

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 verfremdelsesgreb 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 uselt 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 snuighed 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. Seerne 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 personerne. 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 spillemåden 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 følelsesstilstand, 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 rørstrømsk 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 fortælle-måden 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 fortælle-måden. 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 autencitetsdyrkelse, 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.