

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 95<sup>1</sup> 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).<sup>2</sup> 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 gryede 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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

dogmeæstetikken.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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 dogmeæstetiske 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 dogmeæstetiske 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*<sup>7</sup> 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 går 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 fremadrivende, 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 fremdekklameret, 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 Freytag<sup>8</sup>): 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

lusing, så hun græder. Susanne forbarmer sig over Karen og siger: »Det er nok nu, Karen. Kom, vi går nu«<sup>9</sup>, 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.<sup>10</sup> 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 illusionsløs<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup>

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

- <sup>1</sup> 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](http://www.dogme95.dk).
- <sup>2</sup> 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.
- <sup>3</sup> Albinus/Stoffer er her naturligvis et eksempel – dobbeltheden er tilstede på mange niveauer i filmen.
- <sup>4</sup> 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.

- <sup>5</sup> 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.
- <sup>6</sup> Hegemann, Carl (red): *Erniedrigung genießen. Kapitalismus und Depression III*, Alexander Verlag Berlin, 2001, side 28.
- <sup>7</sup> 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.
- <sup>8</sup> Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*, Autorenhaus Verlag, Berlin 2003.
- <sup>9</sup> Trier (1998), side 150.
- <sup>10</sup> 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.
- <sup>11</sup> Når jeg anvender betegnelsen »illusionløs« 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.
- <sup>12</sup> 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.
- <sup>13</sup> Programmet til *Der Idiot* findes på: [www.volksbuehne-berlin.de](http://www.volksbuehne-berlin.de).