet kaster derfor lys over modstriden mellem drømmen om den kunstneriske autenticitet og den faktiske kunstneriske praksis.

Man kan hævde, at dogmer er eksplicitering af regler, hvor regler kan forstås som et sæt af informationer, der afgør »rigtigt« og »forkert« i et program for processen, værket eller genren. Et program forvalter den initiale kode (forskellen mellem systemet og dets omverden) der afgør, hvordan systemet iagttager omverden. Det er i denne sammenhæng, at man skal være opmærksom på for-delen af at betragte massemediesystemet og kunstsystemet som to forskellige systemer, der skal forvalte to forskellige initiale forskelle. Massemediesystemets afgørende forskel er forskellen mellem information og ikke-information.⁸ Informationer gør en forskel, de lader sig ikke gentage (en nyhed kan bringes én gang). Derved gør massemediesystemet sine egne informationer til ikke-information. Et uendeligt og aldrig tilfredsstillbart behov for ny information er opstået. Informationer irriterer og er modtagelige for irritationer ved på den ene side at registrere afvigelser fra det der er kendt, og ved på den anden side at kræve, at de nye oplysninger må tjene som grundlag for al videre kommunikation. Massemediernes hovedprogrammer: nyheder, reklame og underholdning forvalter, hver på deres måde, kravene om information. Tv-seriens format er

således afhængig af at kunne tiltrække en konstant mængde seere, gerne for de lange – og kostbare – serier en bred tilskuerskare. Serien må således etablere en genkendelighed/tryghed (identifikation), men også en forskel, en udvikling (fascination). Underholdning, hævder Luhmann, kræver en særlig differens mellem information og meddelelsesform.⁹ Underholdningens henvendelsesform må usynliggøre »henvendelsens« egne mekanismer. Forskellen mellem konstante og performative komponenter i henvendelsen må ikke træde frem, for så skulle den der vil underholdes vælge mellem om man skulle forholde sig til meddelelsen og dens motiver, eller dens poetiske former og deres kompleksitet. Den, der iagttager underholdning, kan derfor forlade sig på alene at opleve de fremstillede personer og deres oplevelser og motiver, og *på denne måde* lære at iagttage i en anden orden. I nutidens kunst er der imidlertid tale om en systematisk kritik af denne iagttagelsesmåde. Her udvides 2. ordens iagttagelsen i og med kunsten konsekvent forholder sig til sin udsagte udsigelse. Vi er med andre ord inde i en diskussion af repræsentationsparadigmer.

Lad mig sammenfatningsvis foreslå, at man kan forstå dogmer som regler, der findes på tre forskellige niveauer:

På *niveauet for produktion* ser vi, hvordan dogmer kan være med til at bryde op i vante produktionsmønstre, og derved gribe afgørende forandrende ind i hele produktionsprocessen. Når Dogme 95 forlanger, at der ikke som i den standardiserede optageproces tages særligt hensyn til lyssætning, frisættes der en enorm mængde ressourcer for både skuespillere og fotograf. Ved at gribe ind i det program, der ligger (oftest implicit) bag en skabende proces, tilbydes der en mulighed for at forandre det æstetiske hierarki. De mekaniske konventioner kan udfordres, et nyt æstetisk hierarki kan arbejdes frem.

På *niveauet for enkeltværket* kan man slå fast, at ethvert værk programmerer sit eget program. Værket konstituerer derved betingelserne for hvordan det skal modtages. Værkets udsagte udsigelse hviler i de regler der således etableres. Der er altså tale om en sammenhæng mellem regler for værkets eget formvalg, og regler for hvordan disse formvalg skal omgås. Man kunne tale om en stadig kamp mellem operationer i værket og den deraf resulterende struktur. Dogmer kan være aktive både i formvalg og i omgangen med formen. Hvis værket etablere forventninger, der hele tiden bekræftes, om end på overraskende måder, så er der overordnet set tale om en type strukturdannelse, der holder fast i og stabiliserer den en gang etablerede struktur. Værket kan også arbejde med at undergrave en etableret struktur gennem operationer, der nødvendiggør, at der konstant dannes nye strukturer.

På *niveauet for genrelrepræsentationsparadigmer* kan dogmer fungere som helt bevidste opbrud i forhold til traditioner. Man kan se genre som et pro-

grammers program – et program, der styrer de programmer, der er aktive i enkeltværkerne. Man kan måske se begrebet repræsentationsparadigme som en samlekategori for forskellige genrer, med visse fællestræk i repræsentationsstrategierne. For at dogmer skal kunne fungere på dette niveau, må de besidde en vis abstraktionsformåen, og de må være så pas flertydige, at de tillader udvikling af flere forskellige værktøjer, og endelig så pas distinkte, at de afsætter et genkendeligt fællestræk i værkerne. Dogmer er på dette niveau et hierarki for æstetiske hierarkier.

Man kan hævde, at Dogme 95's lav-budget måde at lave kunstneriske film på, frisætter en masse kræfter, der tidligere var bundet i en »overflade« perfektion, men som nu lader sig anvende i improvisation og tilstedeværelse. Man kan undre sig over at dette dogme er i stand til at producere både klassisk dramaturgiske film med en »feel good« manistream tendens, hvor en hovedfigur udvikler sig, og vinder kampen, og så en film som Triers *Idioterne*. For at kunne forklare dette må man nok indse, at Dogme 95 har indflydelse på de to første niveauer, men ikke på det tredje. Vi ser en stræben efter realitet i de mange dogmefilm forstået som en stræben efter autenticitet og sandhed, og hos Trier aner man en ganske anden stræben, nemlig efter realitet forstået som noget der er iagttagelsesafhængigt, og hvor hele dramaturgien så at sige arbejder for at gøre denne pointe synlig i en dobbeltbevægelse.

Når vi beskæftiger os med dogmer på genreniveau, kan vi konstatere, at dogmerne ofte er gemt i den måde, hvorpå vi opretter genre-skemaer. Det er vanskeligt at få denne erkendelse til at fremså i en avispolemik, sådan som det fremgår af debatten mellem Gabold og Rifbjerg.

Som sagt kan det undre, at Dogme 95 kaster film af sig, der er båret af rimeligt klassiske dramaturgier (main-stream, feel-good), hvor dramaturgien er præget af en stabil struktur, der hele tiden bekræftes (Luhmann kalder denne struktur-type for normativ) og så film som Triers *Idioterne*, hvor vi hele tiden som iagttagere må variere vores hypotese om den struktur, der er under dannelsen (kognitiv strukturdannelse på luhmannsk). Nogle vil hævde, at det er et udtryk for forskellen mellem underholdning og kunst. Eller man kunne sige, at filmene i deres henvendelsesstrukturer etablerer forskelle, der placerer tilskueren meget forskelligt. Hos Trier er man som tilskuer meget bevidst om, at man er iagttager af noget, der er fremstillet netop for at blive iagttaget. Ja, faktisk peger udsigelseskonstruktionen hele tiden på dette fænomen. Hvis dette er et krav til kunsten, har de lange og brede tv-serier det svært. For så bliver det jo »intellektuelle komplicerede historier« som Hammerich var så træt af, men som Rifbjerg savner. DR TV-Dramas dogmer forsøger at finde en vej mellem disse sirener.

Noter

- ¹ Se Pernille Nordstrøm: *Fra Riget til Bella. Bag om tv-seriens golden age* (Danmarks Radio, DK 2004, s. 193).
- ² Information, 6 juni, 2005.
- ³ Pierre Bourdieu: *The Rules of Art* (Polity Press, Cambridge 1996, s. 127f.).
- ⁴ http://www.dr.dk/TV-Drama/om_drama/dogmer.asp
- ⁵ Peter Sloterdijk: *Masse og foragt : essay om kulturkampe i det moderne samfund* (Det lille Forlag, Fredriksberg, 2003, side 26ff.).
- ⁶ Årsberetning, Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Dramaturgi, 2003.
- ⁷ Morten Kynndrup: *Riften og sløret*, (Aarhus Universitetsforlag, 1998, s. 173).
- ⁸ Se hertil Nikla Luhmann: *Die Realität der Massenmedien* (Westdeutscher Verlag, Opladen, 1996 (2.udvidede oplag. 1.oplag 1995), bl.a side 36).
- ⁹ Op.cit. s. 106ff.

ANMELDELSER

Bag æstetikteoriens moderne guldalder- konstruktion: 1700-tallets æstetiske sansninger

Af Jørn Erslev Andersen

Elin Andersen: *Kroppens sublime tale. Om tableau og levende billede hos Diderot, Lessing og Lenz* (Aarhus Universitetsforlag 2005, 340 sider)

Det spændende og frapperende ved at læse Elin Andersens velskrevne og oplysende studie i tableauets dramahistorie fra Diderot og frem er hendes elegante og *elliptiske* behandling af Kant. Han er stort set fraværende, hvilket giver god mening i bogens perspektiv. Det er jo sådan i almindelighed god tone, også (her) på bjerget, at gøre ærbødigt hilsen til Kant som den omsiggribende æstetikteoris *founding father*. Hvad der kom før (Baumgarten og måske også Burke) var tilløb, hvad der kommer siden står ikke mål: store dele af de toneangivende moderne æstetikteorier henviser gerne og ofte til Kant som den systematiske kategoriker og det sublimes analytiker par excellence, som der så kan tænkes videre på. Især dette med Kant at skelne mellem tingen *i sig selv* og tingen *for os* i kategoriale og systematiske forsøg på at

begribe objektets strukturelle og formelle indretninger betragtes som enhver æstetisk videnskabs credo. Sådan spiller klaveret ikke for Elin Andersen. Med sin afhandling tilstræber hun at give et ikke-kantiansk syn på fænomenet æstetikteori.

Afhandlingen analyserer i et drama- og teaterhistorisk perspektiv tableauets funktion fra midten af 1700-tallet og ind i det 19. århundrede med fokus på Diderot, Lessing og Jakob Lenz. Vejen går ad detaljerede begrebskritiske udredninger og tekst- og dramaanalytiske afsnit med et stort og velfunderet udblik især til 1700-tallets franske, tyske og engelske drama- og skuespillerteorier. I fokus står – i overensstemmelse med toneangivende trends i 1700-tallet – sansningen og dens repræsentationer, fx Diderots spasmatologi og Burkes begreb om det sublime. Enhver form for utidig fremstilling af tidens oplysningstænkning og klassicisme som vindtørre regelfantasier eller feberforvildede sansexcesser undgås til fordel for en grundig læsning af sansning som funderet på udvekslinger mellem kropsfænomenologiske og virkningsæstetiske begivenheder. Gennemgående for dette er da analyserne af – blandt meget andet tilstødende – tableauet. Mod slutningen af bogen spørger Elin Andersen sig selv om det eksaminerede tableau i bund og grund fremstår som et lidt

for smidigt begreb. Tableauet er aldrig et billede slet og ret, skriver hun, men har med billedlighed at gøre, det peger både mod konkrete billeder (virkningseffekt) og indre billed-dannelser (sansning) og fremstår som »en bestemt anvisning i dramaet, en specifik sproglig-metonymisk teknik i romanen og poesien, en særegen komposition i det maleriske motiv og endelig som et samlende begreb i en skuespillerkunstnerisk teori« (op. cit., s. 287). Det er, fortsætter hun, dog i analyserne blevet vedholdende opfattet som en øjeblikkelig, kropslig iscenesættelse i et narrativt eller dramaturgisk forløb med suggestiv appel til en visuel fantasi og tro på kunstens overtalelsesevne. Det er udtryk for et tidstypisk begær efter at synliggøre det uudsigelige i kunsten og er altid forbundet med en vis patos.

Det er ikke her muligt at præsentere bogens mange analyser og nyttige oplysninger om og referencer til originalteksterne. De er velskrevne og veltilrettelagte, men af og til savnes et mere prægnant overblik over de mange facetter og en mere koncis æstetik-historisk og –teoretisk indramning af det spændende materiale.

Elin Andersen må flere gange insistere på at korrigere ellers udbredte (mis)-læsninger og (mis)-opfattelser især af Lessing og Lenz. Misopfattelser, der hidrører, bemærker hun, fra den udbredte omgang med materialet i undervisning og bredere receptions-sammenhænge, hvor værkerne enten kun læses sporadisk eller med henvis-

ning til kanoniseret, men altså problematisk, sekundærlitteratur. Dette i vor branche desværre ikke sjældent forekommende problem vedrører ikke kun Diderot, Lessing og Lenz. Andersens korrektioner virker vel-funderede og bør under alle omstændigheder tages ad notam i branchen. Bogen åbner endvidere i et mere overordnet perspektiv for nogle indsigter, der uden videre lader sig indføje i en kritisk eksamination af æstetikhistoriske dogmer, herunder dogmet om Kant som æstetikens fremmeste sublimе tænker. For det er jo indlysende for enhver, der har gjort sig bekendt med Kants tre kritikker, at æstetik har at gøre med tilforordning af erkendevnen (den transcendentale æstetik i *Kritik af den rene fornuft*) og at det sublimе har at gøre med denne erkendevnes grænser. I det dynamisk sublimе (det natursublimе) går indbildningskraften momentant i sort og forstanden tømmes for materiale. I det matematisk sublimе overgår forestillingen fremstillingsevnen. Dette har sådan set intet med kunsterfaring at gøre, i hvert fald ikke hos Kant. Det har derimod erfaringen af det natur- og det kunsts-kønne, hvor indbildningskraft og forstand er momentant i fuldendt harmoni med hinanden, dvs. forstanden undlader for et kort øjeblik at terrorisere og snylte på indbildningskraften. Problemet er jo blot, hvad Kant betyder igen og igen, at alt dette beror på sansninger, der på én gang er udvirket af objektet og på den anden side intet reelt kan sige om det, dvs.

at objekt og begreb er fundamentalt adskilt i forstandsaktiviteten. Denne prekære, for ikke at sige enigmatisk, sanseeffekt, der enten går forud for en given begrebsdannelse eller, som der står i *Kritik af dømmekraften* (§ 53), udvider et begreb gennem fantasi og sansning ved at frisætte indbildningskraften er ofte helt og aldeles underbelyst i mange moderne æstetikteoriens omgang med kantske systematikker. Kant kalder fænomenet for »intellektuel anskuelse«, hvilket uden videre kan forstås som en 'skjult' og 'syntetisk' (syntetiserende) forbindelse mellem flere adskilte dele: objektets sanseeffekter og disse sanseeffekters transformationer gennem kroppen via intellektuelle anskuelser til systematiske begrebsdannelser.

Denne synsvinkel på Kant lader sig kun vanskeligt foretage ved udelukkende at fokusere på toneangivende dele af aktuelle Kant-receptioner. Den lader sig derimod langt nemmere udvikle gennem en systematisk læsning af fænomener såsom fantasi og indbildning og kunstværkets autonomi (Baumgarten), afstanden mellem det sublime og det skønne (Burke), kropslig spasmatologi (Diderot), ægte entusiasme (Shaftesbury), sund hhv. sindssyg entusiasme (Kant) og sanseeffekter (indre og ydre). Altså af begrebskorrigerende analyser af en lang række fænomener og tankemåder, som har været udbredte i tiden lige før og under Kants virke, og som uden videre lader sig fremlæse som medvirkende intensiteter i Kants kun på overfladen

knirkende og tørt kategoriale excesser. Elin Andersens bog bidrager med sin store indsigt i 1700-tallets utal af begreber om æstetisk sansning på bedste vis til en sådan videre kritisk undersøgelse, hvorfor den anbefales til alle læsere med æstetikhistoriske og –teoretiske interesser.

Poetik, dogmer, teatralitet

Af Erik Exe Christoffersen

Aristoteles: *Poetikken* (Det lille Forlag 2004, oversættelse Niels Henningsen, 190 sider).

Om digtekunsten selv og dens arter, hvilken virkemåde hver især af dem har, og hvordan man bør komponere et plot, hvis digtningen skal være god, endvidere hvor mange og hvilke dele der er, og også om hvad der ellers hører til denne undersøgelse – det skal vi tale om nu (op.cit., s. 35)

Aristoteles' *Poetikken* om digtekunsten og tragedien er udkommet i en kommenteret nyoversættelse af Niels Henningsen. Selve *Poetikken* fylder kun 40 sider, mens Henningsens indledning er på 56 sider, samt efterskriftet og noterne på 90 sider. Det fortæller lidt om behovet for og nødvendigheden af at kommentere og fortolke dette lille, komplicerede og uhyre virkningsfulde skrift. Henningsen diskuterer de centrale begreber som *mimesis*, *hamartia*, *mythos*, *anagnorisis*, *peripeti* og *katharsis*. Efterskriftet er en gennemgang af værkets genskrivninger og fortolkninger fra Horats, fransk klassicisme, Lessing, Goethe, Schiller, Bernays, Nietzsche, Freud til Brecht og ender med spørgsmålet om en moderne poetik. Henningsen forsøger en modernisering af Aristoteles og en fortolkning, som skaber distance til Platon og knytter Aristoteles til modernismen.

For Aristoteles er der tale om en organisk handling som fremkalder en særlig nydelse i kraft af at være »én hel og afsluttet handling, der har en begyndelse, en midte og en afslutning« (op.cit., s. 87). Det er denne enhedsskabende kraft (*logos*), som på mange måder har været diskussionspunktet og som er forskellig fra eksempelvis den episke fortælling, som kan springe i tid og rum og have fortællende, beskrivende og kommenterende dele. I Henningsens klare indføring og oversættelse er *mimesis* det strukturerende princip. *Mimesis* oversættes med *efterligning*, ikke af virkeligheden, men af dens væsen eller essens. *Hamartia* er fejlhandlingen som, til forskel fra *synd* eller *karakterbrist*, er en tragisk mulighed for miskendelse og et vilkår for menneskelig handling. Hos Aristoteles er det nødvendigt at handle, selvom det indebærer muligheden for fejlhandling. Henningsen oversætter *mythos*, som tidligere er blevet oversat med *fabel* (Erling Harsberg: *Om digtekunsten*, Gyldendal 1969) med det engelske *plot*. Dermed understreger Henningsen, at Aristoteles primært er interesseret i den kausale fremstilling af én given handling som hel og afsluttet. Det er klart en forbedring, men vækker også en anelse bekymring, og kunne have fortjent en uddybende kommentar, hvilket jeg skal komme tilbage til. *Katharsis* betyder en slag renselse og har været fortolket som moralsk ophøjelse, sjælelig renselse og i fysisk forstand som kropslig spændingsforløsning.

Henningsen opfatter Aristoteles som ikke-moralsk og forsøger at trække sin fortolkning bort fra kristendommens »medlidenhed« for at fokusere mere på det psykofysiske »medliden« som tragediens virkning: en rystelse modsvarende komedien 'sunde latter'. Dermed antydes også en forrykkelse fra det ontologiske, moralske og idealiserende til en mere konkretistisk praksis i forhold til pathos, som man finder i forskellige moderne kunstformer. På lignende måde forekommer valget af *plot*, at antyde en frigørelse fra en tematisk indholdsfokusering. Det betyder nok så vigtigt en vis forskydning fra Platons mimesisopfattelse mod en nydelse af værkets sanselige og organiske helhed.

Henningsens oversættelse er både en forenkling og nyfortolkning i forhold til eksempelvis Poul Helms (1958/1992). I tragedien som helhed, siger Aristoteles, vil der være seks dele: »plot, karakterer, sprog, tænkning, opsætning og sangene« (ibid., s. 65). Hos Helm står der til sammenligning: »1) det fortællende indhold, 2) karaktererne, 3) det sproglige udtryk og 4) den tænkende overvejelse, 5) den synlige fremstilling og 6) sangkompositionen« (Aristoteles *Poetik*. Hans Reitzels Forlag 1992).

Henningsen understreger, at *Poetikken* forsøger at bestemme betingelserne for det gode plot og i den forstand en normativ bestemmelse af primært tragedien, men ikke en regelpoetik, idet eksempelvis kravet om tiden og stedets enhed er kommet til

senere. Det er plottet i sig selv og dets virkning, som er tragediens mål. Ofte oversættes det således, at handlingen er tragediens sjæl, men hos Henningsen er »plottet tragediens grundlag og ligesom sjæl, mens karaktererne kommer i anden række« (s. 66).

Som Henningsen skriver i indledningen til *Poetikken* er Sofokles' *Kong Ødipus* (ca. 430 fvt.) et mønstereksempel på tragediens kompositionsform, hvor begivenhederne følger ikke blot efter, men på grund af hinanden. Handlingen skal være sandsynlig og nødvendig som naturens love og menneskelige muligheder. Handlingen skal rumme omslag (*peripeti*) og genkendelse (*anagnorisis*), helst som i *Kong Ødipus* i et sammenfaldende moment. *Kong Ødipus* opfylder til fulde disse normer og er måske nærmest med sin mønsterkarakter med til at skabe de formelle muligheder og normkrav. Formen hænger sammen med Ødipus' fejlhandling, det vil sige hans uvidenhed om essensen i sine handlinger. Ødipus har gjort alt for at undgå den skæbne, som er spået ham, men i sine bestræbelser har han ironisk nok realiseret sin skæbne. Pointen er, at man først retrospektivt kan se essensen af plottet.

Et træk i *Poetikken*s virkningshistorie er diskussionen om den aristoteliske eller anti-aristoteliske fortællemaades sandhed som den »gode« dramatik. Modstillingen mellem det organiske og uorganiske, helhed og tvetydighed går som en rød tråd gennem *Poetikken*s virkningshistorie og

tilspidses i det 20. århundrede med eksempelvis Bertolt Brechts ikke-aristoteliske dramaturgi. Det drejer sig om en forståelse af fortællepositionen som en mere eller mindre suveræn instans. Forholdet mellem det fortalte og fortællemåde implicerer en række problemstillinger. Henningsen brug af *plot* peger på et andet begreb *story*, dvs. den bagvedliggende myte, der skabes adgang til igennem plottet, på samme måde som plottet i *Kong Ødipus* skaber adgang til historien om Ødipus' skæbne. Når Henningsen så entydigt fremhæver plottet, kan det give et problem i læsningen af teksten, fordi Aristoteles tilsyneladende ikke skelner mellem plot og story. Denne skelnen er afgørende i moderne fortælleteori (se eksempelvis Iversen og Skov Nielsen: *Narratologi*, Aarhus Universitetsforlag, 2004), som netop beskæftiger sig med begrebsparret »forestilling« (story) og »fremstilling« (plot). Skelnen mellem fortællemåden og det, som der fortælles om, er central i den nyere narratologi, som i højere grad end Aristoteles sætter spørgsmålstegn ved hvem, hvorfra og til hvem, der fortælles. Det er netop genkendelsens præmis, der betvivles i mange moderne fortælleformer.

Som Henningsen skriver, er Aristoteles »den første filosofiske læser af et drama, et 'skuespil' præsenteret som en tekst, repræsenteret ved 'et stykke' – litteratur«. (ibid., s. 56), hvilket undertiden, for nogle noget provokerende, er blevet opfattet på den måde, at teksten skulle være vigtig-

gere end teatret. Det står stadig til diskussion, men man kan begynde med læsningen af *Poetikken*.

Anders Toftgaard & Ian Halvdan Hawkesworth: *Nationale spejlinger. Tendenser i ny dansk film* (Museum Tusulanums Forlag 2003, 340 sider).

Nationale spejlinger er, som titlen antyder, fokuseret på en bestemt synsvinkel, hvor film anskues som »spejlinger af de forestillinger, der ligger i det danske kulturelle fællesskab« (op. cit., s. 8). Spørgsmålet om relationen til den nationale kultur er naturligvis central, men også problematisk, fordi der er tale om en tilgang, som reducerer filmanalysen til en afdækning af værkernes referencialitet og en social sandhedsoptik. De konkrete artikler forholder sig imidlertid meget forskelligt og minimalt til selve spejlingsmetaforikken, så faktisk kommer der ikke så meget ud af temaet. Torben Grodals artikel »De bløde følelser« analyserer en række nyere film fra 1998 til 2002. Det gør han i forhold til et begreb om den kanoniske form, der defineres i forlængelse af Aristoteles som en fremstilling af et sammenhængende begivenhedsforløb centreret omkring en persons kausallogiske handlinger. I og med at begivenhedsforløbet er koncentreret omkring personernes handlinger, usynliggøres fortælleren, og dramaturgien skjuler så at sige sine virkemidler og

virker derfor »ærlig« og »virkelig«. Det er, som om historien fortæller sig selv, fordi handlingen udvikler sig troværdigt og sandsynligt i overensstemmelse med motiv og en given situation. Komedi, og senere melodramaet, er derimod genrer som gør opmærksom på deres konstruktioner, og de dyrker de åbenlyse effekter. Også *kunsthlm* har ifølge Grodal tendens til at gøre opmærksom på sine konstruktioner, om end af andre årsager, nemlig for at problematisere repræsentation. Det gælder, som Grodal påpeger, for flere af dogmefilmene, som skaber et brud på en kanonisk fortælle måde. Modstillingen af det kanoniske og kunsthlm er måske ikke så heldig, da begge hver især både kan være kunst og kanonisk selv som anti-kanonisk. Grodal opfatter Dogme som »en slags branding, et koncept til at producere billige film og til at markedsføre disse som en mærkevare« (ibid., s. 55). Det må siges at være en radikal forenkling. Peter Schepelerns artikel »Filmen ifølge Dogme« indtager en helt anden position i en gennemgående begejstret beskrivelse af især Triers spilleregler som forhindring og befrielse – dog spores en vis tendens til forfald inden for dogmerækkerne med de sidste dogmefilm. Gennemgangen er fokuseret på regeldramaturgiens korte historie i modernismen i 1960'erne, som f.eks. OuLiPo, en italiensk bevægelse som pålagde sig selv forskellige former for mystiske og kreative tvangsregler: den samme fortælling fortælles på 99 forskellige måder eller bogstavet e må

ikke forekomme. Schepelern sætter således Dogme 95 ind i et kunstnerisk koncept og skriver om både danske og udenlandske dogmefilm. Han fremhæver Dogme 95 som en brugbar metode ikke mindst til at stimulere skuespillerne til det »menneskelige og til den kunstneriske befrielse« (s. 101). Pil Brandstrup og Eva Redvalls »Fra Babettes gæstebud til Blinkende lygter« er en glimrende gennemgang af dansk film fra slutningen af 80'erne og den internationalisering, der har været tale om. Mette Hjorts »Tak for musikken, spillemand«, Lars Brinks »Jeg elsker Dem, frøken Petersen!« og Michael Eigtveds »Folkekomedien tur/retur« diskuterer kulturarv, sprog, humor og komik. Dertil kommer fire artikler som ser dansk film fra henholdsvis USA, England, Frankrig og Japan. Det er interessant, men også forbavsende lidt som dette fremmede blik kan kaste på dansk film. Ikke overraskende er det de to tårne Dreyer og Trier, som lyser op.

Ove Christensen (red.) *Nøgne billeder. De danske dogmefilm* (Medusa 2004, 237 sider).

Antologien behandler i hver sin artikel de foreløbigt ti danske dogmefilm. Ove Christensen introducerer til det, han kalder »Nøgne billeder og usminkede fortællinger« og tegner sig for analyser af *Idioterne* og *Forbrydelser*. De andre forfattere er Palle Schantz

Lauridsen (*Festen*), Birger Langkjær (*Mifunes sidste sang*), Torben Grodal (*Italiensk for begyndere*) Edvin Kau (*Et rigtigt menneske*) Ib bondebjerg (*En kærlighedshistorie*) Anne Jerslev (*Elsker dig for evigt*) og Christa Lykke Christensen (*Se til venstre der er en svensker*). Det er en række spændende analyser. Holdningerne til filmene er forskellige, og det gælder også analysemåderne med Grodal som den mest problematiserende, idet han mener »konceptet har vildført publikum til at søge en ikke-eksisterende enhed i de mange forskellige film« (ibid., s. 137). Der er selvfølgelig udmærket at se dogmefilmene på forskellig måde, men analyserne savner efter min mening et metodisk ståsted, hvis der skulle være kommet en lærebog i film-analyse ud af det (som Christensen antyder, det er intentionen). Dogme som kunstnerisk foranderligt princip får man ikke i tilstrækkeligt omfang diskuteret, selvom det fremgår, at reglerne både brydes og bruges på forskellig måde. Ove Christensens egen optik er nok den mest gennemarbejdede, og han ser Dogme 95 som et opgør med illusionsfilmen og den velsmurte dramaturgi til fordel for den nøgne, ikke-illuderende og derfor mere sande og autentiske film. Indførelse af virkelighedselementer er en central del af Dogme 95 og gælder brug af lys, lokalitet, kostumer med videre, og bruges også i Triers *Idioterne* til at skabe realitetseffekter, som man kender fra pornofilmene, hvor det er afgørende, at de medvirkende bedri-

ver synlig »rigtig« sex med erigerede penis som en slags test. Sex-scenerne bryder i kraft af denne dokumentarisme filmkonventionen. Men som Triers dagbog afslører, er der tale om en illusion eller konstruktion, idet der var tale om pornofilmskuespillere, der fungerer som *stand-in* for de egentlige skuespillere, og autenticiteten er således en effekt.

Selvom dogmereglerne fremmedgør eller mærkværdiggør filmsproget, bliver filmene ikke mere sand eller ærlig. Det møder blot sin tilskuer på en anden måde, som skaber en autentisk effekt. Ikke mindst *Idioterne* forlader den enhedslige og helhedslige filmkunst, idet filmen både handler om en fiktion og mediets adgang til denne. Christensen skriver: »Dogmefilmenes nøgne billeder og usminkede fortællinger er blevet *autentiske illusioner*« (ibid., s. 27). Det er rigtigt at dogme indleder et brud med illusionsfilmen, men samtidig må man tilføje, at de forskellige film genskaber en anden filmillusion, idet dogmefilmene er teatral, teateragtige og kunstige i forhold til et normal-filmsprog.

Anne-Britt Gran: *Vår teatral tid* (Dinamo Forlag 2004, 143 sider).

Forholdet mellem autenticitet og teatralitet er polære modstillinger i »vor tid«, hævdes det af Anne-Britt Gran. Dermed antyder hun et brud med Aristoteles' norm for dramaet, og måske også med kunstbegrebets auto-

nomi, idet hun ikke skelner mellem dagligdagens teatralitet og kunstens. Teatralitet bliver et tværmedialt udtryk, som findes i politik, medier, i økonomien og i kunsten, som er forskellige felter med forskellige logikker kunne man hævde. Problemet med bogens pointe er, at disse forskellige iagttagelsesmåder gøres ens og underlægges samme logik. Tesen er, at »vi lever i en teatral tid«, hvor der er tale om en høj grad af rollespil og iscenesættelse. Begrebet teatralitet henviser til et relationelt forhold til en betragter eller tilskuer, og er således ikke en bestemt egenskab eller et bestemt objekt, men en forestilling som avler en modforestilling om autentisk handling. Gran skelner mellem »det udtalte teatrale« og »det uudtalte teatrale«. Det første er de udtryksformer som er en villet stor teatralitet, som f.eks. show, musical, opera og lignende, mens uudtalte udtryksformer skjuler iscenesættelsen og virker ikke-iscenesatte eller »virkelige«. De to former kan derfor ikke diskuteres som mere eller mindre sande eller ærlige, og de kan heller ikke diskuteres som mere eller mindre fiktionelle. Der er nemlig tale om forskellige konstruktioner, som skaber forskellige effekter. Teoretisk trækker Gran på Josette Férel, Michael Kirby, Richard Schechner og Michael Fried i sin »iscenesættelse« af teatralitetsbegrebet, og historisk får hun konstrueret en modstilling mellem modernismens essentialisme og renselslængsel kontra postmodernismens urene hybrider og iscenesættelsesglæde. Hvorfor det

er teatraliteten, som er dominerende figur i tiden og ikke den skitserede *modstilling*, forbliver et åbent spørgsmål i bogen.

Gran analyserer teatralitet i forhold til økonomi, identitet, politik, medier og kunst med en række eksempler ud fra den gennemgående paradigmatisk struktur: spil, ikke-spil, ikke-ikke spil, hvor den sidste dobbelte negation ofte er mest interessant, fordi den skaber et usikkert rum mellem teatralitet og autenticitet. Bogen slutter med en diskussion af kunstscenen, hvor Gran hævder en tendens til konkretisme og virkelighedshunger, som betyder at mange kunstformer dyrker kroppens realitet og den konkrete smerte i en scenisk indramning. Den globale kunsttendens sammenlignes med terrorismen i et sammenfald med det, Gran kalder dødens æstetik og konsekvensæstetik. Dødens æstetik er hverken mimetisk eller fiktionel, men »live-opførelse« som vil bringe repræsentationen til ophør. Konsekvensæstetikken drejer sig om at være handlingsorienteret og optaget af værkets effekter og dets virkninger. Gran ser en tendens til et sammenfald i den form for aktionisme med livet som indsats, som findes i selvmordterrorismen og i den kunst, som søger en enhedslighed og en opløsning af kunstaunomien og den symbolske orden for at skabe »varige mén«. Man kunne spørge om det stadig underneden er teatraliteten som dominerer? Og hvad de »varige mén« består af? Det er bogens paradoks, at

den både hævder autenticitetens op-hør i en kompleks og flertydig virkelighed, mens den samtidig genindfører forestillingen om *varige mén* uden at diskutere om der er tale om fysiske ar, reelle traumer eller kunstnerisk effekter.

Benny Grey Schuster: *Hamlet – den sidste hævner? En teologisk læsning af Shakespeares tragedie* (Forlaget Anis 2004, 560 sider).

Hamlet er aktuel i forhold til »vor teatrale tid«. Inden for de seneste år er der tale om en omfattende genlæsning af teksten. Der er ingen undskyldning for ikke at gå i kødet på *Hamlet*, og Benny Grey Schuster gør det meget grundigt. Han mener, at tekstens konstituerende moment er tekstens tvetydighed og indre spænding omkring hævnmotivet, og at stykket derved gør en ende på genren, dens »af-løsning - om ikke direkte opløsning« og viser »dialektikken mellem offer, hævner og morder« (ibid., s. xvi). En af Schusters interessante pointer er at se *Hamlet* som en genskrivning af Sofokles' *Orestes*, og ikke – som der er tradition for – af *Kong Ædipus*. Det drejer sig om en forrykkelse fra et psykoanalytisk motiv til et hævnmotiv. Bogen rummer både teksten på dansk i Johannes Sløks oversættelse fra 1971 og engelsk samt 716 korte og længere fodnoter som diskuterer oversættelsen og mulige fortolkninger. Indledningen på 170 sider og kommentarerne fylder

således væsentligt mere end teksten, og er vel alt i alt det primære formål med bogen. Schusters intention er nemlig en grundig tekstundersøgelse, hvor hver detalje bliver vendt og drejet. Schuster forbinder læsningen med *Hamlets* virkningshistorie, diskussionen af tragedien som genre og et teologisk perspektiv knyttet til hævn-motivet og ikke mindst den overvældende litteratur om *Hamlet* som tekst og teatertradition. Figuren Hamlet er hos Schuster en *gåde* bestående af en række samtidige handlingsimpulser, ligesom stykket *Hamlet* er et gådefuldt værk, der både udspiller sig i middelalderen og i renæssancen. Hamlet er både studerende, prins, teaterinstruktør og skuespiller, han er forelsket, en god fægter, snarrådig og tøvende, folkelig, filosofisk, hidsig, tålmodig og strategisk, gal og genial. Hvorfor er han så tilbageholdende med at handle og hævne faderens død? Hvad er det som i modsætning til Fortinbras og Laertes bremser Hamlets hævn? Hvordan er hans begær til Ofelia og moderen? Hvor gammel er Hamlet? Graverscenen antyder 30 år, men hvordan forholder det sig til Hamlet som studerende? Schuster spørger imidlertid, om det er muligt at besvare disse spørgsmål, eller om det ikke er disse gåder, som er tekstens centrale pointe. Hamlet berører denne fortolkningsproblematik over for Guildenstern, som han beder spille på skuespillernes fløjte, og da denne hævder han ikke kan, svarer Hamlet:

You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass: and there is much music, excellent voice, in this little organ; yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think that I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me (tredje akt, anden scene).

Du ville spille på mig, du ville bilde dig ind, du kendte mine greb, du ville trække hjertet ud af min hemmelighed, du ville spille på hele mit register, fra den laveste til den højeste tone. – Der er megen musik, en vidunderlig tone, i dette lille instrument, men du kan ikke få det til at sige noget. Men du tror ved Gud, at jeg er lettere at spille på end en fløjte. Ligeegyldigt hvad instrument du anser mig for, så kan du nok gøre mig forstemt, men du kan ikke spille på mig. (s. 345)

Replikken kan både ses i relation til teksten og i forhold til Hamlet. *Hamlet* og Hamlet unddrager sig entydige fortolkninger, men advarer også mod at tilskueren kan tro, at *Hamlet* kan bruges til hvad som helst. Hamlet *er* hverken blind, intellektuel, umoden, eksistentiel, følelsesmæssig, strategisk, kynisk, begærlig, besat af hævn og handling. Han er en refleks af kontekstens billed-rum og tager form gennem kontekstens figuration. Man kan se stykket som en forstyrrelse af tilskuerens behov for kausalitet og logik. Hamlet er i sig selv et *blendværk*, som udfordrer tilskuerens sanser. Dramaets begyndelse i mørket gør tabet af væren til en optisk og sensorisk problematik,

som medfører tekstens centrale første replik »Hvem dér?«

Det gælder for alle personerne, at de mere eller mindre fremstilles som tvetydige. Hvis tvetydigheder er gældende for personerne i teksten, gælder de også for tilskueren til teksten. På den måde er der en parallelitet mellem tekstens tematik, handling og tekstens opførelse. Verden præsenterer sig som en mangfoldighed af billeder, som skygger for virkeligheden eller afskærmer virkeligheden. Sammenhængende hermed fødes spørgsmålet om identitet, som her kommer til at betyde gennembruddet for subjektet som sanser og fortolker verden.

Man savner primært en sammenhængende fremstilling af Schuster, for læsningen af de mange noter i sammenhæng med tekstens forløb gør det unægteligt noget uoverskueligt. Endvidere er der visse uoverensstemmelser i læsningen, for eksempel mellem at ville se *Hamlet* i et aristotelisk lys hvor handlingens enhed er central og samtidig hævde at tekstens konstitution som ambiguitet eller tvetydighed er afgørende. Men under alle omstændigheder er der utrolig mange informationer at hente om teksten, *Ur-Hamlet*, Saxos *Amled* og Belleforests *Amleth*, fortolkningstraditioner og meget mere.

Peter Elung-Jensen: *Drama magi* (Undertekst 2004, 202 sider).

Det er den aristoteliske enhed og helhedsmodel, og dens kvalitative oplevelsesmåde som er den grundlæggende analysemetode i *Drama Magi* af Peter Elung-Jensen om dramaturgisk analyse, som gennem nærlæsninger forsøger at få hånd om »tekstens magi«. De fire værker, som gennemgås, er Henrik Ibsens *Et dukkehjem* (1879), Bertolt Brechts *Det tredje riges frygt og elendighed* (1938), Samuel Becketts *Vi venter på Godot* (1953) og Astrid Saalbachs *Aske til aske, støv til støv* (1998). Der er tale om fire meget forskellige dramaer, som ofte omtales som forskellige gener, som definerer sig op i mod hinanden. Ibsen kan siges at repræsentere realismen og en klassisk fortælleform med en skjult fortæller, mens Brecht repræsenterer en episk dramaform med en ekspliciteret fortæller og forskellige monterede teksttyper. Beckett er undertiden rubriceret som absurd dramatiser med en dramaform som ikke lever op til genrens forventninger om kausalitet, sammenhæng, peripeti og anagnorisis. Forventningerne til den dramatiske helhed skuffes i og med at eksempelvis »Godot« aldrig bliver afsløret hverken fysisk eller symbolsk. Endelig er Saalbach nyrealist og parafraserer både en klassisk tekst (*Medea*) og en konkret, nutidig, kriminel hændelse. Teksten kombinerer den dramatiske storform med små mindre selvstændige scener og benytter både en dramatisk og en episk form

i en understregning af værets polyfone karakter. Elung-Jensen kalder det for en »kaosdramaturgi«.

Elung-Jensen næranalyserer disse værker ud fra en oplevelsesmæssigt orienteret registrering og opfattelse af teksterne som relativt autonome, æstetiske helheder. Han redegør i øvrigt i slutningen af bogen fra s. 189 til 201 for poetik og metode, og lægger ikke skjult på, at han taler ud fra en klassisk aristotelisk dramamodel, hvor struktur, komposition og handling er det centrale og grundlaget for dramaets magi. Det peger selvfølgelig på, at væsentlige dramaturgiske strategier udelades eller nedprioriteres. Der er således ikke lagt megen vægt på analyse af værkernes forskellige fortællepositioner, værkernes måde at komponere, selekttere og iagttage det fortalte i et dramaturgisk greb. Der er tale om en prioritering af den sammenhængende fortælling som Elung-Jensen også var inde på i en tidligere bog om performance *Sanselighed* (1997). Elung-Jensen kritiserer netop her performancegenren for at give afkald på den dramatiske strukturs enhed. Spørgsmålet er imidlertid om denne synsvinkel i analysen ikke er for enkel? Jeg mener, at Elung-Jensen bliver for indforstået med det organiske helhedsudtryk:

Når det drejer sig om et skuespil vil den typiske oplevelseshelhed forløbe fra en begyndelse med eksposition, spænding, klimaksopbygning, til ét eller flere højdepunkter og en afslutning (op.cit., s. 199)

Analysen af *Et dukkehjem* er orienteret mod den fremadskridende handling. Dermed er der en række elementer i Ibsens retorik, som ikke berøres: Gentagelsesteknikken, det intertekstuelle, spejlingen af figurer og handlinger, afbrydelser, rummets retorik i form af dørrernes betydning, brændeovnsens og maskeradens betydning. Den retoriske henvendelse skaber et lag i teksten som på ingen måde er identisk med forløbets struktur. Nærmest tværtimod kan man sige, de to dimensioner skaber en intern spænding og tvetydighed i værket.

Dette betyder ikke, at Elung-Jensens næranalyser ikke er interessante. Analysen af *Et dukkehjem* afdækker en spændende konflikt mellem Noras forskellige sproglige virkelighedslag, med den pointe at den romantiske retorik i hendes oplevelsesverden forveksles med virkeligheden og faktisk spærrer for hendes tilegnelse af virkeligheden. I det hele taget er det denne tematik, Elung-Jensen genfinder, også i de øvrige stykker, og det er det, som optager ham: sproget og begrebsligheden som spærrer for oplevelsen af virkeligheden.

Elung-Jensens orientering mod den aristoteliske model er normativ. I hvert fald savner man en argumentation for denne læsning i forhold til nyere dansk dramatik, som er karakteriseret ved et opgør med den aristoteliske helhedstanke. Den kaosdramaturgi, som fremlæses hos Saalbach, og som »synes at være et væsentligt led i moderne teaters udtryksform« (op.

cit., s. 188), forsøges analyseret inden for en psykologisk optik, men tydeligvis med en vis skepsis, som hænger sammen med tekstens spændingsopløsning. Det moderne reatraliserede teater skaber en flydende karaktertegnning, en manglende konfliktløsning, en springende fortælle måde og et retningsløst rum uden en afslørende pointe eller moral. Dette teater henter inspiration fra medieverdenen, billedkunsten, musikken, turismen og andre medier, som tilfører nye receptions måder til teatret. Receptions måder som ikke trækker på tekstens spændingsopbygning. Ofte møder man den forklaring, at denne fragmentrede dramaturgi bedre imødekommer den moderne tilskuers behov for refleksivitet. Med det anti-aristoteliske teater er der ofte tale om en anti-normativitet, som selv bliver norm. Jeg skal ikke her tage stilling til disse forskellige konstruktioner, men blot pege på, at det kan være problematisk, når analysen på forhånd er funderet i et erkendelsesforhold baseret på et helhedsorienteret subjekt. En anden analysetilgang kunne være rettet mod de effekter, værket skaber både i kraft af plot og fortællepositioner.