

Bodil Marie Thomsen

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

## Immediacy og hypermediacy<sup>1</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Artaud

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

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

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

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

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

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

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

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

## Brecht

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

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

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

## Lars von Trier

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

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

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

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

## Noter

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

## Litteratur

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