

Lene Tortzen Bager

Dogmeregler som interventionstrategi

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

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

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

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

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

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

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

Kunst og intervention

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

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

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

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

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

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

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

Benspænd og idioti

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

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

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

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

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

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

Intervention i repræsentationen

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

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

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

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

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

Arbejdsdemonstrationer

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

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

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

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

La dolce utopia

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

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

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

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

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

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

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

Eftertanke

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

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

Noter

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