

Niels Lehmann

# Ambiguitetsæstetik

## Om autenticitetslængsel og artificialitetsbevidsthed hos Jon Fosse og Lars von Trier

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

### Jon Fosses gentagelsesteknik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Lars von Triers håndholdte kamera

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Ambivalente dogmer

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

## Idioterne – at forstille sig frem til autenticiteten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

holde spørgsmålet om idiotprojektets værdi åbent.

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

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

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

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

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

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



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

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

## Postfænomenologi eller omvendt romantik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Noter

<sup>1</sup> Se Lehmann 2004a og 2005.

<sup>2</sup> Fosse 1999a, s. 11 – 13.

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

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

<sup>5</sup> Cf. Hjemmesiden for Dogme 95: [www.dogme95.dk](http://www.dogme95.dk)

<sup>6</sup> Begge tekster findes optrykt i Schepele 2000.

<sup>7</sup> Cf. [www.dogme95.dk](http://www.dogme95.dk).

## Litteratur

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

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

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

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

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

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

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

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