

Lars von Triers filmsproglige tour de force

Fra teknificering og emotionalisering til minimalisme og abstraktion

Af [LISBETH OVERGAARD NIELSEN](#)

Dogville er den foreløbige kulmination i Lars von Triers insisterende opgør med det etablerede og konventionelle filmsprog. Et opgør, hvor Trier i snart 20 år har forsøgt at flytte de æstetiske grænser for det filmsprog, vi troede, vi kendte så godt.

Horisonten er sort. Jorden er sort og himlen er sort. "Nu er solen død, mor - og dagen gået bort" fristes man til at synge med tanke på den emotionelt appellerende scene fra *Riget*, hvor moderen synger godnatsang for lillebror, som igennem serien var blevet endog temmelig stor. Men der er ingen appel til emotionaliteten i Triers nye film *Dogville*. Følelserne er udeladt, og intellektet og abstraktionen er trådt i stedet. *Dogville* er en hjernefilm, og på trods af dens barske historie og de ydmygende scener, der endnu en gang vidner om Triers fascination af marquis de Sades *Justine* og *Histoire d'O*, så inviterer den først i slutscenen tilskueren indenfor. Stilen er minimalistisk med kridtstreger på gulvet, der gør det ud for huse, træer og sågar hunden Moses. Med de sorte omgivelser, der på en gang kvæler og lukker byen inde og åbner for grænseløsheden og fantasiens vækstbetingelser, søger filmen at nulstille filmsproget og starte forfra.

Nulstillingen i *Dogville* er ikke Triers første bud på et filmsprogligt paradigmeskift, hvor han forsøger at nyskabe en filmisk verden, der eksisterer i kraft af det rensede udtryk og skuespillets magi. *Dogme 95* var før *Dogville* formentlig Triers internationalt bedst kendte filmsproglige opgør. Her opstillede Trier og Thomas Vinterberg et manifest og ti kyskhedsregler, der skulle rense filmsproget fra den "tekniske stormflod" og fungere som en redningsaktion for filmmediet. Kyskhedsreglerne kendes i dag som dogmefilmernes ti bud. Ti bud, der viste sig, at selv om de var forbud for alt det, du som instruktør ikke måtte gøre, så blev de i praksis frigørende, fordi de med deres påbud på den ene side æggede fantasien og satte kreativiten i gang, og på den anden side resulterede i en fornyet fokusering på fortællingen og skuespillerne frem for lyssætning, lydteknik og stort anlagte udstyrsscener. Betydningen af dogmereglerne varierede fra film til film, men fælles for det filmiske udtryk, der blev resultatet af forbuddene, var en udpræget form for realisme og dagligdagsæstetik. Denne æstetik opstod som en naturlig konsekvens af dogmereglernes puristiske karakter, der bød filmene at afstå fra kunstigt lys, tidsmæssig og geografisk fremmedgørelse, scenografi og eftersynkroniseret lyd. Verden måtte altså gribes som den var. Den kunne ikke længere konstrueres eller skabes, men måtte fremstå som den forefandtes.

En biografilm til en million

Dogmeeksperimentet smager af neorealisme samt filmisk og produktionsmæssig minimalisme. I *Dogville* er også den æstetiske minimalisme intensiveret, men spiren til tanken om den produktionsmæssige askese som afsæt for kunstnerisk innovation fandt allerede sit første udtryk i en af Triers tidligste og ikke særligt succesfulde film, *Epidemic* fra 1984. Som altid var det selvbestaltede spilleregler og begrænsninger, hvad enten de er eksterne som i *Dogme 95* eller interne som de er i de fleste af Triers film, der skabte grobund for nye tanker og anderledes filmæstetik. Peter Schepelern har i "Lars von Triers film - Tvang og befrielse" beskrevet tilblivelsen af *Epidemic*, hvor Trier og Claes Kastholm, der var filmkonsulent på det tidspunkt, fik ideen til at fremstille en film ud fra et begrænset budget. Ideen udviklede sig til et væddemål. Trier lovede, at han ville kunne lave en spillefilm af



Lars von Trier.

normal længde, hvis Kastholm sørgede for millionen. Kastholm skrev i sin indstilling til filminstituttet: "En biograffilm til en million. Danmarks billigste. Efter en helt ny produktionsmetode. Uden om hele apparatet, der virker så kunstnerisk dræbende. Planlagt og improviseret. Underholdende og sofistikeret. Spændende og grænsebrydende"(Schepelern: 2000).

Filmens budget var produktionsrammen og det barberede budget udgjorde hermed endnu en af Triers selvbestaltede spilleregler, der måske ligner en begrænsning, men i Triers verden fungerer som kunstnerisk inspiration og stimulation. Filmsproget i *Epidemic* introducerer den tilsyneladende skødesløse og anarkistiske stil, vi ser udfoldet i dogmefilmene ti år senere. Filmen foregriber på flere områder det succesfulde dogmekoncept, men 80'ernes tidsånd syntes ikke at være moden til *Epidemics* rå og minimalismebetonede eksperimenter og mindst lige så væsentligt, så manglede filmen *Dogme 95*'s iscenesættelse og dogmekonceptets medietække. Knap 5000 mennesker så filmen i biografen, og kritikerne var yderst skeptiske.

Retrospektiv og prospektiv filmæstetik

Parallelt med Triers interesse for den asketiske filmproduktion og det puristiske udtryk, har han op gennem sin karriere arbejdet med film, der elaborerer filmteknikken og eksperimenterer med etablerede filmiske konventioner.

Ud fra denne optik tegner der sig to parallelle spor i Triers oeuvre. Det ene spor, det prospektive spor, som er det mest aktuelle i øjeblikket, tangerer et filmsprogligt paradigmeskift, der fandt sit første udtryk i *Epidemic*, materialiserede sig i *Dogme 95* for nu at blive videreudviklet i *Dogville*, der netop har deltaget i hovedkonkurrencen i Cannes.

Det andet spor, det retrospektive, skriver sig op imod filmhistorien og bruger de velkendte genrer som afsæt for tekniske innovationer og nye sammensætninger og sammenstød, og det er her i høj grad gennem konstellationer af velkendte elementer, at Trier skaber nye facetter af filmsproget. Blandt disse film hører *Forbrydelsens element* (1984), *Europa* (1991), *Breaking the Waves*(1996) og *Dancer in the Dark* (2000). Der ligger naturligvis altid en begrænsning i at gruppere værker i et oeuvre. Andre kategoriseringer kunne ligeledes være frugtbare. Det ville f.eks. give mening at betragte værkerne som del af trilogier, hvor den første trilogi, *Europa-trilogien* er baseret på tekniske innovationer, den næste trilogi, *Guldhjerte-trilogien* er baseret på emotionalitet, mens den tredje og endnu uafsluttede *USA-trilogi* arbejder med intellektet og abstraktion/intensitet.

Når jeg alligevel fremhæver to spor på tværs af trilogierne, er det for at pointere de filmsproglige forløb, der er resultatet af Triers eksperimenterende grundholdning, hvor han har udforsket mange af filmens genrer og udtryksformer - ofte således at et værk på et eller flere punkter er det foregåendes modsætning, at det forholder sig dialektisk negerende eller snarere komplementært til det. Filmens reaktion på hinanden har bibragt oeuvre et konstant skifte mellem de film, der starter fra nul og hovedsageligt orienterer sig fremad og de film, der tager afsæt i filmhistorien og anvender den påny.

Genreleg og filmtekniske nyvindinger

Det retrospektive spor involverer film, der alle er genrefilm, men de er ikke genrefilm i den vante forståelse, thi filmene benytter sig netop af genrenes faste typologiseringer til at skabe nye konstellationer. De betjener sig således af genrens indbyggede koder og anvender genrens indbyggede forventelighed i en ny sammensætning. Allerede i forbindelse med *Europa* fra 1990 udtalte Trier, at "jeg ønsker at bringe klassikerne up to date, ajourføre dem. Samle resterne op og aktualisere dem"(Drouzy: 1991). I *Forbrydelsens element* afprøvede han krimigenren med film noir elementer til at skabe sit eget dystopiske "fascinations-univers", hvor billederne var udgangspunktet for fortællingen og dem hvorom det hele drejede. Med den æstetisk formfuldendte *Europa* ønskede Trier at prøve kræfter med melodramaet. Smukt blev det, og kameraet kom på nye opgaver i et univers af gennemtrængelige rum, men det melodramatiske blev holdt ud i strakt arm og distancerede tilskueren fra emotionelle tilløb. De opstod til gengæld så rigeligt i *Breaking the Waves*, hvor melodramaet blev vredet og drejet til sidste tåre. Den sædvanligvis formbløde og runde genre fik ikke desto mindre kant via det håndholdte kamera, de

fantastiske elementer og dramaets mellem kapitler, der leverede æstetisk refleksion og nydelse i kraft af Per Kirkebys billeder og den ledsagende rockmusik. *Dancer in the Dark* er Triers hidtil sidste genrefilm. Her udforsker han musicalen, der som en hypertraditionel amerikansk genre er indbegrebet af faste konventioner og tradition. Disse blev modelleret med Bjørks abrupte og stødvise sang, der snarere fremstod som øjeblikke af modhager i en tilsyneladende banal historie end de letbenede oaser musikken sædvanligvis udfylder i genren. På trods af Bjørks musikalske torne skabte sang- og dansenumrene de psykologiske rum, som så mange af Triers karakterer tyr til. Her trådte retfærdigheden frem, og det humane og gode fik i kortvarige sekvenser lov til at sejre. Genrens traditionelle kameradækning af musikscenerne, hvor det almindeligvis er glidende kamerature og bevægelig kameraæstetik, der gør sig gældende, blev i *Dancer in the Dark* én af de ting Trier fraholdt sig fra at gøre. I stedet udviklede han konceptet med de 100 kameraer, der blev sat fast på væggene og i loftet. Hermed blev usædvanligt store dele af det filmiske rum dækket, men først berørt af menneskehånd i redigeringen. Denne "objektive" kameradækning gav et kantet, skævt og originalt billede af hovedpersonen Selmas drømmeverden, og sammenklipningen af de 100 vinkler understøttede og indgik i dialog med musikken og sangens skæve rytmer.

I hver enkel af disse film leger Trier med genrerne og bruger dem som kunstneriske rammer, han kan eksperimentere og undersøge filmsprogets muligheder ud fra. Genrerne fungerer således både som konventioner Trier kan tage afsæt i, men de danner også rammen om den filmhistorie, han til stadighed frekventerer og obstruerer imod.

Dogville og det intime kamera

De trierske genrefilm opstod fra det klassiske filmsprog, men genbrugte det i nye konstellationer, der blev til *på trods af* og var et regulært opgør med det eksisterende og konventionelle filmudtryk. I de prospektive film er der snarere tale om et forsøg på at tømme værket for overleverede betydninger og rester. Herigennem foretager Trier et filmsprogligt kvantespring, hvor det nye opstår fra selve ituslånningen af filmsproget og ikke som et resultat af det der var. I denne nedbrydning af filmsproget, som vi f.eks. så det i dogmefilmene og nu ser det i *Dogville*, smides æstetikken tilsyneladende over bord, for at give plads til skuespillet. En ny æstetik vil imidlertid altid træde i det forgangnes sted, hvilket paradoksalt betyder, at værkerne netop kommer til at handle om det æstetiske i forsøget på at fordrive det.

Med *Dogville* synes Triers opgør definitivt at have skåret forbindelsen til det eksisterende filmsprog over. Opgøret peger ikke længere bagud, mod det der var, det klassiske ophav, men i stedet fremad i forsøget på at modellere, skabe et filmsprog, der er mere rammeløst og smidigt - et filmsprog, der prøver sig selv af. Spørgsmålet er naturligvis, hvor langt vi kan nedbryde filmsproget førend det brister. Hvad kan filmsproget bære og hvor rummeligt er det?

I forsøget på at åbne filmæstetikken for nye muligheder og løsne de filmsproglige strukturer er Triers arbejdsproces blevet mere og mere dialogorienteret. Der er dog ingen tvivl om, at det stadig er hans leg, der leges. Trier har altid haft intensiv kontrol med sine film og siden Europatrilogien, hvor samarbejdet med manuskriptforfatteren Niels Vørsel hørte op, er Trier blevet herre i eget hus hvad angår instruktion og manus. Kontrollen over filmproduktionens kernepunkter er blevet forøget op gennem Guldhjerte-trilogien idet Trier, selv om han har tilknyttet ansete og dygtige fotografer til produktionen, nu ofte selv fotograferer store dele af filmene. Kameraarbejdet har altid optaget Trier og været et væsentligt redskab i hans udforskninger af filmens æstetiske muligheder, hvorfor det er naturligt, at han også opnår en del af den for ham så eftertragtede kontrol på kameraniveauet. Denne realisering af et nærmest symbiotisk forhold mellem fortælling, æstetik og instruktion er det fundament *Dogville* er bygget på. Her fremtræder filmen mere nøgen og minimalistisk end selv dogmefilmene gjorde, og sloganet "LESS IS MORE" må bevise, om det også har en eksistensberettigelse inden for filmens verden. Arkitekturen i filmens rum er ikke lavet af træ, sten og kulisser, men opbygges via kameravinkler, lys og skuespil. Filmens rensede udtryk lader skuespillerne stå frem på sort og nøgen baggrund, hvorved skuespillernes spil intensiveres og fremstår som det eneste af værdi. Metoden minder om Dreyers rensede billeder i *Jeanne d'Arc*, hvor den hvide baggrund dannede et organisk hele for kameraets udforskning af

de ansigter, Dreyer afsøgte som landskaber præget af individualitet og ukendte muligheder (Kau: 1989).

De rensede billedflader og den enkle historie tilbyder i deres stiliserede væsen et autentisk udtryk, der står i modstrid med det konstruerede værk, men ikke desto mindre lader virkeligheden trænge igennem. Dreyer kaldte det selv for psykologisk realisme. At lave den rene realisme var ingen kunst, mente han. Med psykologisk realisme derimod, mente Dreyer, at der var tale om kunst, for her blev sandheden filtreret gennem en kunstners sind: "Det, der sker på lærredet, er jo ikke virkelighed og skal ikke være det, for var det det, ville det jo ikke være kunst" (Dreyer: 1956).

Med *Dogville* har Trier forkastet kostumefilmens normer og lavet en film, hvor det intime spil skaber rummet i filmen. Med sit afslørende håndholdte kamera kredser Trier omkring skuespillerne. Under indspilningerne stod han sågar så tæt på Kidman, at han kunne holde hende i hånden og herved øge hendes fornemmelse for det intime rum og kameraets nærvær. Skuespillerne er tilsyneladende blevet råmateriale for den foreløbigt sidste film i øevret. *Dogville* er imidlertid den første film i en planlagt USA-trilogi, og efter sigende skal trilogien fortsætte den puristiske linje, der på dialektisk vis netop via de abstrakte og stiliserede omgivelser opnår et intimt og autentisk udtryk.

Dogville er således kun begyndelsen på en ny fase af det trierske filmsprog. Udgangspunktet er ikke længere fortællingen, ej heller billedet, men derimod en ny art filmiskhed, hvor det ikke længere er bevægelsen og heller ikke tiden der er essentiel. Med *Dogville* fokuserer Trier nu på selve det filmiske rum, et slags "space", hvor relationer, nærvær og abstraktion bliver de sten filmen bygges af. I denne verden bliver vores egen medskabelse, vores fantasi og forestillingsevne vigtigere end nogen sinde.

Faktaboks

Drouzy, Martin: "Biografisk skitse" fra: Palle Schantz Lauridsen, m.fl. (red.): *Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog 1991*, s. 20.

Kau, Edvin: "Perletrækkeren. En Revolutionær i Kinematografien" fra: *Kosmorama 187*, 1989.

Schepelern, Peter: *Lars von Triers film. Tvang og befrielse* (Kbh.: Rosinante, 2000).

Dreyer, Carl Th. *Om filmen: artikler og interviews* (København: Nyt Nordisk Forlag, 1959, Udg. af Erik Ulrichsen).

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»