



HÁSKÓLI ÍSLANDS

Hugvísindasvið

Dogme95 – ægthed og æstetik

Hovedskikkelserne bag Dogme95-konceptet; Lars von Trier og Thomas Vinterberg, og analyser af deres to dogmefilm, Idioterne og Festen.

Ritgerð til B.A.-prófs

Íris Dögg Oddsdóttir

Maí 2010

Háskóli Íslands
Deild erlendra tungumála, bókmennta og málvísinda
Danska

Dogme95 – ægthed og æstetik

Hovedskikkelserne bag Dogme95-konceptet; Lars von Trier og Thomas Vinterberg, og analyser af deres to dogmefilm; Idioterne og Festen

Ritgerð til B.A.-prófs

Íris Dögg Oddsdóttir

Kt.: 250583-5679

Leiðbeinendur: Susanne Antoinette Elgum og Susanne Kemp

Maí 2010

Ágrip (Resumé på islandsk)

Dogme95 er upprunalega dönsk hreyfing innan kvikmyndagerðar sem kynnt var til sögunnar í París á 100 ára afmælisráðstefnu kvikmyndgerðarlistarinnar árið 1995.

Aðalhogmyndasmiðurinn var leikstjórinn Lars von Trier og fékk hann með sér til verks ungan, nýútskrifaðan leikstjóra, Thomas Vinterberg og síðar tvo aðra, eldri og reyndari, þá Søren Kragh-Jakobsen og Kristian Levring.

Dogme95 var kynnt með stefnuskrá og regluverki sem kallað er *Kyskhedsløftet* eða *Skírlífsloforðið*, og inniheldur 10 reglur um boð og bönn við gerð kvikmynda. Reglur sem snerta hinar ýmsu hliðar kvikmyndagerðarinnar, allt frá notkun af ekta upptökustöðum og banns á notkun lýsingar annarar en þeirrar sem er á staðnum, til banns á yfirborðskenndri myndun spennu og viðurkenningu leikstjórans fyrir gerð kvikmyndarinnar. Dogme95 átti að hrista upp í kvikmyndaiðnaðinum og fá kvikmyndagerðarfólk og áhorfendur til þess að endurhugsa listformið. Lars von Trier og Thomas Vinterberg ganga meira að segja svo langt að kalla Dogme95 í stefnuskrá sinni, björgunaraðgerð.

Kynning Lars von Trier á Dogme95 olli miklum usla og hneykslaði marga. Hann fékk spurningar eins og, hvers vegna hann gerði kvikmyndir fyrst hann hataði þær svona mikið? En hreyfingin vatt uppá sig, markaði tímamót, og gjörbylti dönskum kvikmyndaiðnaði, og má segja að Dogme95 hafi komið Danmörku á kvikmyndakortið á heimsvísu. Í dag hafa verið framleiddar yfir 100 dogmamyndir frá hinum ýmsu heimshornum.

Í þessari ritgerð fjalla ég um uppruna Dogme95, hvað hugtakið felur í sér og hvaða áhrif dogmereglurnar, eða *Skírlífsloforðið* svokallaða og Dogme95 stefnuskráin, hafa á gerð kvikmynda. Einnig kem ég til með að fjalla um leikstjórana á bak við Dogme95, þá Lars von Trier og Thomas Vinterberg, þeirra hugmyndafræði að baki hugtakinu og hvernig það hefur reynst þeim í notkun. Ritgerðin inniheldur einnig greiningu á ”dogmamyndum” leikstjóranna tveggja, dogme #1, *Festen* og dogme #2, *Idioterne*. Greining kvikmyndanna er með áherslu á áhrif Dogme95-vinnuaðferðarinnar við framleiðslu myndanna og hvernig þær endurspeglu hugmyndafræði hvors leikstjóra fyrir sig.

Að lokum ber ég saman þessa tvo ólíku leikstjóra, lýsi því hvernig þeirra ólíku kraftar mynduðu traustan grunn fyrir Dogme95-hreyfinguna og hvernig kvikmyndir þeirra, á ólíkan hátt gefa innsýn í hugmyndafræðina að baki Dogme95.

Indholdsfortegnelse:

Indledning.....	3
1. Dogme95	4
1.1. Dogme95 manifestet og <i>Kyskhedsløftet</i>	4
1.2. Dogme95s tilblivelse.....	7
1.3. Dogme95s modtagelser	8
1.4. Analyse af dogmereglerne.....	9
1.5. Dogme95s filmhistoriske forløbere.....	12
1.6. Dogme95 som et varemærke.....	13
2. Thomas Vinterberg	14
2.1. Baggrund og filmografi inden Dogme95s gennembrud.....	14
2.2. Filmografi efter Dogme95s gennembrud	15
2.3. Vinterberg om Dogme95 som et koncept og arbejdsmetode	17
3. Festen – dogme #1	21
3.1. Filmens handling og dramaturgi	22
3.2. Filmens persongalleri	24
3.3. Dogmereglernes og de stilistiske virkemidlers indflydelser på filmens emne...	25
3.4. Filmens brug af psykologisk realisme.....	28
3.5. Dogmereglernes effekt på de metafysiske elementer i filmen	30
3.6. <i>Festens</i> succes i Cannes	32
4. Lars von Trier	33
4.1. Baggrund og uddannelse	33
4.2. Filmografi.....	35
4.2.1. Instruktørens tilblivelse	36
4.2.2. Europa - trilogien.....	36

4.2.3.	Guldhjerte-trilogien	38
4.2.4.	Triers film efter Dogme95	40
4.2.5.	Tv-produktioner knyttet til Dogme.....	42
4.3.	Filmkunstneren Trier	43
4.3.1.	Hæmninger / kompetencer.....	43
4.3.2.	Stil og spilleregler.....	44
4.3.3.	Trier om dogme95 som et koncept og arbejdsmetode.....	45
5.	Idioterne – dogme #2	47
5.1.	Filmens handling og persongalleri	48
5.2.	Filmens struktur og dramaturgi	50
5.3.	Interviewsekvenserne og deres virkning	51
5.4.	Ægthed og rollespil	52
5.5.	Dogmereglerne og de stilistiske virkemidlers indflydelser på filmens emne	53
5.6.	Filmens behandling af pinlighed og grænseoverskridelse	55
5.7.	Dogmemetodens effekt på filmen i forhold til realisme	57
	Konklusion.....	59
	Bibliografi.....	61
	Litteratur	61
	Film.....	63
	Bilag.....	64

Indledning

Film har det fortrin i forhold til andre kunstarter at den formår at påvirke mange sanser på én gang. Filmen kan, f.eks. med brug af forskellige farver, billeder, lys, musik og andre lyde trække sine tilskuere ind i fortællingens univers på en stærkere måde end f.eks. bøger eller teater kan gøre.

Kunst og kultur følger de strømme og retninger samtiden skaber. I Danmark, i 1990'erne kom der en ny retning på banen indenfor filmkunsten. Det var Dogme95. På det tidspunkt var Dogme95 en avantgardebølge men i dag er konceptet blevet mere mainstream efter sin udbredelse verden over.

Omdrejningspunktet i min opgave er Dogme95 og de to første dogmefilm, *Festen* og *Idioterne*, som jeg vil analysere ud fra Dogme95 konceptets optik. I opgaven vil jeg også se på de to films instruktører, Lars von Trier og Thomas Vinterberg, som også er hovedskikkelserne bag Dogme95 konceptet. Med udgangspunkt i filmene og de to instruktørers ideologi i forhold til konceptet vil jeg undersøge følgende spørgsmål:

Hvad er Dogme95s manifestets formål og på hvilken måde kommer det frem i de to første dogmefilm, Festen og Idioterne?

Det Dogme95 gjorde oprør mod, var filmens illusion og dens forudsigelighed. Konceptet blev præsenteret i form af et manifest og et regelsæt kaldet *Kyskhedsløftet*. Mens manifestet har mere at gøre med filmens struktur og dramaturgi har *Kyskhedsløftet* stærke indflydelser på filmenes æstetik. *Kyskhedsløftet* med sin ærlighed er med til at føre filmens lyde og billeder til en mere virkelighedsnær oplevelse for tilskueren. Med det bliver oplevelsen for ægthed stærkere. Men med det bliver filmen også langt fra at være mainstream og har med det svært ved at opnå succes hos publikum.

Dogme95 er søgen efter ægthed med udfordring af æstetikken. Søgen efter den rene og sande kunst, den usminkede æstetik. Det dogmefilmene gør i denne søgen er at vende tilbage til kernen hvor man kan se, at det er historien og skuespillet som bærer filmene oppe, de er filmenes grundelementer. Med en god historie og et godt skuespil er det muligt at befri følelser og udløse filmens ægthed, som er en form for filmens usminkede æstetik.

Indledningsvis vil jeg i opgaven give et billede af Dogme95, hvordan konceptet blev til, hvem der skabte det og hvad det går ud på. Jeg vil så præsentere de to instruktører, Thomas Vinterberg i kapitel 2 og Lars von Trier i kapitel 4. Jeg vil gå ind på deres baggrund og filmografi samt deres ideologi bag Dogme95 konceptet. Kapitlet om Trier bliver mere omfangsrigt end kapitlet om Vinterberg, men det skyldes af at Triers karriere er af et større

kaliber end Vinterbergs og at den oprindelige idé bag Dogme95 konceptet åbenbart stammer fra Trier. Jeg vil diskutere Triers hæmninger. Hvordan de kan ses som kunstneriske kompetencer og hans særlige stil i forhold til brug af spilleregler.

Overordnet er hensigten at kaste lys over hvor godt de to instruktører passede sammen og dannede grundlag for dogmebølgen i 1990'erne. I den sammenhæng er det vigtigt at se på de to instruktørs vidt forskellige dogmefilm, på hvilken måde de genspejler deres ideologi bag Dogme95 konceptet og har støttet dets udbredelse. I analysen af filmene vil jeg også komme ind på dogmereglernes og de stilistiske virkemidlers indflydelse på filmenes emne, som har lignende omdrejningspunkter, søgen efter ægthed, med at tage masken ned og udløse følelser.

1. Dogme95

Hvad er Dogme95? Hvor kom det fra? Hvem var det som skabte fænomenet og hvilket formål har det?

Disse spørgsmål samt flere vil jeg undersøge og besvare i det første kapitel. Jeg vil også se på Dogme95 i forhold til to andre lignende bølger i filmhistorien, den italienske neorealisme og den franske nybølge.

Afslutningsvis i kapitlet vil jeg se på hvorfor dogmebrødrene har begravet Dogme95 konceptet, lukket dogmesekretariatet og dogmehjemmesiden. Er det på grund af udbredelsen af Dogme95 og at konceptet er blevet til et varemærke og dermed en genre?

1.1. Dogme95 manifestet og *Kyskhedsløftet*

Til at starte med er det bedst at se på manifestet og *Kyskhedsløftet* som det så ud da det blev offentliggjort ved konferencen *Le cinéma vers son deuxième siècle* i Odéon – Théâtre de l'Europe i Paris.

Efter at have bedt om lov til at gå uden for dagsordenen på konferencen læste Lars von Trier Dogme95 manifestet op, og gik derefter ud af teatret. Han nægtede at svare på journalisternes spørgsmål bagefter, hvor han erklærede at han ikke havde lov fra de andre dogmebrødre til at diskutere manifestet, kun præsentere det (Schepelern, 2000). Sådan så teksten ud (oversat til dansk) på de røde flyveblade som blev kastet ud i salen af Lars von Trier:

DOGME 95

MANIFESTO

DOGMEMANIFESTET, DOGME 95

DOGME 95 er et kollektiv af filminstruktører stiftet i København foråret 1995. DOGME 95's erklærede formål er at modarbejde "visse tendenser" i dagens film. DOGME 95 er en redningsaktion!

I 1960 var det nok! Filmen var død og skulle vækkes til live. Målet var rigtigt, men midlet var forfejlet! Den nye bølge blev en krusning, der ramte stranden og blev til mudder.

Parolerne om individualisme og frihed skabte værker for en tid, men ingen ændringer. Bølgen blev til fals som instruktørne selv blev det. Den blev ikke stærkere end menneskene bag. Den antiborgerlige film blev selv borgerlig, fordi teorierne var baseret på fundamentet af den borgerlige kunstopfattelse.

Auteur-begrebet var borgerlig romantik fra starten og dermed ...falskt!

For DOGME 95 er film ikke individuel.

I dag hærger en teknisk stormflod, hvis resultat bliver den ultimative demokratisering af mediet. Alle har for første gang mulighed for at lave film. Men jo lettere tilgængeligt mediet bliver, jo vigtigere er avant-garden. Det er ikke et tilfælde, at udtrykket "avantgarde" har militære undertoner. Disciplin er svaret...vi må iføre vores film uniform, fordi den enkeltstående film altid vil være dekadent!

DOGME 95 står i opposition til den individuelle film, ved princippet om opstillingen af et uomtvisteligt regelsæt kaldet "KYSKHEDSLØFTET".

I 1960 var det nok! Filmen var sminket ihjel, sagde man, men siden er tilvæksten af sminke eksploderet.

Den dekadente filmskabers "fornemste" opgave består i at narre. Er det hvad vi er så stolte af. Er det hvad de "100 år" har bragt os: illusioner via hvilke følelserne kan kommunikeret?...af den enkelte kunstners frie valg af narremidler?!

Forudsigeligheden (dramaturgien) er blevet guldkalven hvorom der danses. At lade personernes indre liv retfærdiggøre handlingen er for kompliceret og ikke "fint". Som aldrig før hylides den yderlige handling og den yderlige film.

Resultatet er goldt. Det er en illusion af patos og en illusion af kærlighed.

For DOGME 95 er film ikke illusion!

I dag hærger en teknisk stormflod, hvis resultat er sminkens ophøjelse til Gud. Ved hjælp af de nye teknikker kan alle, nårsomhelst, rense den sidste rest sandhed bort i sensationens dræbende favntag. Illusionerne er alt det som filmen kan gemme sig bag.

DOGME 95 står i opposition til den illusionære film, ved udformningen af det uomtvistelige regelsæt kaldet "KYSKHEDSLØFTET".

KYSKHEDSLØFTET:

"Jeg lover at underkaste mig følgende regelsæt udarbejdet og konfirmeret af DOGME 95:

1. Optagelserne skal foregå på location. Rekvisitter og scenografi må ikke tilføres. (Hvis en bestemt rekvisit er nødvendig for en historie, må en location vælges hvor denne rekvisit forefindes.)
2. Lyden må aldrig produceres adskilt fra billedet eller omvendt. (Musik må altså ikke anvendes med mindre det forefindes på optagelsesstedet.)
3. Kameraet skal være båret. Al bevægelse eller stilstand, der kan opnåes i hånden, er tilladt. (Filmen skal ikke foregå, hvor kameraet står, men der skal filmes, hvor filmen foregår.)
4. Filmen skal være farvefilm. Lyssætninger accepteres ikke. (Hvis der er for lidt lys til exponering, må scenen udgå eller en enkelt lampe påmonteres kameraet.)
5. Optisk arbejde, såvel som filtersætning af filmen er forbudt.
6. Filmen må ikke indeholde overfladisk action. (Mord, våben etc. må ikke forekomme.)
7. Tidsmæssig og geografisk fremmedgørelse er forbudt. (Det vil sige, at filmen foregår her og nu.)
8. Genrefilm accepteres ikke.
9. Filmformatet skal være Academy 35mm.
10. Instruktøren må ikke krediteres.

Ydermere lover jeg som instruktør at afstå fra at have en personlig smag! Jeg er ikke kunstner længere. Jeg lover at afstå fra at skabe et "værk", idet jeg prioriterer sekundet frem for helheden. Mit ypperste mål er at aftvinge mine personer og scenerier sandheden. Dette lover jeg vil ske med alle midler og på bekostning af al god smag og æstetik.

Således aflægger jeg KYSKHEDSLØFTET."

København, mandag den 13. marts 1995

På vegne af DOGME 95

Lars von Trier

Thomas Vinterberg

(Danmarkshistorien.dk, 2009).

1.2. Dogme95s tilblivelse

For at forstå hvad Dogme95 egentlig er, så er det nødvendigt at finde ud af hvad ordet manifest betyder og hvor idéen bag Dogme95 manifestet stammer fra.

Ordet manifest stammer fra latin, *manifestus*, (Politikens Nudansk Ordbog, 2009), som betyder noget åbenbart eller håndgribeligt. I litterær forstand betegner et manifest, et program for en litterær bevægelse eller retning. Som f.eks. *Det Kommunistiske Manifest* som danner grundlaget for ideologien bag marxismen. Ordet har den samme betydning i forhold til filmkunsten. Det har noget at gøre med at lægge sin opfattelse af verden og kunsten frem, ofte for at manifestere en gruppe af kunstnere.

Manifestet er formuleret af Lars von Trier og Thomas Vinterberg. Idéen fik Trier i foråret 1995, som førte til samtale mellem ham og Vinterberg, hvor Trier spurgte om Vinterberg ville starte en ny bølge sammen med ham. Det er svært at sige om man selv kan beslutte sig til at starte en bølge men det viste sig senere at det virkede hos Trier. Efter at Vinterberg accepterede Triers tilbud, siger de, at det kun tog 45 minutter at formulere de 10 dogme-regler, som blev kaldt *Kyskhedsløftet*. De inviterede så Søren Kragh-Jakobsen, Kristian Levring og Anne Wivel til at deltage i dogmebroderskabet.

Selvom manifestet er skabt i fællesskab af Trier og Vinterberg, er Lars von Trier den som er kendt for at have lavet manifest for sine tidligere film samt forskellige eksperimenter med filmmediet. Trier er derfor tilsyneladende primus motor i hele tilblivelses processen og det hele har kørt på hans unikke passion for kunsten. Konceptet er jo i begyndelsen, hans opfindelse.

I forbindelse med sin første debutspillefilm, *Forbrydelsens element*, som er en film fra Europa-trilogien, skrev han et manifest og således også ved de to følgende film, *Epidemic* og *Europa*. Hypnose- og undergangstema samt manifesterne er fælles for Europa-trilogien. Det ser også ud til at han var meget optaget af forskellige tekniske effekter i forhold til produktionen af trilogien. Han var ikke bange for at prøve noget nyt eller anderledes, i sit manifest til *Forbrydelsens element* fortæller Trier om skaberglæden og kærligheden mellem filmskaberen og filmen, han siger blandt andet, ”vi ønsker mere, den virkelige vare, fascinationen, oplevelsen – barnlig og ren som sand kunst” (Bondebjerg og Hjort, 2000, s. 224). Trier forestillede sig at den sande kunst skulle prioriteres frem for helheden. I manifest nummer to ønsker Trier vildhed og disciplin i filmarbejdet og i det tredje manifest gør han så op med bestemt kunstopfattelse. Han siger at det hele handler om at give filmen liv og hvis instruktører kan komme filmen til live, er kunsten blevet ligegyldig. (Christensen, 2004, s. 24). Det kan tolkes som et tegn på opgør med forestillingen om kunstneren. Senere da Trier

og Vinterberg skrev Dogme95 manifestet gik han et skridt videre. Ifølge *Kyskhedsløftet* skulle instruktøren afstå fra at være en kunstner, og han måtte slet ikke krediteres. Ove Christensen taler om at på grund af den lange række formelle regler som er styrende i Triers forskellige filmarbejde ser det ud til at være en almindelig arbejdsmetode for ham at opstille sig regler i filmproduktionen. (Christensen, 2004, s. 25). Det ser ud til at Trier altid finder nye udfordringer til sig selv. Han har meninger om at der er en vis grad af frihed som følger begrænsninger, det vil jeg komme mere ind på i kapitel 4 som omhandler hans baggrund og filmografi.

1.3. Dogme95s modtagelser

En uge efter manifestets tilblivelse, den 20. marts 1995 præsenterede Lars von Trier de 10 dogmeregler for publikum i Odéon Théâtre de L'Europe i Paris i anledning af filmens 100 års jubilæum. (The official Dogme 95 - WeBSITE, 2002).

I Dogme95 manifestet står der blandt andet ”*Dogme 95 er en redningsaktion*” (Danmarkshistorien.dk, 2009), og sådan blev det også præsenteret. Slet og ret provokerende. Ifølge manifestet skulle konceptet gå ud på at bekæmpe visse tendenser i film på dette tidspunkt. Tendenser som overfladisk aktion og tilhørende teknologi som Trier og Vinterberg mener, er til at rense bort sandheden i filmproduktion.

Modtagelserne var ikke særlig positive, folk så manifestet som en skæmtsom provokation og en ironisk vittighed, som var meget typisk for Lars von Trier. Han havde f.eks. nogle år tidligere, i Cannes i 1991, i forhold til sin film *Europa* provokeret pressen og andre gæster med at erklære sig selv som ”masturator of cinema” (Kelly, 2000, s. 5). Dogme95 manifestet blev kritiseret i høj grad og folk blev ophidset og mange kunne ikke forstå hvorfor kunstnere skulle sætte regler for sig selv (Kelly, 2000). Skulle kunsten ikke være en fri og flydende proces? Pressen og medierne var skeptiske, men ikke kun på grund af Triers baggrund. Skepticismen opstod fordi der manglede en film, for at vise at det var muligt at lave en god film i overensstemmelse med Dogme95 konceptet. Den første dogmefilm fik ikke premiere før 3 år senere, og det var ikke før det tidspunkt at publikum begyndte at tro på at det var muligt at skabe film efter manifestet og dogmereglerne.

Bortset fra ironi og provokation, var Triers og Vinterbergs idé at dogmereglerne kunne bruges af instruktører som et instrument til at rense sig fra visse tendenser som følger filmproduktion. Instruktørens formål med Dogme95 var at bruge det som en arbejdsmetode og med det nå frem til den enklest mulig, sandhed. Film lavet efter *Kyskhedsløftet* skulle stå

som modsætning til de illusionære film. Hvis manifestet ville blive fulgt efter med passion, styrke og stabilitet, kunne det måske være med til at få instruktører til at være mere ærlige og lave færre kedelige film.

Konceptet blev faktisk til en slags bølge, helt efter Triers plan, ligeså vigtig bølge som f.eks. den franske nybølge. Det ironiske ved det hele er at det kan på en måde ses som en redningsaktion, i det mindste for den danske filmindustri, hvor det var med til at inspirere og opnå debat om samtidens filmproduktion. Hvor det var på vej hen, hvordan den danske filmindustri stod i forhold til Europa og de økonomiske krav indenfor filmproduktion.

1.4. Analyse af dogmereglerne

De 10 regler er opfundet til at inspirere og opnå debat om film. Reglerne er adresseret til professionelle instruktører for at rense sig fra visse tendenser som følger filmproduktion, specielt de store amerikanske film. Med reglerne skulle filmens illusion brydes. Det synlige håndholdte kamera og den naturlige belysning fungerer meget realistisk, på den måde at det er med til at nedbryde illusionen og give dogmefilmene lidt dokumentarisk præg. Et af reglernes formål er at lave modtræk, især til de amerikanske mainstreamfilm med deres genreklichéer og specielle effekter som til tider kan kaste skygge over selve historien som bliver fremlagt.

Ifølge Søren Kragh-Jakobsen instruktør af dogme #3, *Mifunes sidste sang*, er Dogme95 en arbejdsmetode ikke en fælles æstetik. Han sammenligner det med musikkens unplugged-bølge og siger at der altid kommer det tidspunkt i musikers liv at han vil vende tilbage til grunden og spille akustisk. (The official Dogme 95 - WeBSITE, 2002). Kragh-Jakobsen beskriver essensen af Dogme95 på en tydelig og klar måde, fordi det er netop det instruktøren skal gøre når han laver en dogmefilm. Han må vende tilbage til grunden og efterlade alle de tekniske fiduser.

Kyskhedsløftet er sammensat af 10 regler som hver har sit eget formål i forhold til filmproduktionen.

Den 1. regel som siger at optagelserne skal forgå på location og at rekvisitter og scenografi ikke må tilføres, skal tilvejebringe autenticitet til filmen. På den måde at den fører til at filmen ikke kan være planlagt til punkt og prikke, men må også formes af stedet, hvor den foregår på. Det kan føre mere intensitet til instruktørens arbejde i forhold til manuskriptet. "Location scouten" bliver også mere presset for at finde en location med så mange muligheder som muligt.

Regel nummer to, som siger at lyd og billede skal optages samtidig og at der ikke må tilføjes lyd/musik til filmen efter optagelse, er måske den mest illusionsnedbrydende regel af dem alle. Selvom at synet er menneskets hovedsans så spiller lyden og musikken en stadig mere fremtrædende rolle i filmoplevelsen og er en af de mest illusions skabende sider af filmkunsten i det hele. Musik og lyd er nemlig meget følelsesorienterede elementer. Det er svært for instruktøren at opretholde reglen og ikke at fjerne naturlige lyde, fordi lydsiden er oftest den mest filtrerede side af filmen, og oftest indeholder lydsporet kun en begrænset mængde af lyde. (Grodal, 2007). En anden ting er, at når lyd og billede skal optages samtidig ødelægger det også muligheden for at tilføje emotionelt aktiverende underlægningsmusik for at forstærke vigtige følelsesorienterede scener i filmen.

Den tredje regel siger at kameraet skal være håndholdt og at der skal filmes der, hvor filmen foregår. Det at kameraet er håndholdt fører med sig at kameraet videregiver alle de rystelser, der fremkommer, når kameramanden selv bevæger sig. Som Torben Grodal nævner i sin bog *Filmoplevelse* afviger de håndholdte kameraoptagelser således subjektcentrerede informationer. Han nævner også at det spiller en stor rolle i den realistiske opfattelse af filmen at brug af håndholdt kamera er særlig knyttet til dokumentar, reportage billeder, levende kamerafolk og reportere, og opfattes derfor som mere realistisk. (Grodal, 2007).

Triers og Vinterbergs idé i forhold til det håndholdte kamera, kommer sandsynligvis i forbindelse med deres ønske om en mere realistisk æstetik. Men set fra et andet synspunkt kan det håndholdte kamera bryde med realismen fordi optagelsesmåden egentlig er urealistisk i forhold til det normale menneskes synsvinkel. Som Torben Grodal også peger på i sin bog *Filmoplevelse*, er det normalt at øjnene vil hoppe op og ned i et gående menneske, dvs. menneskets horisont vil bevæge sig op og ned, men medfødte steadicam-funktioner i hjernen vil kompensere for disse hoppe bevægelser og derfor bliver menneskets syn ikke rystet. (Grodal, 2007). Det håndholdte kamera fremkalder derfor en subjektiv oplevelse.

Den fjerde regel siger at filmen skal være farvefilm og indebærer strenge påbud i forhold til lyssætning. Der må nemlig højst sættes en ekstra lampe på kameraet for at forbedre lyssætningen. Det gør f.eks. optagelsesscener om natten meget komplicerede og som regel nr. et, opfordrer regel nr. fire instruktøren og "location scouten" til at vælge sine locations endnu grundigere.

Lys og farver er vigtige i forhold til den ydre form af filmen og forskellige lys typer dermed vigtige for filmoplevelsen. I det bløde ambiente¹ lys f.eks., kan personer og objekter

¹ Omgivende lys som kan stamme fra mange forskellige retninger hvor det bliver tilbagekastet, f.eks. det indirekte lys som kommer fra solen når der overskyet.

blive oplevet som autonome, vi behøver ikke tænke på lyset, objekter og personer er der bare. Som modsætning står det hårde lys, som skaber stærke og veldefinerede skygger, der kan opleves som fantomobjekter, og kan afmaske dele af personer og objekter. (Grodal, 2007). På den måde er tilskuerens oplevelse af personer og objekter afhængig af belysningen og med at tage mulighederne for ekstra lyssætning væk bringer det mere autenticitet til filmen.

Farverne er også vigtige for tilskuerens oplevelse af objekter, bl.a. for oplevelsen af deres taktile egenskaber, og med et bud på at filmen skal være farvefilm fører det til at tilskueren ser objekterne som de er i virkeligheden. Sorthvide billeder er dog blevet brugt til at give visse autenticitets og realistiske opfattelser fordi mennesker i vores samtid kan ofte knytte dem til f.eks. seriøse dokumentar billeder.

Den femte regel indebærer at der ikke må sættes filter eller arbejdes optisk med filmen. Dette bevarer nærheden mellem optagelsen og det optagede. Forskellige filtrere kan nemlig være manipulerende i forhold til tilskuerens oplevelser i forbindelse med brug af bestemte toner og forstærkning af visse farver, f.eks. opleves røde og gule farver ofte som varmere end blå farver. Trier har i sin tidligere produktion brugt gullige farver for at fremkalde associationer til erindringer og til indre mentale processer.

Den sjette regel forbyder overfladisk action, f.eks. i forbindelse med mord, eksplosioner, våben osv. Det kan ses som en opfordring for instruktører til at føre mere menneskelighed til sine film. Men så er det spørgsmål om hvor spændende realiteten i virkeligheden kan være? Et manuskript som handler om ægteskabsproblemer hos normale mennesker er noget fleste tilskuere kan blive trætte af at se gang efter gang. Derfor fører den sjette regel til at instruktører bliver næsten nødt til at tænke ud af boksen og måske finde nye overflader på virkelighedsbilledet, noget som tilskueren ikke har set før. Noget ”dogmetisk”.

Den syvende regel forbyder geografisk eller tidsmæssig fremmedgørelse, og indebærer at filmen skal finde sted her og nu. Dogmefilmene skal som sagt handle om nutiden, dvs. den tid optagelserne tager sted i. Det er forbudt at skabe en illusion i forhold til tid og sted, som fører til stærkere virkelighedsopfattelse omkring det tidspunkt filmen fik premiere. Men efter 40 år er der næppe den samme virkelighedsopfattelse og autenticitetseffekt på spil, udover at filmen kan ses i et historisk sammenhæng. Men der er selvfølgelig også flere ting omkring Dogme95 konceptet som bliver spændende at se på i fremtiden i forhold til udviklingen af filmkunsten.

Regel nr. otte er et forbud mod genrefilm. Et kæmpe forbud, som er meget svært at opretholde i forhold til al kunst og medier. Det er fordi det kan være svært at afgrænse hvad der er genrefilm og hvad ikke. Reglen er et oprør mod udviklingen af dramaturgien som ifølge Dogme95 manifestet er blevet til en teknisk disciplin. Genrefilm er nemlig ofte forudsigelige

som gør det ret nemt at kalkulere tilskuerens forventninger og oplevelser gennem handlingen. Men reglen kan også føre til at dogmefilmene ikke sælger så mange billetter som mainstream filmene. Det skyldes, at de fleste tilskuere vælger film efter deres genre, og mange kan ikke lide at købe en billet til en film uden at vide noget om hvad de skal forvente af den.

Den niende regel handler om brugen af et bestemt filmformat, der skal anvendes Academy 35mm. Men denne regel er blevet lempet, så filmen kun skal distribueres i Academy 35mm. Der kan altså optages i andre formater. Ifølge Ove Christensen er reglens mål ”at man ikke må manipulere med optagelserne”. (Christensen, 2004, s. 16).

I den tiende og sidste regel står der at instruktøren ikke må krediteres og at han skal afstå fra at være kunstner. Det virker som en indrømmelse af at det kollektive arbejde bliver betonet, og vækker opmærksomhed på at der er mange som står bag hver film, at der er flere end instruktøren som har indflydelse på det færdige produkt. Instruktørens mål skal, i stedet for at være en auteur, være at formidle fortællingen som kommer ud af karaktererne, dvs. at filmens historie skal stå i centrum.

Manifestet klimakser så med provokerende erklæringer, hvor instruktøren skal afstå fra sin personlige smag, for han ikke længere er en kunstner. Kunstnerens dominerende rolle afvises fordi den nu har et højere mål, hvor øjeblikket vægter mere end helheden og sammenhængen. Filmens mål er sandheden og med øjeblikket i centrum kan den sandhed oplyses. Instruktøren sværger at han vil have det formål at tvinge sandheden frem, fra sine karakterer og omgivelser.

Den samlede virkning af disse regler er ikke en fælles stil men snarere en form for arbejdsmetode som bl.a. fører til nærhed til det optagede. Det er ikke kun de ristende ufuldkomne billeder som giver filmen en autenticitet effekt, men heller de manglende filmtekniske elementer som viser filmen på en nøgen og ren måde, som gør filmens historie og skuespillet til de mest bærende elementer. Thomas Vinterbergs egne ord hvor han giver instruktørens kommentarspor på *Festen* dvd'en, beskriver det bedst: ”While nearly all other film-making instruments have been stripped away what remain are the two most essential of instruments to a director, the story and the acting talent”. (*Festen*, 1998).

1.5. Dogme95s filmhistoriske forløbere

I filmhistorisk sammenhæng, var Dogme95 ikke et helt nyt koncept. Det minder lidt om tidligere bevægelser i Europa som f.eks. den italienske neorealisme og den franske nybølge.

Den italienske neorealisme kom efter Den 2. Verdenskrig som oprør mod glansfilmene fra Hollywood og havde det formål at befri film fra tekniske og økonomiske krav. Idéen drejede sig om hverdagsrealisme med amatør skuespillere, ægte locations og virkelighedsnær dramaturgi.

Dogme95 er dog oftest blevet sammenlignet med den franske nybølge da konceptet har været sat i historisk sammenhæng. Den franske nybølge eller *La nouvelle vague* som den hedder på fransk, brød igennem i 1959-1960 med François Truffaut, Jean-Luc Godard og Claude Chabrol som hovedskikkelserne. Truffaut skrev artiklen *A certain tendency of the French Cinema* og er instruktør af, blandt andet *400 Coups* og *Au bout de soufflé* som kan kaldes en revolution i forbindelse med friskhed og oprindelighed i filmproduktion. Truffaut og Godard opstillede aldrig et manifest men de tog til dels afsæt i Alexandre Astruc's manifest *En ny avant-gardes fødsel: Kameraet som pen*. Deres idé var at gøre filmens sprog klarere. Nybølgens praksis var i sig selv en hensigtserklæring, at bryde med kvalitetstraditionens litterære og normaliserede filmkunst. Franskmandenes mål var at skabe spontane uhøjtidelige film, overfladiske og kommercielle aktioner var fordømt ligesom i Dogme95. (Schepelern, 2003, s. 68). Dogme95 de to europæiske bølger har det til fælles at de gør oprør mod forudsigeligheden og de traditionelle mainstreamfilm og søger tilbage til grunden hvor historierne og skuespillet bærer filmene oppe.

1.6. Dogme95 som et varemærke

Dogme95 konceptet var provokerende for filmindustrien da det blev præsentert og vakte derfor stor opmærksomhed, ikke kun i Danmark men over hele verden. Det blev tolket som en særlig provokation i forhold til Hollywood og de klassiske amerikanske genrefilm. Lars von Trier bliver faktisk selv opfattet af mange som anti-amerikansk, særlig efter at have kritiseret amerikansk udenrigspolitik og retssystem, og lavet film som *Dancer in the Dark*, *Dogville* og flere. Det vil jeg gå lidt ind på senere i opgaven i forbindelse med Lars von Triers filmografi.

Dogme95 var ikke noget nyt, som nævnt ovenfor har der været flere bølger i filmhistorien i de sidste årtier. Men bortset fra om Dogme95 konceptet var noget nyt eller ej så kan det udover at, kunne betragtes som en arbejdsmetode, fungere som et varemærke. Som varemærke kan Dogme95 lægge forskellige film under samme profil som er nemmere at markedsføre. Opmærksomheden som blev til omkring provokationen i forbindelse med Dogme95 konceptet gjorde det endnu billigere at producere dogmefilmene. Det har også haft inspirerende påvirkning på filmindustrien i det hele taget. Der blev f.eks. i 1990'erne

produceret flere "low budget" film end i 1980'erne. Filmene blev til "low budget" film bl.a. ved at bruge færre mennesker i produktionen og med at "låne" et par ting fra dogmereglerne som f.eks. ægte locations det håndholdte kamera og brug af naturligt lys.

De priser og anerkendelser dogmefilmene har vundet på internationale maner og den internationale opmærksomhed har også ført til mere interesse hos offentlige styrelser for den danske filmindustri i det hele taget. Som fører til at flere film bliver produceret og dermed også flere gode film.

Men Dogme95 som et markedsføringselement har også ført til Dogme95s død. Dogme95 er nemlig med sin overordnede titel over filmene blevet til en genre. Det står helt klart i regel nr. otte i *Kyskhedsløftet* at genrefilm ikke accepteres. Lars von Trier siger, han ikke vil sige noget om Dogme95 mere. Dogme95-sekretariatet blev lukket for nogle år siden og dogme95.dk hjemmesiden er ikke længere tilgængelig. Det siger det hele. Men Dogme95 konceptet er dog, og bliver en del af filmhistorien.

2. Thomas Vinterberg

Dogme95 konceptet ville næppe have fået den opmærksomhed det fik hvis Lars von Trier ikke havde været en medvirkende i det. Det er helt klart at hans anseelse var med til at manifestet vakte den opmærksomhed den gjorde. Men hvis ikke konceptet havde fået en banebrydende film som åbningsværk for at præsentere konceptet og vise at det faktisk var muligt at lave en film efter de 10 regler, ville det heller aldrig have fået den succes og verdensberømmelse som det fik. Det var en ung og dygtig instruktør, Thomas Vinterberg som lavede konceptets åbningsværk, som også markerede toppen af hans karriere, det var filmen *Festen*.

Dette kapitel vil omhandle instruktøren Thomas Vinterberg. Indledningsvis vil jeg gå ind på hans baggrund og filmografi, de film han lavede inden Dogme95 og *Festen*, og hvordan hans filmkarriere har udviklet sig siden. Derefter vil jeg give et billede af og diskutere Vinterbergs idéer og holdninger i forhold til Dogme95 som et koncept og arbejdsmetode.

2.1. Baggrund og filmografi inden Dogme95s gennembrud

Det er interessant at Lars von Trier besluttede sig til at tage en ung instruktør som Thomas Vinterberg med i dogmeprojektet, og at Vinterberg faktisk var den første han kontaktede med sin idé.

Vinterberg er en instruktør og manuskriptforfatter, født i København i 1969. Han var kun 19 år gammel i 1988 da han blev optaget på Den Danske Filmskole. I 1993 tog han afgang som instruktør med sin afgangsfilm, *Sidste omgang*. Filmen er en tragikomedie med Bo hr. Hansen som medforfatter og handler om kræftsyg ung mands afsked med sine venner og livet, ved en omgang i byen. Vinterberg vakte straks stor opmærksomhed med sin film som vandt juryens og producernes pris på *The International Student Film Festival* i München og senere første pris i Tel Aviv. Men det var ikke nok med det, i 1994 blev filmen nemlig også nomineret til *Oscar*. I 1993 instruerede Vinterberg også tv filmen *Slaget på taksen* som blev vist på DR1.

I 1994 lavede Vinterberg en anden film med Bo hr. Hansen som medforfatter, det var novellefilmen *Drengen der gik baglæns*, en dramatisk, hverdagsrealistisk historie om en 9 år gammel dreng som lige har mistet sin bror ved en motorcykelulykke og prøver at skrue tiden tilbage. Den film vandt priser over hele verden, blandt andet på *Nordisk Panorama* i Island, *The International Short Film Festival* i Frankrig og på *Toronto Film Festival*.

Vinterbergs debutspillefilm, *De største helte* fik premiere i 1996. Manuskriptet skrev Vinterberg i samarbejde med Bo hr. Hansen og Mogens Rukov. Denne film blev nomineret til og fik *Robert* priser. Filmen er en slags "road-film" som handler om to småforbrydere Karsten og Peter, som beslutter sig for at redde Karstens 12-årige datter fra hendes stedfar. Hovedrollerne spiller Thomas Bo Larsen og Ulrich Thomsen, de samme som spiller hovedrollerne i *Festen*.

Af Vinterbergs første film, ser det ud for at han interesser sig for den psykiske konflikt og laver film fra hjertet. De har alle sammen det til fælles at være hverdagsrealistiske og give indsigt i menneskets psyke på forskellige måder.

Det tog ikke lang tid for Vinterberg at rydde sin vej ind i filmbranchen. Det er åbenbart at talentet var til stede. Han blev færdig med filmskolen og fik opmærksomhed og anerkendelse med det samme. En opmærksomhed og anerkendelse som kun ville blive større efter at han blev en del af dogmebroderskabet.

2.2. Filmografi efter Dogme95s gennembrud

1995 markerede et kæmpe spor i Vinterbergs filmkarriere da han, sammen med Lars von Trier og senere de andre dogmebrødre arbejdede med formulering af Dogme95 manifestet. Men hvilken rolle spillede Vinterberg i forhold til starten af dogmebølgen og hvordan udviklede hans filmkarriere sig i kølvandet af bølgen?

Den største rolle Vinterberg spillede i forhold til Dogme95, udover at samarbejde med Trier i formulering af dogmereglerne, var at instruere den første dogmefilm, *Festen*. Filmen fik premiere i 1998 og viste sig at være hans gennembrud, den fik kæmpe succes, både hos anmeldere og publikum og vandt priser over hele verden. Det startede i 1998 med at filmen samt Triers film, *Idioterne*, blev nomineret til *Den Gyldne Palme* i Cannes, hvor *Festen* endte med at få *Juryens Special Pris*, så fik filmen priserne *Fassbinder Award* ved *European Film Award*, *L.A. Film Critics Award* og *N.Y. Film Critics Award* for bedste udenlandske film, syv *Robertpriser* og tre *Bodilpriser*. (Det danske filminstitut, 2009).

Filmen *Festen*, var den film som satte Vinterberg og Dogme95 konceptet på kortet på den internationale bane.

I 2000 lavede Vinterberg sammen med de andre dogmebrødre; Lars von Trier, Søren Kragh-Jacobsen og Kristian Levring, et relativt frækt forsøg for en film, *D-dag*. Filmen er et interessant eksperiment, et dogme-værk som indeholder fire film som kobles sammen i et overordnet værk. Hver instruktør instruerede én hovedperson, værket var så instrueret og optaget live i fire uafbrudte optagelser. De forskellige handlingstråder blev vist i den bedste sendetid, på forskellige kanaler i fjernsynet den 1. januar 2000 og hver enkelt seer kunne så klippe sin egen udgave af filmen ved fjernbetjeningen. Men konceptet og eksperimentet lykkedes desværre ikke særlig godt for dogmebrødrene denne gang. Senere var det Valdís Óskarsdóttir, den samme filmklipper som klippede *Festen*, som klippede *D-dag* sammen, og december 2001 blev *D-dag – den færdige film* præsenteret. (Schepele, 2003, s. 83).

Efter *D-dag* bevægede Vinterberg sig ind på den internationale bane, og i 2003 fik hans film *It's All About Love* premiere. Filmen indeholder kendte amerikanske skuespillere i hovedrollerne, Joaquin Phoenix og Claire Danes. Filmen er en kærlighedshistorie og en sci-fi thriller, og det er som om Vinterberg har gjort alt hvad han kunne til at få filmen til at stå i modsætning til sin dogmefilm, *Festen*.

Dear Wendy fik premiere i 2005, filmen er et drama om et våbenselskab i en lille by i USA. Manuskriptet var skrevet af Lars von Trier men filmen blev instrueret af Vinterberg. Disse to produktioner lykkedes desværre ikke godt for Vinterberg. De var for langt fra at være mainstream for det internationale marked.

I 2007 fik Vinterbergs dramatiske komedie *En mand kommer hjem* premiere. Filmen handler om en kendt operasanger som vender hjem fra udlandet til sin gamle provinsby i Danmark og blandes ind i et kærlighedsdrama hos en dreng i byen, som viser sig at være hans søn. Filmen kan betragtes som personlig i forhold til Vinterberg, da den var hans første danske spillefilm siden hans succes med *Festen* i 1998. Hans to tidligere internationale film

havde nemlig ikke fået gode anmeldelser og blev heller ikke særlig populære hos publikum. Med andre ord kan filmens titel og handling referere til Vinterbergs ydmyge hjemkomst til Danmark igen. (Sørensen, 2007).

Vinterbergs nyeste spillefilm er *Submarino*, som fik verdenspremiere på Berlin festivalen i februar 2010. Filmen er en filmatisering af en rost roman af Jonas T. Bengtsson, filmet i Danmark og har danske skuespillere, man kan derfor sige Vinterberg er vendt tilbage til Danmark. De store internationale produktioner lykkedes nemlig ikke særlig godt for ham, som skyldes af at han kommer for langt fra sin egen identitet. Det ser ud for at passe ham bedst at lave de menneskelige optagelser hvor det lykkes for ham at komme tæt på realiteten hvis han planlægger det. Han har nemlig en god evne og nemt ved komme ind på den psykologiske realisme i sine film og derfor kan man sige at han laver sine film med hjertet.

Hans film har det til fælles at de har dybde i deres karakterskildringer og historier som ofte rører ved tilskueren. Hans karriere har stridt lidt efter hans succes i forbindelse med *Festen* og han har haft det svært ved at finde vejen til publikum igen. Men det er svært for en ung instruktør som Vinterberg at stå under de store forventninger som blev stillet til ham efter hans første gennembrud. Når alt kommer til alt var *Festen* kun hans anden spillefilm. Men han har nu med sin nyeste film *Submarino*, sat sig på filmkortet igen. Filmen fik verdenspremiere på Berlin-festivalen i februar 2010, hvor den blev udvalgt til at konkurrere om Guldbjørnen. Filmen vandt ikke, men fik rigtig gode modtagelser.

2.3. Vinterberg om Dogme95 som et koncept og arbejdsmetode

Dogmebroderskabet er sammensat af instruktører i en bred aldersgruppe med Vinterberg som langt den yngste, eller 12 år yngre end Lars von Trier. Det har været relativt nemt for en instruktør som Trier af fange den nyuddannede Vinterberg i sit dogmeprojekt i 1995, kun to år efter den sidstnævntes afgang fra Den Danske Filmskole. Der var også delte meninger om ikke det var for stor en risiko for en ung og lovende instruktør som Vinterberg at blive brugt af Lars von Trier, da Trier er velkendt for at manipulere med instruktører, skuespillere, publikum osv. Men det viste sig at de fungerede godt sammen i spidsen af broderskabet som de dannede med Kristian Levring og Søren Kragh-Jacobsen. Vinterberg har igennem de sidste år bevist sin selvstændighed og talent, og det ser ud for at han ikke har haft ondt af sine erfaringer med Trier og dogmeprojektet, tvært i mod. Han havde selv haft et godt start med sine første tre film, men det var med dogme #1, *Festen* at han brød for alvor igennem, ikke kun i forhold til publikum men også uden for Danmarks grænser.

Vinterberg beskriver Dogme95's formål som en arbejdsmetode på en billedlig og klar måde i et interview med Richard Kelly i *A spit in the eye of Danish tradition: Thomas Vinterberg & Festen*. Der siger han at reglerne handler om at afklæde filmen og at dogmefilmene er de mest personlige film han har set fra sig selv og de andre dogmebrødre. Han siger det ikke var idéen i starten, men at det skete fordi de var "nøgne" under sine produktioner (Kelly, 2000). Med nøgenheden mener han at instruktørerne ikke har noget andet end skuespillerne til at fortælle historien, dvs. ikke noget andet til at udtrykke følelser med, som f.eks. ikke nogen underlægningsmusik til at skabe crescendo². Med reduceringen af de tekniske elementer til at forstærke og tydeliggøre følelser, blev det endnu vigtigere at gøre historien og skuespillet underholdende, ellers ville der ikke være noget tilbage som ville gøre det. Nøgternheden kombineret med instruktørernes omhu for Dogme95 konceptets purisme fik dem til at dykke lidt dybere ned i sig selv under deres produktioner (Kelly, 2000).

Vinterberg har også beskrevet Dogme95 arbejdsmetoden som en slags renselses terapi. I den forstand at der er en slags frihed som følger begrænsningerne ved brug af de 10 dogmeregler, da instruktøren må vende tilbage til grunden og med det efterlade alle de tekniske fiduser. Vinterberg siger at reglerne har været meget positive for sin fantasi. Fordi når næsten alle filmeffekterne er blevet fjernet med reglerne er det kernen som er efterstående for instruktøren, og det er historien og skuespilleren. (The official Dogme 95 - WeBSITE, 2002).

Vinterberg går dybere ind på sin personlige årsag til at deltage i projektet og lave en film efter *Kyskhedsløftets* regler i et interview med Bo Green Jensen i "Det store kvantespring" i: *Festen. Alle familier har hemmeligheder*. Han siger at for hver enkelt dogmebroder var der en personlig og kreativ årsag til at arbejde med manifestet. For Vinterberg var det ene inspirationen. Han siger selv han er et forvirret og kaotisk menneske og derfor kan han godt lide regelrethed. Det andet var kollektivet, dvs. at en lille gruppe laver et statement og forsøger at starte en bølge i al ydmyghed. Han siger at følelsen omkring at tage et hovedspring sammen er ekstremt stimulerende for det man foretager sig. (Vinterberg, 1998, s. 16).

Regelretheden viser sig at have fungeret godt for Vinterberg i hans produktion af *Festen*. I interviewet med Jensen siger Vinterberg også om dogmetanken i praksis og *Kyskhedsløftet* som begrænsning, at det kun var i enkelte situationer at han følte sig hæmmet under produktionen. I *Festen. Alle familier har hemmeligheder* har han et afsnit hvor han tilstår hvor i filmen han bryder reglerne. Han siger at han som bror af Dogme95 og som medunderskriver

² Et scenarie hvor styrken gradvis tages.

af *Kyskhedsløftet* føler sig forpligtet til at tilstå følgende overskridelser af nævnte løftes regelsæt under produktionen af *Festen*:

Jeg tilstår at have foretaget én optagelse med et sort klæde for vinduet. Dette er ikke blot en tilførsel af et rekvisit, men også betragtes som en slags lyssætning.

Jeg tilstår at have kendskab til en lønforhøjelse, der fungerede som dække over indkøb af Thomas Bo Larsen jakkesæt til brug i filmen, om end han siden han har anvendt som sit eget.

Tillige tilstår jeg at have kendskab til Trine Dyrholms og Therese Glahns indkøb af samme karakter.

Jeg tilstår at have iværksat en konstruktion af en hotelreception til brug i filmen. Det skal her nævnes, at konstruktionen udelukkende bestod af dele, der allerede forefandtes på optagestedet.

Jeg tilstår, at Ulrich Thomsens mobiltelefon ikke var hans egen. Men den forefandtes på optagestedet.

Jeg tilstår, at kameraet i én optagelse blev fastmonteret på en microfonstang og dermed kun var delvis håndholdt.

(Vinterberg, 1998. s.175).

I interviewet mener han faktisk at begrænsningen som følge af dogmereglerne havde den fuldstændigt modsatte effekt, først og fremmest fordi det tilføjede mere glæde til arbejdet og i virkeligheden gjorde det mere befriende. Han mener at de klare rammer gav dem en let følelse ved at arbejde inden for dem og plads til nye idéer. Han nævner f.eks. at i forhold til den regel som forbyder underlægningsmusik, fik ham til at skrive en masse sange ind i manuskriptet. (Vinterberg, 1998, s.13-14). Sangene og festceremonierne fungerer på en god måde til at føre festtraditionen og stemningen nær publikum, særlig det danske, f.eks. med festsangsklassikeren *For han er en af vor egne* og det smukke sang farmoren synger, *I skovens stille dybe ro*. Sangen gør også den psykologiske skildring af gruppen mere realistisk. På den måde kan man sige at Vinterberg finder med sin idé en vej til at forstærke visse følelser hos tilskueren uden at manipulere med dem ved at brug af illusionen, som den typiske underlægningsmusik ofte vil føre med sig. Det er i total overensstemmelse med Dogme95s ideologi som skal opfordre kunstneren til at lade det blive sit mål at arbejde med det han har og hvis det er en begrænset mængde kan det få ham til at søge mere ind til sine egne idéer og udvikle dem til noget brugbart. Den forenkede ideologi er at jo mere nøgenhed og sult kunstneren har, jo mere produktiv bliver den.

Vinterberg lavede sin tilståelsesliste i forhold til filmen for at tydeliggøre at filmen virkelig var lavet efter dogmereglerne. Men det kan ses på den måde at filmen ikke er en dogmefilm da han ikke opretholdte reglerne. Spørgsmålet er så hvilken betydning man lægger i dogmereglerne. Er det en sort/hvid fremstilling af bud og påbud eller kan det ses som en arbejdsmetode med fokus på det færdige produkt? Der mangler nemlig tydeliggørelser af hvad dogmebrødrene f.eks. betragter som overfladisk aktion, forudsigelig dramaturgi og genre, da begreberne ikke betegner konkrete størrelser. Det kan skyldes af den brede generationsgruppe og store egoer hver for sig repræsenterer og viser at de må have haft svært ved at formulere reglerne tydeligere. Det viser sig også i at filmene er vidt forskellige da hver for sig tolker konceptet på sin egen måde, og med det, reglerne også, da konceptet ikke er så konkret som det ser ud for at være ved første blik. Som et eksempel på det, er den tredje regel om det håndholdte kamera. Kragh-Jacobsen og Vinterberg bruger faktisk den samme fotograf til *Mifunes sidste sang* og *Festen*, Anthony Dod Mantle, men de er uenige om grænserne i forhold til det håndholdte kamera. Mens Vinterberg mener at kameraet selv skal holdes i hånden og tilstår en enkelt scene hvor han bruger en mikrofonstang så lader Kragh-Jacobsen det hvile på et bord eller noget andet men fremhæver på trods af det, at kameraet er håndholdt. I manifestet står der at kameraet ikke må hvile på trak eller den slags kamera apparatet. Trier er også uenig med Søren Kragh-Jacobsen og siger at håndholdt kamera skal være holdt i hånden. Optagelsesmåden i *Mifunes sidste sang* gør billederne mere stadige og rolige, også lidt mere poetiske pga. telelinsen som bliver brugt. Filmen har også været diskuteret for at være noget helt andet end de ”typiske dogmefilm”.

Efter Vinterbergs mening er det de tydeligste dogmeregler som er de bedste. Det er netop de regler han nævner i forhold til sin brud i sin tilståelsesliste i *Festen. Alle familier har hemmeligheder*. Han nævner også at der reelt ikke er sket mere end ét regelbrud og at resten kan betragtes om moralske brud (Vinterberg, 1998, s.175). I forhold til de andre regler, har han altså ikke brudt dem, han har valgt at afvige fra dem. Genrereglen synes han f.eks. er dårlig fordi den byder ikke på kreativitet, han har også valgt at afvige fra reglen om den dramatiske forudsigelighed. Han fremhæver i interviewet med Jensen at ”de mindst konkrete af reglerne var de sværeste at overholde. For eksempel står der, at vi skal undgå dramaturgisk forudsigelighed” (Vinterberg, 1998, s.15). Han siger at det ikke kan lade sig gøre fordi reglen ikke var konkret nok, fordi dramaturgi ikke er en kendt størrelse. Han afstår altså fra denne regel i produktionen af filmen. Men han afviger ikke kun fra reglen, han følger faktisk den

klassiske Berettermodel³ fuldstændigt. Det skyldes også af hvor ung, og frisk han var, nyuddannet fra Den Danske Filmskole.

Det var også en afgørende faktor for Vinterberg i forhold til dramaturgien, at han lavede manuskriptet sammen med en af sine erfarne lærere fra filmskolen, Mogens Rukow, som han også havde samarbejdet med i forbindelse med manuskriptet af *De største helte*. Filmens dramaturgi er det element som viser sig at være et af filmens vigtigste elementer da den gør filmen tilskuervenlig i høj grad. Filmen ville nemlig næppe have fået så stor succes hos publikum hvis ikke den var så klassisk dramaturgisk struktureret fordi det dogmatiske filmsprog var nemlig noget publikum ikke var vant til. På grund af hvor tilskuervenlig filmen blev med den klassiske dramaturgi kan man derfor sige at *Festen* var ideal som banebryder for konceptet. Den præsenterede noget nyt, på en kendt måde, og den havde også et vigtigt emne i spidsen, misbruget.

Jeg vil komme nærmere ind på *Festen* klassiske dramaturgi og dens betydning, samt dogmereglernes betydning for filmen i min analyse af dogme #1 i det næste afsnit.

3. Festen – dogme #1

I dette kapitel vil jeg behandle Thomas Vinterbergs dogmefilm, *Festen*. Indledningsvis vil jeg se på filmens handling og dramaturgi, som er klassisk opbygget. Jeg vil diskutere på hvilken måde den klassiske dramaturgi gør filmen til en ideal banebryder for Dogme95 konceptet og de andre kommende dogmefilm. Jeg vil også undersøge filmens personkarakteristik af hovedpersonerne, samt filmens stilistiske virkemidler og se nærmere på, de indflydelser dogmereglene har på filmens emne. Afslutningsvis vil jeg så diskutere filmens behandling af psykologisk realisme og metafysik, og hvordan de elementer bruges i forstærkning af filmens emne.

Festen er den første dogmefilm og man kan sige at den har pga. dogmereglene en særlig markant stil som både skærper på filmens virkemidler og gør fortællingen endnu mere levende. For at nævne eksempler på, hvor *Festen* afviger fra de klassiske films fortælleform kan man pege på det stærkt bevægelige kamera, centerlinjeoverspring, voldsomme lydclip, kornede billeder og mangel på den typiske underlægningsmusik. Men på trods af den iøjnefaldende fortælleform og filmens varemærke som dogmefilm, så betragtes den ikke helt som den typiske avantgarde film. Det skyldes af filmens klassiske dramaturgi og temaet, som

³ Forklares nærmere i Bilag 1

gør filmen både tilskuervenlig og ærlig. Filmen følger nemlig den klassiske dramatiske Berettermodel nøje og er på den måde let tilgængelig for publikum.

3.1. Filmens handling og dramaturgi

Festens fortælling foregår i løbet af et døgn og har klassisk sammenhængende struktur. Tidsrammen defineres af ankomst, forberedelse, afholdelse og slutning af familiefarens Helge 60 års fødselsdagsfest (Schepelern, 2003). Filmen er et følelsesstærkt drama, med komiske elementer. Den handler om en smertefuld familieskandale, en afsløring af incest i familien Klingefeldt-Hansen.

Som nævnt tidligere så følger filmens dramaturgi den klassiske Berettermodel. I anslaget anslås filmens tone og tema. Hovedpersonen, Christian kommer gående efter landevejen, først i et totalt billede hvor han virker meget lille med mange bakker foran sig som kan være et billede på den rejse og den modstand han skal igennem i filmen. Han snakker med nogen i sin mobiltelefon om at han lige er landet i sit fædreland. Gennem telefonsamtalet kommer der også oplysninger om at han har en mission som skal udføres, det bliver vel chokerende men han skal nok klare det. Næst præsenteres Mikael, den fjollede yngste bror. Dernæst søsteren, Helene, om er en lidt rodet type. De tre søskende skal til deres fars 60 års fødselsdagsfest, og skal tage imod gæsterne.

Filmens præsentation er koncentreret om de tre søskende, deres karakteristiske træk og indre relationer og konflikter. Det starter f.eks. med at de møder hinanden på herregården. Mens Christian får varme ”skat” hilsner fra sin søster, modtager hun Michael med et koldt ”hvad laver du her?”. Tilskueren får oplysninger om deres søsters død og begravelse, forældrene, gæsterne og køkkenpersonalet præsenteres også. Der kommer så en montagesekvens hvor søsterens selvmordsbrev findes og temaet, familiens hemmelighed tilkendegives.

Det er i filmens uddybning at spændingen begynder at stige. Der etableres nærmere kendskab til karaktererne, særlig til faren og hans forhold til Mikael og Christian. Under forretten holder Christian så sin første tale hvor der etableres psykologisk konflikt mellem far og søn som handler om et misbrugsopgør med ærligheden i centrum. Den første tale betragtes også som filmens 1. vendepunkt, hvor temaet foldes ud og familiens hemmelighed bliver afsløret. Ved Christians anden tale kommer dramaturgiens point of no return. I den tale, skåler Christian for manden som dræbte hans søster, hemmeligheden bliver ikke kun afsløret, nu er der ingen vej tilbage. For at konstatere det kommer Christians ven på spil og får de ansatte i

køkkenet til at gå ind på værelserne og gemme gæsternes bilnøgle. Der er altså tale om et point of no return i total forstand. Gæsterne kan ikke komme væk, de skal have hele menuen.

I filmens optrapning intensiveres konflikten. Tilskueren får familiens reaktioner til Christians taler. Helene beskylder ham for at være sindssyg, hans mor holder en tale hvor hun prøver som hun kan, at overbevise gæsterne om at Christian altid har haft en stor fantasi, og har svært med at skelne mellem digte og virkelighed. Beder ham om at rejse sig op og give sin far en undskyldning. Der holder Christian så sin tredje tale som også er filmens 2.vendepunkt. Der erklærer han sin mor for at være en del af skylden med at svigte sine børn ved at dække over farens handlinger.

Mikael reagerer med vold og smider Christian ud 2 gange. Gæsterne reagerer med at blive mere fulde, kameraet følger deres glas op til deres mund, igen og igen. Helenes kæreste, Gbatokai kommer Christian til støtte, giver ham et lille pep-talk, Christian græder. Kim, køkkenchefen som også er Christians barndomsven, lukker en af de voldsomme gæster ned i vinkælderen. Mikael og Gbatokai skændes og Mikael gør et forsøg på at slå ham. De skændes så også ved bordet hvilket ender med at Mikael får alle gæsterne til at synge en racistisk sang. Helene kan ikke tåle det, går ud af værelset og får et nervesammenbrud.

Fordi hun har en hovedpine, beder hun servitricen Pia, som også er Christians ”kæreste” om at hente hendes treo tabletter. En set up – pay off⁴ scene i forhold til brevet. Fordi der finder Pia brevet og giver det videre til Christian. Lidt senere siger toastmasteren: ”klokken nærmer sig 10, og om lidt skal der ske noget spændende”, og at gæsterne slipper ikke for den store finale. Ironien er at toastmasteren mener familiedansen. En tradition hos familien er, at efter dansen skal der ligge en hemmelig tale hos toastmasteren. Han finder et brev hvor en mand opfordrer sin søster at læse det op. Det er så selvmordbrevet som er dukket op igen.

Filmens klimaks markeres så af at Helene selvmordsbrevet op og alle festgæster bliver overbeviste om fortidens kendsgerninger. Faren prøver at opretholde kontrollen med festen, men mislykkes og går ud af lokalet sammen med sin kone. Det udvidede klimaks er Mikael opgjør med sin far hvor han banker ham, siger at familien er kaput og ydmyger ham totalt til sidst med at pisse på ham.

Udtoningen af filmen sker så ved morgenmadsscenen hvor Mikael afviser sin far som erkender sin skyld og siger at det han gjorde mod sine børn er utilgiveligt, siger til Christian at det var godt kæmpet og går. Christian får så også sin pige.

⁴ Set up – pay off er for at øge spænding og nysgerrighed hos tilskueren. ”Set up” er informationer som lokker tilskuerens interesse for fortællingen og skaber forventninger. ”Pay off” giver ”set up” informationerne betydning og skaber sammenhæng i fortællingen.

3.2. Filmens persongalleri

Filmens ydre handling drejer sig om Christians mål, at få familiens hemmeligheder frem i dagens lys og en hævn mod sin far med at afsløre fortidens grusomme kendsgerninger fremme for hans gæster. Den indre handling er hovedpersonens og hans to søskendes psykologiske udvikling. Christian forsøger at blive fri fra sin traumatiske barndom, sin tvillingsøsters selvmord som var følge af deres fars incest mod hende og Christian da de var børn. Han forsøger at komme videre med sit liv.

Hans to søskende, Helene og Michael er dog de som udvikler sig mest i filmens løb. F.eks. så er Michael i starten af filmen meget optaget af sin fars respekt og gør alt som han kan for at få den, men det ender så med at hans far taber sin egen respekt i Michaels øjne og Michael bliver så den som endelig afviser faren fra familien. Helene er i starten af filmen den type som går op i at alt skal se godt up på overfladen, men det er så hende som i filmens klimaks afslører den store hemmelighed om fortidens grusomme kendsgerninger.

Deres karaktertegning er fremlagt på en humoristisk måde og det er dem, Helene og Michael, som filmens komik drejer sig mest om (Schantz Lauridsen, 2004). De er begge to psykisk ustabile og overfladiske. De kan ikke acceptere deres storebrors, Christians fortælling om farens incestuøse forhold til ham og deres søster. Michael reagerer med et forsøg på at smide sin bror ud af festen og Helene ler en overfladisk latter, som om det hele var en syg vittighed.

Helene går op i at alt skal være pænt på overfladen, hun vil ikke have nogen overraskelser. Hun gør f.eks. alt hvad hun kan, for ikke at komme for sent til festen og hun har en overfladisk latter og et pænt smil på hele tiden. Hun begynder at forstå at tingene er grusomme under overfladen da hun finder og læser selvmordsbrevet. På det tidspunkt bliver det sværere for hende at lade som om alt er pænt. Hun er på flugt, fra noget hun ikke selv ved hvad er. Det viser sig i at hun rejser meget, starter forskellige uddannelser uden at færdiggøre dem og har haft mange kærester. Hun er en lidt rodet type, en søgende antropolog. Helenes første reaktion når hun finder sin søsters selvmordsbrev er at gemme det og ikke at vise det til nogen. Men den dramatiske fest bliver til at hun tager sig sammen til at læse selvmordsbrevet med incestanklagen højt op for gæsterne som bliver til filmens klimaks.

Michael den yngste bror gør op med sin far på sin egen måde, med at banke ham. Han har hele sit liv søgt efter sin fars opmærksomhed og anerkendelse men aldrig fået den. Han er faktisk slet ikke inviteret til festen fordi han er vant til at lave skandaler når han bliver fuld. Michaels udvikling efter at have set op til sin far hele sit liv, er at han ser faren i det rigtige lys

og kan holde op med at søge efter sin fars opmærksomhed og anerkendelse. I slutscenen, om morgenen bliver det Michael der afviser faren fra familien. Et tegn for retfærdighed efter afsløringen af hemmeligheden omkring kendsgerningerne.

3.3. Dogmereglerne og de stilistiske virkemidlers indflydelser på filmens emne

Som nævnt tidligere kan dogmereglerne bruges som en arbejdsmetode i filmproduktionen. Metoden kan bl.a. give filmen visse stilistiske elementer som medvirker til at forstærke tilskuerens oplevelse af filmens emne og føre til at tilskueren oplever det mere realistisk.

Det giver en tilgængelighed for tilskuerne at filmen skildrer en virkelighed som er genkendelig både socialt og psykologisk. Det gør *Festen* i form af dens ramme, som er familiefesten med sine traditioner og sociale kodekser, som er noget som fleste kender og har nemt ved at forestille sig. Belysningen, kamerabevægelserne, klipningen og brugen af lyd i *Festen* kan også minde om en hjemmevideo som passer meget godt til familiefødselsdagen. Det giver autenticitetseffekt i den forstand at det er med til at gøre familiedramaet mere nærværende, end en klassisk filmstil ville have gjort. (Lauridsen, 2004).

Der er også delte meninger om at dogmereglerne, når de bliver brugt som arbejdsmetode kan være med til at give en fornemmelse af at sandheden er der i forvejen for kameraet at nå glimter af den. Det kan være mere end rystelseeffekten fra det håndholdte kamera som i sig selv fører til at tilskueren føler sig nær virkeligheden. Tilskuerens erfaringer har også indflydelse på dens virkelighedsopfattelse. Den måde filmen er fotograferet på er den samme måde som tilskuere kender fra dokumentarfilm. Tilskuere er vant til, på den måde at se sandheden gennem håndholdt kamera. Som stilistisk træk kan man argumentere om at det passer godt til filmens tema som sådan, men tilskueren ved jo godt at filmen er fiktion, sammensat af en historie og skuespillere.

Det håndholdte kamera har større betydning end virkelighedsopfattelsen, den forstærker visse tragiske elementer. Det at kameraet bevæger sig så meget giver handlingen mere dynamik. Billederne i visse scener er meget urolige. Kameraet er i konstant bevægelse rundt om personerne og horisontlinjen er ofte meget urolig. Det passer meget godt i *Festens* tilfælde fordi stemningen også er meget urolig. Særdeles med hensyn til Christians tilstand. I begyndelsen ved tilskueren at Christian skal afsløre noget, han er meget nervøs, der er f.eks. nærbilleder af hans svedige hænder. Tilskueren får en god fornemmelse af at han er meget

uroelig. Kameraet er flakkende mellem gæsterne og de tre søskende ved gæsternes ankomst. Efter afsløringen følger kameraet servitricerne hvor de bærer drikke til gæsterne. Kameraet følger drikkene til gæsternes mund, lyden tilskueren hører, er fra gæsternes glas og deres skvalder som giver fornemmelsen af den urolige feststemning.

Det håndholdte kamera fører også til frigørelse af skuespillerne. Vinterberg siger i et interview med Richard Kelly at det lille håndholdte kamera fik skuespillerne til at reagere mere til hinanden end til kameraet. Han siger til Kelly, at han godt ved det lyder som en kliché men det var som om kameraet blev til en ”flue på væggen”. Fotografen, Anthony Dod Mantle klatrede over møblerne og gemte sig bag ting, og derfor havde skuespillerne kun hinanden til at reagere på som førte til at de nogle gange glemte at kameraet var til stede. (Kelly, 2000). Et andet element i forhold til det håndholdte kamera er at den normale optagemetode tvinger skuespilleren til at aflevere sin præstation i små fragmenter, men det Dogme95s arbejdsmetode har til fordel, er at den tillader at skuespilleren spiller igennem 10 eller 20 min. uden afbrydelse (Schepelern, 2001). Det kan give skuespilleren mulighed for at leve sig stærkere ind i sin rolle. Med det skabes der også flere muligheder for frit skuespil som kan give filmen mere oplevelse af ægthed. Det håndholdte kamera skaber som sagt autenticitetseffekt som er knyttet til skuespillernes præstation, det giver god mening da det jo er dem som bærer historierne i dogmefilmene.

Et stilistisk element, der er direkte afledt af dogmereglerne, er fraværet af underlægningsmusik i filmen. Der bruges derfor levende musik, et par sange og klavermusik og med det opnås stemning og følelser gennem de sange gæsterne synger.

Efter Christians afsløring er gæsterne i en choktilstand, de gør alt hvad de kan for igen at opnå den festlige stemning fra før afsløringen. På grund af hvor grænseoverskridende Christians tale er ved gæsterne ikke hvordan de skal reagere. De starter med at synge den danske festsangsklassiker ”For han er en af vor’ egne”. Med sangen viser gæsterne deres fælleskab for faren, og mod Christian. Der skabes en sygelige stemning i festen og forargelse og vrede hos tilskueren. Det samme sker da Michael synger ”Jeg har set en rigtig negermand” og får gæsterne til at synge med. Sangen er rettet mod Gbatokai, Helenes kæreste og Christians støtte (Schantz Lauridsen, 2004). Kun køkkenpersonalet og servitricerne samt Gbatokai, Helenes kæreste, er på Christians parti. Spænding og vrede bygges op hos tilskueren og fører til filmens klimaks, hvor Helene læser Lindas selvmordsbrev op for gæsterne og alle overbevises om at Christian har ret.

Lyssætningen er et af dogmereglernes stilistiske udtryk i *Festen*. Scenerne er optaget i det forekommende lys. Ifølge regel nr. 4 som siger at filmen skal være farvefilm, og at

lyssætninger ikke accepteres. Det passer derfor godt at filmen udspiller sig over et døgn om sommeren hvor solen skinner om dagen og natten er lysere end om vinteren.

I forhold til brug af lyd i filmen er det en anden stilistisk effekt filmen får pga. dogmemetoden, det er at skuespillerne må være på stedet hele tiden under optagelserne. Det er fordi lyden ikke må tilføjes senere. Derfor, for at skabe de rigtige festlyde, må skuespillerne være sammen på scenen næsten hele tiden. Vinterberg siger at det får filmen til tider til at ligne et teaterskuespil. Han erkender også en anden dogmeagtig effekt i sit interview med Richard Kelly. Der erkender Vinterberg, at for at gøre filmen mere dogmeagtigt vidste gæsterne ikke at filmen handlede om misbrug af børn og at Christians tale ville udspille sig som den gjorde. Derfor ser det ud til at nogle af gæsterne ikke helt hørte efter, og andre vidste slet ikke hvordan de skulle opføre sig, så momentet efter den første tale og gæsternes reaktioner er faktisk ægte (Kelly, 2000).

Der er generelt ingen uvante eller uforklarede spring mellem forskellige rumlige, tidslige eller psykologiske dimensioner (Schantz Lauridsen, 2004). Tilskueren ved hele tiden hvor han er, undtagen når Christian er besvimet så man kan sige Vinterberg opholder den 7. dogmeregulering som siger at tidsmæssig og geografisk fremmedgørelse er forbudt, og at filmen skal foregå i nutiden. Alligevel lykkes det ham at vise samtale mellem Christian og hans tvillingesøster Linda. Vinterberg bruger Christians drøm til det ved at vise den døde søster, men der er ikke enighed om det er et brud på reglen eller ej. Vinterberg siger selv at han syntes det var svært at arbejde med at skabe den drømmende stemning omkring den døde søster i filmen og på samme tidspunkt, i forhold til Dogme95 konceptet være nøgtern og realistisk (Vinterberg, 1998). Men om den 7. regel vil Vinterberg mene at reglen blev opfundet i forhold til at der ikke var tale om en historisk film eller en genrefilm, at filmen skulle foregå her, i nuet (Vinterberg, 1998). I forhold til det, opholder han den 7. regel, fordi søsteren aldrig fremtræder i virkeligheden i filmen, hun kommer kun frem i karakterernes følelser, og er på den måde forbundet med den psykologiske realisme, som jeg vil vende tilbage til i det næste kapitel. Christians drøm kan f.eks. være en slags forsoningsforsøg, det er jo en kendt størrelse indenfor psykologien at vores drømme er stærkt knyttet til vores underbevidsthed. Med drømmen bruges metafysikken omkring den døde søsters tilstedeværelse som psykologisk skildring af Christians tilstand. Efter at han har vundet sejr over sin far og dermed afsluttet sit projekt får han et sammenbrud og besvimer. Der kommer en sekvens hvor realitetsniveauet bliver uklart og Christian har drømmen. I samtale mellem de to søskende i drømmen siger de at de savner hinanden. Han spørger hende om han skal tage med hende men hun siger at han ikke skal med og slutter med ordene ”jeg skal af sted”.

Drømmens betydning for Christian er at søsteren har fået hvile. Han har nået sit mål og konfronteret sin far med ærligheden i centrum og nu kan hans søster hvile i fred. Drømmen er også kronologisk i fuldstændig sammenhæng med filmens handling hvor drømmetilstanden kommer lige efter at Christian er besvimet og han vågner op, i drømmeplanen ved at høre telefonen ringe som også sker i filmens realitetsplan.

I forhold til den spøgelsesagtige i stemning på Helenes værelse, så er der ikke tale om den døde søsters fremtrædelse. Kamerabevægelserne og kameravinklerne henviser til at hun er der inde og betragter Helene og Lars, receptionisten, men i virkeligheden er det en skildring af Helenes psykologiske tilstand. Hun føler dyb sorg og tristhed over sin søsters selvmord og vælger at sove i hendes gamle værelse på gården for at komme lidt nær hende. Det som Vinterberg vil med de blafrende gardiner, kameravinklerne, kamerabevægelserne og fuglesangen vise søsterens nærvær i forhold til Helene, og hemmeligheden som hænger over de tre søskende. Man kan derfor sige at på trods af filmens klare struktur af fortællingen og ærlige optagelsesmåder, så lykkes det alligevel Vinterberg at skabe mystik.

I de næste to afsnit vil jeg gå dybere ind på filmens brug af metafysik og psykologisk realisme.

3.4. Filmens brug af psykologisk realisme

Festens tema, familiens hemmelighed, tager fat i virkeligheden med at vise menneskelige følelser og handlinger som er genkendelige for de fleste. Filmen handler om kamp for værdighed, retfærdighed og det vigtigste, ærlighed med afsløring af incest i centrum. Den virkelighedsopfattelse tilskueren får af filmen vil jeg mene er knyttet sammen, både af den måde filmen er lavet på, dogmemetoden og den psykologiske realisme. Filmen afspejler ikke realisme som sådan men temaet og karakterskildringen tager fat i virkeligheden.

Realismens grundtemaer er kampen for menneskelig identitet og værdighed inden for en række eksistentielle, psykologiske og sociale rum. Filmen er derfor realisme fordi den realiserer en fortælling som kunne være foregået.

Med et tabubelagt emne som incest frembringer filmen hårde følelser hos tilskueren, og med det afviger filmen sig stærkt fra de klassiske mainstream film som ofte har at gøre med bløde følelser. Med det tabubelagte emne kan man derfor sige at Vinterberg dansede lidt på grænsen med valg af emne for den første dogmefilm. Men filmens tema som er familiens hemmelighed, incest og filmens motiv, ærligheden og at nå sandheden frem, tilpasser dog

godt Dogme95 budskabet, som netop handler om ærlighed og at nå filmens sandhed frem, og på en måde afsløring af filmens kerne.

Filmens skildring af gruppepsykologi bliver vist gennem gæsternes reaktioner ved den første tale. Gæsterne er ikke forberedte på sådan et bank de får med Christians tale, kendsgerningerne er for hårde og skræmmende. Deres første reaktioner er at det hele må være en løgn, en syg vittighed. Deres reaktioner er til tider absurde og unaturlige men det kan være fordi de er usikre med sig selv. Fleste mennesker er nemlig vant til at opføre sig på en bestemt måde når de er til familiefester, der er bestemte adfærdskodekser for høflighed og når en overraskelse som Christians tale kommer op så kan det godt være at det mest menneskelige er noget helt absurd. Med usikkerheden om hvordan de nu skal opføre sig føler gæsterne at de må stå sammen og lade som ingenting. De æder og drikker som svin og prøver som de kan at vende tilbage til en festlig stemning som ender med at de må smide Christian ud.

Der er klare modsætninger i fremstillingen af de gode og de onde i filmen, næsten sort-hvidt. Arbejderne overfor det bedre borgerskab, den fremmede overfor familien. De gode er Christian, køkkenpersonalet, som er i kælderens og den fremmede, Gbatokai. Christians forældre og gæsterne repræsenterer det bedre borgerskab, de er hans modstandere.

Gæsterne står sammen, også imod den fremmede, Gbatokai. Michael er en lidt naiv karakter, kan ikke lide den fremmede Gbatokai. Han går op i at festen skal gå fremad på den pæneste mulige måde og han synes ikke Gbatokai passer til festen. Som faktisk er ret ironisk da Michael selv ikke var inviteret til festen. Michael søger gæsternes støtte mod den fremmede og da han begynder at synge negersangen synger alle gæsterne med. Det kan ses som et forsøg på at gøre Gbatokai til festens outsider i stedet for sig selv. Filmen spiller på den måde med tilskuernes følelser i forhold til uretfærdighed med det bedre borgerskab mod dem af "den lavere status". Tilskueren bliver forvirret og vred over disse reaktioner og får med det, stærkere trang for retfærdighed og for at nå sandheden frem i dagens lys.

Torben Grodal har ret i at filmens fortælleform med at iscenesætte en skandale frembringer negative sociale følelser hos tilskueren med at aktivere såvel nyfikenhed som skam og pinlighedsoplevelser. Han siger også at filmens emne kan frembringe en række af incest-oplevelsens følelser som magtløshed, vrede, skamfølelse, ydmygelse og pinlighed uden at visualisere misgerningen (Grodal, 2003). På grund af at filmens hårde emne gør så ondt bruges der humor og ironi for at lette den tragiske atmosfære emnet fører med sig. Tvetydigheden som følger ironien og humoren er til at dække tilskueren for disse smertefulde følelser (Schantz Lauridsen, 2004).

Den psykologiske konflikt mellem far og søn er knyttet til incest historien. Christians projekt er klart, han skal afsløre sin far med ærligheden i centrum. Christian bor i Paris og har haft psykologiske problemer gennem sit liv. Den store afsløring er styret af hans egne drifter som konsekvens af hans psykologiske sammenbrud efter at hans søster begik selvmord på grund af deres fars incest. Han er kompleks karakter, psykologisk underkuet og skal gøre oprør. Den normale måde at skabe sympati for personer er at vise hvad de gør for andre mennesker, at vise dem på en god måde. Dette er ikke tilfældet med Christian som gør ham til en ugennemskuelig person. Han er ikke en stereotype af den succesfulde ældste søn, chefen som har sin egen restaurant i Paris. Den stereotype betegner en stærk person. Det er Christian ikke, han fremstilles mere som en træt og passiv dreng og må få hjælp til at fuldføre sin plan. Det fører til at det er nemt for tilskueren at få medfølelse med ham, også på grund af emnet og hans modstandere. Han er et lukket menneske fordi han har været underkuet og nu må han op mod tyranen, sin far som de fleste af gæsterne støtter. De psykologiske elementer kommer ikke frem på en konkret måde, det er noget tilskueren selv må læse mellem linjerne som giver Christians karakter mere dybde og gør emnet mere nærværende og realistisk.

3.5. Dogmereglerne effekt på de metafysiske elementer i filmen

Filmen strukturerer sin fortælling meget klart og har elementer som kan betragtes som psykologisk realisme men er samtidig fyldt med metafysiske elementer. Det metafysiske bruges til at understrege filmens tema, familiens hemmeligheder, på den måde at de skaber fornemmelsen af den døde søsters tilstedeværelse og giver tilskueren fornemmelse af at der er mere på spil end det den ser eller hører. Man kan med det fremhæve at de metafysiske elementer fungerer sammen med filmens motiv på den måde at de drejer sig om afsløringen af det som skete, at nå sandheden frem.

Den døde søster er som et spøgelse over festen og hendes tilstedeværelse giver som sagt en fornemmelse af skeletter i familiens skab. Hendes selvmordsbrev er et bevis for farens misgerning, og det må findes så Christians ærlighed kan blive til noget. De tekniske elementer som bruges for at vise den døde søsters tilstedeværelse er som nævnt tidligere f.eks. brug af kameravinkler højt oppefra, bevægende gardiner på hendes værelse, spøgelsesagtige hvide lagener over møblerne på hendes værelse og Christians drøm hvor han møder hende.

De metafysiske elementer er med til at skabe spænding. Det er som om den døde søster følger sine søskende efter og presser dem til at få sandheden frem. Kort efter at gæsterne ankommer, er der en montagesekvens hvor der krydsklippes mellem scener med de tre

søskende, hvor de hver er på sit værelse. Helene er i den døde søsters værelse sammen med receptionisten og leder efter sin søsters selvmordsbrev. I et andet værelse sidder Christian i en lænestol med et tomt blik i øjnene mens hans veninde/kæreste, Pia er i gang med at tage et bad. I det tredje rum er Michael sammen med sin kone midt i et skænderi som ender med et samleje. Klippetempoet stiger voldsomt op mellem de tre værelser hvor Michael tager et brusebad, Christians tanker rører ved vandet i hans glas mens Pia ligger som livløs under vandet i badekaret og Helenes tårer da hun læser brevet. Pludselig udbryder Helene en lyd ”bøøh!” og der klippes i hastig rækkefølge mellem indstillinger af Michael som falder i brusekabinen, Christian der taber sit glas og af Pia som ryger op af vandet i badekarret.

Klipningen omkring dette udbrud er dramaturgisk som tematisk motiveret. Dramaturgisk har det en stor betydning for det første vendepunkt, Christians tale. Det viser at der er sandhed i Christians tale og at der findes et bevis på kendsgerningerne. Tematisk er det knyttet til incesten (Schantz Lauridsen, 2004).

Ifølge Schantz Lauridsen så er vandet i filmen også et symbol for hemmelighedernes renselses element. Faren voldtog børnene da han tog sit bad og Linda rensede sig af sin fars incest da hun begik selvmord i badekaret på sit værelse (Schantz Lauridsen, 2004). Det er jeg enig i fordi det giver ærligheden den betydning, at der er noget underliggende som skal vaskes, en hemmelighed om incest som skal afsløres.

Gbatokai, Helenes kærestes karakter er også et metafysisk element i filmen, i den forstand at han har sanser som ligger uden for den fysiske verden. Han kommer til festen som den fremmede og har mere kontakt til følelser og det naturlige menneskelige instinkt og kan derfor gennemskue de forvirrede mennesker der optræder i filmen. Mens familien og gæsterne er forvirrede optræder han som den rolige støtte som kan bemærke at der ligger noget beskidt under overfladen.

Vinterberg erkender at det er rent tilfældigt at Gbatokai er skrevet ind i manuskriptet, han siger det er fordi skuespilleren som spiller Gbatokai er hans bedste ven, men han bor i New York og Vinterberg ville gerne flyve ham over til Danmark. Men Vinterberg siger også at han under optagelserne fandt ud af at den frygt som mennesker har i forhold til det udenlandske ligner meget den følelse af at blive afsløret og konfronteret (Kelly, 2000). Fremmede mennesker tilbringer jo ofte nye synsvinkler som kan kaste lys over de ulemper som er til stede, og familien Klingensfeldt-Hansen har mange ulemper som har svært ved at tåle dagens lys.

Normalt så hører psykologisk realisme og metafysik ikke så godt sammen men alligevel så bringer filmen det sammen og begge elementer fungerer godt sammen med Dogme95 som

arbejdsmetode. Mens den psykologiske realisme bruges til at give karaktererne mere dybde og dermed at føre til stærkere virkelighedsopfattelse hos tilskueren og stærkere fornemmelse for filmens tema, skaber de metafysiske elementer mere spænding på og fungerer på en måde som en tilbageholdende viden. Dogme95 står i kontrast til metafysikken, mens Dogme95s mål er at trække ærlighed og æghed frem, viser metafysikken at der er mere på spil end tilskueren kan se eller høre. Der er et spøgelse i baggrunden som kan muligvis have det samme mål som hovedpersonen, at afsløre hemmeligheden.

Man kan derfor sige at dogmemetoden, den psykologiske realisme, og metafysikken har alle det samme omdrejningspunkt i filmen, afsløringen.

3.6. *Festens succes i Cannes*

1998 var et spændende år for danske film i Cannes, hvor både *Idioterne* og *Festen* konkurrerede i hovedserien *Sélection Officielle* om *Den Gyldne Palme*. To år tidligere havde Triers film, *Breaking The Waves* fået juryens speciale pris, så Trier var tæt på den første pris. Det gik ikke op for ham denne gang, men han fejrede dog en sejr dernede fordi hans broder i Dogme95, Thomas Vinterberg fik *juryens speciale pris* for dogme #1, *Festen* (Vinterberg, 1998). De to nomineringer kan dog i sig selv ses som en sejr for Dogme95 konceptet. I Cannes vakte filmene ikke kun opmærksomhed, men de fik også en vigtig anerkendelse fra den kunstneriske side, så efter det manglede der kun publikums accept, som kom i kølvandet.

Vinterberg siger selv om sin films succes i Cannes, at filmen appellerer til menneskets dybere følelser, ikke som hans tidligere film som han selv siger ligger tættere på overfladen og giver umiddelbare reaktioner fra publikum. Han føler selv at han har gjort noget konsekvent. Dvs. at, på grund af Dogme95 behøvede han ikke at tænke på at være folkekær eller alvorlig og festivalorienteret, som han havde sigtet på at være i sine tidligere film. Med Dogme95 som en arbejdsmetode havde han allerede faste rammer at arbejde indenfor (Vinterberg, 1998).

Et interessant spørgsmål i forhold til Cannes 1998 vil være om *Festen* fik den opmærksomhed og succes pga. af Dogme95? Det vil jeg mene. Dogme95 andel i *Festens* succes er i det mindste i forhold til den måde filmen er lavet efter. Fordi det er bl.a. arbejdsmetoden som gør familiedramaet og filmens budskab mere nærværende end det ville have været.

Tilskueren får filmens budskab, alle familier har hemmeligheder, ærligt og usminket, nøjagtigt på den samme måde Christian ærligt serverer afsløringen af fortidens kendsgerninger til festens gæster. På trods af filmens klassiske dramaturgi manipulerer den ikke med tilskueren i form af illusion som er meget dogmeagtigt. Det er de genkendelige omstændigheder i forhold til festen og dens traditioner, det stærkt bevægelige kamera, den naturlige lyssætning og de hjemmevideoagtige voldsomme lydclip som gør at tilskueren føler fortællingen mere nærværende. Den psykologiske realisme, gruppepsykologien og familien er også noget som godt kan overføres til manges erfaringer af deres egen familie.

Dogme95 som et varemærke har dog ikke været afgørende for filmens succes, fordi en del af publikum kender filmen frem for Dogme95. Men dog er det et faktum at *Festen* har hjulpet andre dogmefilm på vej, på den måde at de kunne kategoriseres sammen med *Festen*. Filmen viste nemlig at det var muligt at lave en god film efter Dogme95 manifestet og var på den måde en banebryder for Dogme95 konceptet.

4. Lars von Trier

Det er ingen tvivl om at Lars von Trier er en kunstner til fingerspidserne. Han mestrer filmsproget, kreativitet, provokation og opmærksomhed, og er en af de mest anerkendte, men også de mest omstridte instruktører i hele verden. Han har skabt en række uforglemmelige film og lagt sit indtryk på forskellige steder i udviklingen af den danske filmindustri, f.eks. med den internationale opmærksomhed Dogme95 har fået.

I dette kapitel vil jeg give et billede af Lars von Triers baggrund og uddannelse. Indledningsvis vil jeg komme lidt ind på hans opvækst og derefter gennemgår jeg hans uddannelse, fra han startede sin hf-eksamen, indtil han endeligt kom ind på instruktørlinjen ved Den Danske Filmskole og instruktøren Lars von Trier blev til. Jeg vil dernæst gennemgå hans filmkarriere med fokus på Europa-trilogien, Guldhjerte-trilogien og de produktioner som har særlig tilknytning til Dogme95. Afslutningsvis vil jeg så diskutere Triers særlige stil i forhold til brug af spilleregler samt hans ideologi bag Dogme95.

4.1. Baggrund og uddannelse

Lars von Trier er født i København i 1956. I forskellige interviews beskriver Trier sit barndomshjem som grænseløst og i et interview med Christian Braad Thomsen (1996), siger Trier at hans problemer i forhold til kontrol og kaos stammer fra hans opvækst som var meget

løs i bunden. Han siger at når der ikke er nogen til at tvinge disciplin på én så må man selv tvinge det på sig selv. Han siger også at det har været den mangel på disciplin som barn, som har gjort ham til det disciplinerede menneske han er i dag i forhold til sit arbejde. (Thomsen, 1996).

Lars kunstneriske dygtighed viste sig tidligt i hans barndom. Han lærte at spille på klaver og lavede en kriminalroman inden han kunne skrive, med hjælp fra sine forældre (Schepele, 2000). Det var da han var ca. 10 år gammel at hans mor købte et smalfilmkamera til ham og at han begyndte at lave kortfilm. 12 år gammel fik han mulighed for at afprøve sit talent som skuespiller da han fik en hovedrolle i tv-serien *Hemmelig sommer*. Omkring 1974 -1975 var han holdt op med at lave 8mm-film i et stykke tid og blev i stedet stærkt optaget af maleriet, inspireret af den norske maler Edvard Munch. Han siger selv i *Lars von Triers film* (2000) at det var på det tidspunkt at han prøvede at optage von navnet.

Trier gjorde et forsøg på at starte på hf-eksamen, men hans autoritetsproblemer i forhold til lærere og skolesystemet voldte at det mislykkedes. I 1975 prøvede han at komme ind på Kunstakademiet, Journalisthøjskolen, Teaterskolen (instruktørlinjen) og på Filmskolen, men det lykkedes ham heller ikke.

Det var i 1976 at det endelig lykkedes Trier at tage hf-eksamen som privatist og derefter komme ind på Københavns Universitet, på Filmvidenskab. Han var indmeldt ved uddannelsen i 3 år men færdiggjorde aldrig en eksamen eller skrev en opgave. Lærerne opfattede ham som en provokerende ung mand som gerne ville have lidt skæv opmærksomhed. Inden han startede sin filmvidenskabsuddannelse havde han det svært ved at kommunikere med andre, og havde ikke mange venner, men det viste sig at hans ånd voksede. Med tiden blev han lidt bedre i at omgås andre og brugte sit ophold på KUA ikke kun til at udvide sin kundskab til filmkunsten, men også til at komme i kontakt med sine filminteresserede jævnaldrende som gerne ville deltage i praktiske projekter (Schepele, 2000). I efteråret 1976, kom han f.eks. ind på Filmgruppe 16 som var en privat gruppe med andre filminteressere mennesker. Han lavede med gruppen to 16mm, ca. 30 min. amatørfilm, *Orchidégartneren* i 1977 og *Mente – la bienheureuse* i 1979.

Det lykkedes endelig for Trier at komme ind på Den Danske Filmeskoles instruktørlinje i efteråret 1979, og det viste sig at hans film *Orchidégartneren* gjorde et betydeligt indtryk. I filmskolen vidste Trier hvor vigtigt det var at samarbejde for at lave film og kom hurtigt i gang med at samle en lille gruppe filmstudenter omkring sig, et "filmcrew" som holdt længe sammen. Gruppen var sammensat af: Vladimir Oravsky, Åke Sandgren, Katrin Ottarsdottir og klipperen Tómas Gíslason og fotografen Tom Elling. Ifølge Schepele (2000) er disse

medarbejdere dem som har haft de mest afgørende indtryk på Trier i hans kunstneriske udvikling. Men han er selvfølgelig også under indflydelse og inspireret af de store navne som Carl Th. Dreyer og Jørgen Leth. Han var f.eks. meget optaget af spillereglerne i Leths film. Hans største beundring var dog af Andrej Tarkovskij, og Trier siger selv at Tarkovskij har været den mest bestemmende inspiration i forhold til hans stil og univers, et stort forbillede. (Schepele, 2000).

Det var da Trier var student ved Den Danske Filmskole, at han for alvor tog op von navnet. Dels fordi hans skolekammerater var begyndt at kalde ham det, måske havde de fundet ud af at han selv legede med det et par år tidligere i forbindelse med hans forsøg i malerikunsten, og dels for at provokere sine lærere ved at stille sig selv op ved siden af auteur⁵ filminstruktører som Von Stroheim og Von Sternberg (Roman, 1999).

4.2. Filmografi

Lars von Trier har været produktiv og kreativ i sin filmkarriere. Som nævnt tidligere begyndte han i ung alder at lave kortfilm på en 8mm smalfilmkamera. Selvom han først og fremmest er en filminstruktør og manuskriptforfatter så har han lavet al mulig slags kunst, alt fra krimiroman, kortfilm og animationsfilm i barndommen til malerier, romaner, musikvideoer, reklamer, tv-fiktion og spillefilm i sine voksne år. For at nævne et eksempel om mangfoldigheden i kunstneren så var der f.eks. i efteråret 2009, en udstilling i Listasafn Reykjavíkur i Island som hed *Endurkynni rammanna* eller *Genpræsentation af billederne* oversat til dansk. Der havde den islandske instruktør Friðrik Þór Friðriksson valgt enkelte billeder fra sin film, *Börn nátturunnar* og Triers film, *Antichrist*, som siden blev malet med oliefarver på kæmpestore lærreder af kinesiske malere. Udstillingens hensigt var at få tilskuerne til at tænke anderledes om de billeder de bliver ramt med da de ser en film. At få tilskuerne til at se filmmediet og dets materiale i et andet sammenhæng og med andre øjne, eller fra en anden vinkel.

Hvad der vil komme næst fra Triers produktion er svært at sige, publikum forventer dog to film fra ham. Hans 3. film i Amerika-trilogien, *Washington* som han faktisk startede med at skrive manuskriptet til i 2005, men har lagt til side nogle gange siden, af forskellige grunde. *Melancholia* er så det nyeste produkt i Triers kasse, den bliver optaget i sommeren 2010. Der gives ikke ret mange oplysninger om filmen på dette tidspunkt andet end at filmen vil være en blanding af en katastrofefilm og et psykologisk drama.

⁵ En auteur er et udtryk der anvendes om en filmskaber med et særligt kunstnerisk udtryk.

4.2.1. Instruktørens tilblivelse

Efter nogle øvelser med det 8mm smalfilmkamera lavede Trier sine første ambitiøse film *Hvorfor flygte fra det du ved du ikke kan flygte fra* i 1970 og *En blomst* i 1971. Filmene var begge to på 7 minutter med underlagt musikspor (Schepele, 2000). Barndomsfilmene blev flere og bærer præg af, at på trods af at de er lavet af en ung dreng så er den samme dreng en opvoksende ambitiøs kunstner.

Efter at Trier startede sin filmuddannelse ved KUA lavede han to eksperimentale film med Filmgruppe 16, *Orchidégartneren*, i 1977 og *Menthe – la bienheureuse* i 1979 (Schepele, 2000).

Da han så endeligt blev optaget på Den Danske Filmskole, lavede han nogle kortere filmproduktioner, fleste sammen med sin filmskolegruppe, som sammenstod bl.a. af klipperen Tómas Gislason og fotografen Tom Elling i 1980-1981. Ifølge Peter Schepele (2000) var det i Den Danske Filmskole at Triers særlige stil først blev synlig. Schepele nævner særlig filmen *Nocturne*, som han siger bærer stærkt præg af Triers kunstneriske stil og betragtes som en avantgarde-film hvor Tarkovskij inspirationen er meget synlig. Filmen er næsten uden narrativ fremdrift men i stedet centreret omkring en hypnotisk stemning af uvirkelighed og dødsdrift. Filmen vandt en pris som den mest interessante kortfilm ved Europäischer Studienfilmwettbewerb i München i 1982. (Schepele, 2000).

Triers afgangsfilm ved Filmskolen var *Befrielsesbilleder* i 1982, skrevet og instrueret af Trier selv men også et andet eksempel om samarbejde med Tómas Gislason og Tom Elling. Filmen handlede om en tysk soldat under befrielsen og hans dødsdømte kærlighedsforhold til en dansk kvinde. Den er 57 minutter lang og består af tre hovedscener, ind imellem dem er så korte sekvenser med autentiske filmoptagelser fra Befrielsen den 9. maj 1945. Filmen vakte stor opmærksomhed og fik gode anmeldelser, og var den første af Triers film, og faktisk den første danske filmskolefilm som blev vist ved offentligt tv og biografforevisning (Schepele, 2000). På den måde vakte Trier opmærksomhed lige ved sin afgang og ved sine første skridt ude i verden som en ”voksen” instruktør.

4.2.2. Europa - trilogien

I 1984, efter sin afgang fra Den Danske Filmskole gik Trier i gang med sin første professionelle filmproduktion, spillefilmen *Forbrydelsens element*. Filmen er den første film i Europa-trilogien og medforfatter til manuskriptet var Niels Vørsel. Filmen handler om politimanden Fisher som er flyttet fra Europa til Cairo for 12 år siden. Han fortæller en

psykiater om et ophold i Europa to måneder før, hvor han skulle hjælpe med at opklare gentagne mord på små piger. Fisher identificerer et mønster i mordene, regner ud, hvor det sidste skal begås, men kommer selv tvangsmæssigt til at begå det. Hans gamle lærer hænges op på mordene. (DFI, 2009).

Filmen vandt den tekniske pris på Filmfestivalen i Cannes. Særlige tekniske træk i filmen er f.eks. dobbeltkopiering⁶ og ingen krydsclip. I interiørscener bruger Trier også natriumlys der fjerner alle farver undtagen en gusten gul farve. Han bruger sort-hvid i udendørsscener.

Den anden film i Europa-trilogien er *Epidemic*, fra 1988, hvor Trier og Vørsel legede med fiktion og virkelighed. De havde arbejdet med manuskriptet i 2 år men det blev ødelagt i computeren. De skrev nyt, på kun få dage. Filmen er en metafortælling og handler om Dr. Mesmer som forsøger at kontrollere en epidemi men i stedet spreder den. Samtidig spredes pesten også i virkelighedens verden. Der findes også et 3.plan, som viser Niels Vørsels øde lejlighed, efter at pesten har hærget (DFI, 2009). Filmen er optaget på farvefilm men vist i sort-hvid, undtagen en rød *Epidemic* emblem øverst i billedet.

Den tredje film i Europa-trilogien er *Europa* fra 1991. Den film handler om en ung amerikaner, søn af tyske forældre, som kommer til Tyskland efter Den 2. Verdenskrig. Han bliver gift med en tysk pige som har tilknytning til en gruppe nazister som gennemfører terroraktioner mod besættelsesmagten. Det ender med at hovedpersonen bliver indviklet i tysk modstand mod den amerikanske besættelsesmagt (DFI, 2009).

Fælles med filmene i Europa-trilogien er en kaotisk Europa, hypnose- og undergangstemaet og manifesterne. I manifesterne kan man læse at Trier var blevet træt af de sædevanlige filmproduktioner. I sit første manifest sammenligner han instruktøernes forhold til sine film som gamle og trætte ægteskaber. Ægteskaber hvor komforten er blevet til det vigtigste og det eneste som kan tælles spændende er de typiske problemer som tager alt for lang tid at løse. Det han mener, er at der ikke sker noget fascinerende. Filminstruktøren fokuserer hele tiden på at opfylde tilskuerens forventninger og er alt for bange for at afsløre sine fejl. (Johansen og Kimergård (red.),1991). Men når alt kommer til alt, er det vores fejl som sætter præg på vores stil og personlighed og perfektionisme er ikke spændende for noget. I sit tredje manifest siger Trier så at han først er et menneske, derefter en artist og en videnskabsmand. Han undskylder sig for at have været bedraget af videnskabens hovmod. Efter at have studeret kunsternes hensigt og forpligtelser, og filmens bygning var der en ting

⁶ En effekt som også er kaldet dobbelttekponering, hvor to eller flere separate kameraoptagelser kombineres og smeltes sammen til en indstilling.

som var efterstående. Det var hans passion, hans "CARNAL DESIRE". Da illusionen af filmen bliver levende et stykke tid. Trier erkender at den oplevelse står bag alle hans værker og sådan skal det altid være. På grund af den passion, kalder han sig for en "simpel masturbationer af skærmen" (Johansen og Kimergård (red.),1991). Han mener at ægte følelser, en tår eller noget andet som tilhører realiteten er stærkere end kunsten.

Med Europa-trilogien kan man sige at Lars von Trier har markeret sig som kunstner, endog en auteur filminstruktør, fordi på det tidspunkt var det ret tydeligt at se at han havde et særligt kunstnerisk udtryk.

4.2.3. Guldhjerte-trilogien

Efter Europa-trilogien startede Lars von Trier på sin næste trilogi, Guldhjerte-trilogien. Den første film lavede han i 1996, det var *Breaking the Waves*. Filmen fik premiere året efter at Dogme95 manifestet blev præsenteret. Filmen er ikke en dogmefilm men dens stilistiske virkemidler minder meget om nogle af de stilistiske virkemidler som kendetegner dogmefilmene, f.eks. det håndholdte kamera. Trier brugte noget af den samme teknik han havde brugt under produktionen af tv-serien *Riget*, et par år tidligere. "Scenerne blev som i *Riget*, optaget i hele, lange forløb, spillet helt igennem fire-fem gange, derefter "pickups" med enkelte replikker." (Schepelern, 2000, s.198). Filmen er et melodrama og handler om en trofast og enfoldig kvinde i et lille, strengt og fanatisk, luthersk samfund i Skotland i 1970'erne. Hun forelsker sig, og bliver gift med en mand som senere kommer ud for en alvorlig ulykke, og bliver sandsynligvis lammet for livstid. Historien udspiller sig i at kvinden, ofrer sig fuldstændigt for sin ægtemand og kaster sig ud i et perverst og promiskuøst liv i et forsøg på at gøre ham lykkeligere. Det ender med at hun bliver slået ihjel og hendes mand bliver helbredt. Da hun bliver hemmeligt begravet i havet af sin ægtemand, er det som om hun genopstår, da kirkeklokkerne ringer højt oppe i skyerne og virker som et bevis på miraklet, at Gud har accepteret hendes offer og helbredet hendes mand. Filmen indeholder en tydelig intertekstualitet som referer til Bibelen på den måde at Bess kan ses som en jesusfigur. Hun ender med igennem sine seksuelle ofre, lidelser og med at tage sin mands og andres synder på sig, at blive bønnet af sin stærkeste støtte, Gud, og med det få sin mand helbredt og dermed frelst.

I sin bog *Lars von Triers film* taler Schepelern om *Breaking the Waves* som "det store spring i Triers produktion". På den måde at han forlader "sin vanlige elaborerede stil og anvender en næsten dokumentarisk realisme, fjernt fra genreironien og det postmoderne

labyrintiske univers.” (Schepelern, 2000, s. 200). Det er svært at finde ud af hvad Schepelern mener med den dokumentariske realisme, fordi filmen er langt fra at være realistisk, både karaktertegningen og historien med sine kapitelinddelinger. I forhold til stil så virker det håndholdte kamera i *Breaking the Waves* snarere som en nedbryder af illusionen og for at give klarere adgang til skuespillerne og de udtryk de spiller med, for forstærkning af historien, end som en dokumentarisk realisme.

Den anden film i Guldhjerte-trilogien, er også Triers første og eneste dogmefilm, *Idioterne* fra 1998. Filmen indeholder en anden naiv og godhjertet kvinde som har lidt meget. Den film vil jeg vende tilbage til senere, da jeg vil præsentere og analysere den i kapitel 5.

Dancer in the Dark, som fik premiere i 2000 er den tredje film i Guldhjerte-trilogien. Den fik kæmpe succes og Trier vandt endelig *Den Gyldne Palme* i Cannes for filmen som den bedste film, efter flere forsøg. Filmen førte også til at Björk som spillede hovedpersonen, vandt *Den Gyldne Palme* som den bedste kvindelige skuespiller. Filmen er et tragisk melodrama som handler om Selma, en tjekkisk kvinde i USA som må samle penge for en operation for sin søn, som har en genetisk øjensygdom. Da hun endelig har samlet op for operationen bliver pengene stjålet, tyven er hendes desperate ven, som er ved at gå konkurs og tabe det hele. Hovedpersonen får pengene tilbage, men ender med at dræbe sin ven da hun handler i selvforsvar, noget som han faktisk selv havde ønsket sig i sin desperation. Hun bliver fængslet og dømt til døde. I stedet for at bruge pengene til genoptagelse af sagen og for at få sin frihed tilbage, insisterer hun på at redde sin søns syn med operationen, på trods af at det vil koste hende livet. Filmen ender med at hun bliver hængt til døde og hendes søns syn bevares.

Filmen kan ses som en indledning til hans næste trilogi, Amerika-trilogien, i den forstand at filmen indleder kritik af det amerikanske samfund og retssystem. Filmen kan også ses som en følge af Dogme95 konceptet hvor det er som om filmen delvis tager udgangspunkt i Dogme95 i en leg med illusion og autenticitet. Ligesom dogmefilmene bryder filmen også de normer fleste tilskuere er vant til, hvor den er avantgardisk i høj grad men på samme tidspunkt dog er let tilgængelig for publikum. I filmen bruger Trier musikfilmens form for at vise hovedpersonens tanker og følelser. Med det giver han hovedpersonen psykologisk dybde hvor Selma bruger sine fantaseringer om musikfilmen som en slags sjælefrelse i sine svære omstændigheder.

Guldhjerte-trilogiens navn er inspireret af børnebogen *Guldhjertet* som Trier holdt meget af da han var barn. Bogen er en billedbog om en pige der går ud i skoven med lidt brødkrummer og giver sit tøj og sine krummer væk til andre som hun møder som har mere

brug for det. Hun ender med at blive nøgen og sulten fordi hun var så godhjertet at hun gav alt sit væk. Ironisk nok så manglede de sidste sider i familiens bog så Trier fik ikke at vide hvordan den endte da han var barn. (Schepelern, 2000). Fælles for Triers Guldhjerte-trilogi, er offermotiv, alle filmene fokuserer på de naive godhjertede kvinder som ender med at ofre sig selv for et eller andet højere mål de har. Guldhjertet kan ses som en metafor for godheden og offervilligheden som er kristendommens grundidéer. Trilogien danner på en måde et grundlag for Triers kommende film hvor han også bruger kristne grundforestillinger og viser en stærkt trang til bibelske referencer.

I forhold til de filmiske virkemidler kredser de alle om dogmereglerne på en eller anden måde.

4.2.4. Triers film efter Dogme95

Lars von Trier vil aldrig lade sig nøjes med normer. Efter Dogme95 fortsætter Trier med at lege med filmmediet, for sin egen samt mediets udvikling.

Efter at have deltaget i eksperimentalfilmen *D-dag* i 2000, som jeg allerede har nævnt i forbindelse med Thomas Vinterbergs filmografi i kapitel 2, startede Trier på sin næste trilogi, Amerika-trilogien. Den starter i 2003, med *Dogville*. Den film er et andet eksempel på en kvinde som må ofre sig selv og lide meget, men hun er som en skyggeperson af Triers guldhjerte kvinder hvor hun ender med at få sin groteske hævn og slagte alle dem som pint hende. I *Dogville* leger Trier med filmsproget hvor han kun bruger få rekvisitter og lader filmen udspille sig på grænserne af teater og film hvor bl.a. husene i byen er blot markeret med hvide streger på gulvet.

Inden Trier lavede film nummer to i Amerika-trilogien, lavede han i 2003, dokumentarfilmen *De fem benspænd* sammen med Jørgen Leth. I filmen tager han udgangspunkt i Leths *Det perfekte menneske*, med at lade Leth selv genindspille filmen men nu efter Triers regler (DFI, 2009). Filmen er en slags eksperimental film om at lave film.

Triers anden film i Amerika-trilogien, *Manderlay*, fik premiere i 2005. Den film fortsætter hvor *Dogville* endte, og handler om den samme kvinde og hendes gangster far, men nu på en plantage kort efter at slaveriet blev afskaffet. Hovedpersonen gør et forsøg på at introducere demokrati til slaverne men hendes godhed er ikke entydig og viser sig at have dårlige konsekvenser (DFI, 2009). Filmen er som *Dogville* en teateragtig spillefilm, som udspiller sig indendørs med hvide streger i stedet for huse. Amerika-trilogien er en parallel og kan ses som

en kritik af USAs udenrigspolitik i forbindelse med Irak og Afghanistan. Den sidste film i trilogien er *Washington*, som afventer premiere i 2010.

Efter de to første film i Amerika-trilogien kommer der så en komedie-periode i Triers filmkarriere med *Direktøren for det hele* i 2006 og *De unge år: Erik Nietzsche sagaen del 1* i 2007. Trier instruerede dog ikke den sidstnævnte men skrev manuskriptet til den, som bl.a. bygger på hans eget liv og virkelige personer. Disse to komedier er ret enkle hvor de ikke har at gøre med filosofiske, politiske, og religiøse overvejelser i så høj grad som hans tidligere produktioner.

Triers nyeste film er *Antichrist*, som fik premiere i Cannes i 2009. *Antichrist* er et psykologisk drama/gyserfilm og med filmen viser Trier sig for at være mere grænseoverskridende end han nogensinde har været før. Den indeholder meget groteske og skræmmende billeder som for nogle, simpelthen kan være for meget at tåle. Derfor har filmen fået nogle meget sort-hvide anmeldelser. Filmen handler om et ægtepar som sørger fordi de lige har mistet sin søn. De er begge to uden navn og kaldes kun for han og hun, som peger på at de repræsenterer de to køn. Han er en terapeut og i et forsøg på at helbrede hendes depression og angst går de ud til en hytte i skoven, men der, i naturen sker der ondsksfulde og brutale hændelser. Hun giver sig selv skyld for deres barns død og han finder ud af at han ikke kan hjælpe hende med at overvinde sin angst. Hun kommer til at torturere ham, og sig selv og til sidst dræber han hende.

Filmen byder bl.a. på den fortolkning at den handler om de to køn, uskylden i form af barnet og seksualiteten i form af naturen. Menneskets psyke stilles op som et svagt element mod naturens stærke drifter, og kommer på den måde ind på kristendommen, som ikke er noget nyt i Triers filmproduktion.

Filmen kan være et oprør mod kristendommen i sig selv, eller ses som en kamp mellem det gode og det onde, fornuft og natur, mand og kvinde. Flere anmeldere siger at filmen viser Trier som en kvindehader, at han fremstiller konen som kilde af ondskab som styres af hendes seksualitet, en drift som begge køn har enormt svært ved at styre. Det er jeg ikke enig i. Mit bud på fortolkning vil være at, i filmen kobles naturen og seksualiteten sammen som en trussel, eller en djævel i forhold til mennesket. På den måde behandler filmen kontrol og kaos som ikke er noget nyt for Trier. Kontrol og kaos i forhold til menneskets psyke og seksualiteten. Naturen og dens drifter er nemlig ikke noget mennesket kan styre.

Det er også en gammel konservativ kristen idé, at seksualiteten er af det onde. Da kvinden tager sin mands pik og sin egen klitoris væk kan det enten ses som et forsøg på at frelse dem

fra det onde eller som en straf for den store skyldfølelse hun har i forhold til deres barns død, uskyldens død.

Med *Antichrist* deltog Trier i kampen om *Den Gyldne Palme*, den ottende gang, men vandt ikke. *Antichrist* scorede dog stort på den 63. Bodiluddeling, hvor filmen fik prisen for den bedste danske film og de to hovedskuespillere fik priser for den bedste kvindelige og mandlige hovedrolle. Filmen har i det hele taget fået mange rigtig gode anmeldelser som indikerer at Trier er på sporet igen i udviklingen af sig selv som kunstner og udvikling af selve filmkunsten.

4.2.5. Tv-produktioner knyttet til Dogme

Triers tv-serier *Riget I* og *Riget II*, blev først udsendt i 1994 og 1997. Trier fik tilbud fra Danmarks Radio om at lave en tv-serie, men det var et lavt beløb af penge som blev sat til produktionen. Niels Vørsel var med til at lave manuskriptet og de fik lavet en spøgelseshistorie som foregik på Rigshospitalet og pga. det lave budget, fik de skrevet manuskriptet på kun halvanden måned. Medinstruktør til serierne var Morten Alfred (Schepelern, 1998). Gruppen fungerede godt sammen og serierne fik succes hos publikum på trods af en usædvanlig stil som fleste ikke var vant til, en stil som minder meget om den stil som kendetegner dogmefilmene.

Birger Langkjær fremhæver i sin artikel *Om den nya vågen och dogme 95 i dansk film at Riget* stilistisk og genremæssigt kan betragtes som forløberen for ”dogmebevægelsen” i danske film i gennem 1990’erne. Han taler om at *Riget* blander forskellige genrer sammen som hospitalsoap, komedie og gyser og at blandingen af udenlandske og danske genrer med internationale lån og referencer til et moderne, genre mediebevædet publikum (Langkjær, 2000). Med *Riget* havde det danske tv fiktion ikke kun globaliseret sig, men opnåede at holde fast i sin kunstneriske kvalitet og samtidigt at nå frem til publikum. Grunden kan være at, i *Riget* måtte Trier lave sine egne grænser og stille sig selv tekniske rammer. På den måde kan man sige han blev udfordret af de økonomiske rammer som fulgte produktionen og begyndte at bruge metoder som på en måde danner grundlaget for nogle af *Kyskhedsløftets* regler. Metoder som f.eks. ingen ekstra lyssætning, brug af håndholdt kamera og scener som er optaget med direkte lyd i lange optagelsesforløb hvor skuespillerne kunne spille hele scenen igennem.

Trier og Arnfred havde kun 50 optagedage for at skabe ca. 4 timers fiktion som egentlig er umuligt at følge hvis det skal laves på sædvanlig vis. En af de ting som de tog udgangspunkt i

at lave på mere praktisk måde var lyssætningen. Normalt er lyssætningen nemlig den faktor som giver de fleste begrænsninger for filmholdet. Den er ret dyr og tager den meste tid ved filmoptagelserne på grund af opsætning, derfor valgte de at lave filmen uden egentlig lyssætning. Instruktørerne gik ud fra ”*hvis vi kan se, kan vi også filme*” (Schepele, 1998, s. 17). Denne måde at optage uden egentlig belysning udover det naturlige ville senere vise sig at blive en af de bærende regler i Dogme95 manifestet.

Udover lyssætningen, begyndte Trier også at bruge det håndholdte kamera i høj grad. Med det skabtes der flere muligheder for frit skuespil som passede godt i *Rigets* tilfælde hvor der ikke var nogen skudplan. Skuespillerne spillede altid scenen fra begyndelsen i et træk uden afbrydelse. Fotografen kendte manuskriptet men der var ingen aftale om hvordan scenen skulle optages. Princippet som de arbejdede efter var at gå ind og spille og se hvad der ville ske. Med dette princip gik optagelserne hurtigere (Schepele, 1998).

Som nævnt tidligere, fik *Riget* kæmpe succes hos publikum. Det viste sig at tilskuerne godt kunne tåle den markante stil hvis historien var spændende og skuespillet var godt. De positive erfaringer Trier havde fra *Rigets* produktion kan have resulteret i at han gik i gang med at lave Dogme95 manifestet.

4.3. Filmkunstneren Trier

Filmkunstneren Lars von Trier er ligeså mangfoldig som hans produktioner. Han har mange forskellige hæmninger som på en måde, også kan ses som hans kompetencer. Han er kendt for sin markante stil, manifeste og spilleregler, som jeg også vil komme ind på i de følgende afsnit, samt hans ideologi bag Dogme95.

4.3.1. Hæmninger / kompetencer

Det virker næsten banalt at en kunstner af en kaliber som Lars von Trier, som har beriget kulturen og filmkunsten med sine mange geniale og samtidigt også meget mærkelige produkter, må have mange specifikke og excentriske elementer, samt udfordringer. Det må næsten være nødvendigt for at holde balancen.

Trier lider af forskellige psykiske problemer, men han har været meget åben til at tale om sine udfordringer i forskellige interviews. Han siger f.eks. i et interview med Roman (1999) at hans angst og fobier blev værre efter at hans mor oplyste ham om at hans far, Ulf Trier, ikke var hans rigtige far. Han blev f.eks. meget overrasket over at han ikke længere var en jøde.

Efter sin mors erklæring, besluttede Trier sig til at konvertere til katolicisme og derefter lavede han *Breaking the Waves* og Dogme95 manifestet. Det viser et klart tegn for oprør. Et oprør mod sin mor, religionen og sig selv. Inden Dogme95 følte han sig hæmmet af muligheder og frihed. Han har selv sagt:

Mit største problem her i tilværelsen er kontrol over for kaos. Jeg kan blive sindssygt bange for ikke at have det. Den største lykkesituation, jeg kan forestille mig, er at acceptere manglen på kontrol – men det er næsten en masochistisk tanke for mig. Alle mine angstsituationer går på, at jeg skal miste kontrollen.

(Schepele, 2000, s. 282).

Som eksempler om hans kontrol og kaos problemer måtte filmenes farve f.eks. altid være præcise, det tog ham flere år at lave manuskripterne færdig, skuespillerne omhandlede han til tider som rekvisitter osv. Men han havde også trang for immediacy, de sande øjeblikke som kommer ud af et kontrolleret kaos. (Roman, 1999). Dogme95 med sine faste rammer og muligheder for frihed indenfor bestemte grænser virkede derfor som en slags renselses terapi for ham.

4.3.2. Stil og spilleregler

Konservatisme og mainstream er begreber som ligger langt bort fra Lars von Trier. Han eksperimenterer med filmsproget og det er som om han gang efter gang opfordrer sig selv i en leg med filmmediet. En leg hvor tingene dog er organiserede og kontrollerede, bl.a. i form af spilleregler og manifeste.

Trier siger selv han har et mål, at aldrig at lave den samme slags film. Han siger dog, at det kan skabe økonomiske, og markeds-mæssige problemer fordi når folk er tilfredse med en type film som f.eks. *Breaking the Waves* eller *Dancer in the Dark*, så forventer de at han laver en anden film af den samme sort, når han skal til lave en film som f.eks. *Idioterne*, som stilles op for et meget mindre publikum. Han siger at det er vigtigt for sin egen udvikling at lave film som *Idioterne* indimellem og hvis folk ikke kan lide det, så er han ligeglad (Roman, 1999).

Trier interesserer sig for hele filmproduktionen, han skriver manuskripter, fotograferer og instruerer, men han er dog meget teknisk i forhold til film. Det kan man se på den måde han udfordrer sig selv hele tiden med nye muligheder, metoder og spilleregler. I Schepele (2000), siger han: "Kunsten kan udfordres af spillereglerne, ikke mindst af forbud og

begrænsning” (s. 277). Det er netop spillereglerne og manifesterne som er mest kendetegnende for hans film. Som Schepelern siger i *Lars von Triers film*, har hver produktion sin egen kodeks.

I *Befrielsesbilleder* skal kamerabevægelserne være lange; i *The Element of a Crime* skal farverne forsvinde i gult, og der må ikke laves krydsklipning; i *Epidemic* skal nogle scener optages amatørisk med ubemandet kamera, mens andre netop skal være kunstfærdig filmkunst; i *Europa* skal der benyttes frontprojektion; i *Medea* skal billedet gøres grumset via kopiering fra video til film og tilbage til video; i *Riget* skal der bruges håndholdt kamera; i *Breaking the Waves* uskarp fokusering og håndholdt CinemaScope (ligesom der gælder en regel om at Bess godt må se ind i kameraet, som det angives allerførst i manuskriptet); i *Dancer in the Dark* veksles mellem realscener i håndholdt plus nedtonede farver og drømmescener i faste indstillinger fra de 100 kameraer plus strålende kulører.

(Schepelern, 2000, s. 266).

I forbindelse med sin film *Europa* sagde Trier ”Jeg vil gerne udvide filmsproget, for det er ekstremt begrænset. Det er konservativt, fordi det er kommercielt. Men hvis man introducerer en ny teknik med tilstrækkelig autoritet, accepterer publikum den også”. (Schepelern, 2000, s.264). Men som Schepelern siger i *Lars von Triers film* (2000), lykkedes det ikke dengang. Det var ikke indtil *Riget* og *Breaking the Waves* fik premiere at publikum accepterede Triers stil, og med Dogme95 konceptet at bruddet på det konventionelle filmsprog blev anerkendt, og faktisk slog igennem verden over.

4.3.3. Trier om dogme95 som et koncept og arbejdsmetode

Trier er hovedskikkelsen i skabelsen af Dogme95 konceptet. Det er hans idé og trang for at udvide og eksperimentere med filmsproget som blev til Dogme95.

Manifestets højere mål er at komme frem med en ny vinkel på filmproduktionen, og hvis du ikke tager det alvorligt siger Trier ”it defeats the purpose”. (Roman, 1999, s.135). Han sammenligner f.eks. dogmereglerne med en religion, på den måde, at det er umuligt at følge dem på en konkret måde men de giver nogle retningslinjer som kan vise vejen, og det var netop det Trier havde behov for da han fik idéen til dem. Han havde behov for at overgive kontrollen og på den måde siger han at han var meget egoistisk i opfindelsen af reglerne. Han

siger at det er sandt, at det er meget svært at følge dem og at det er det som gør, at der bliver så meget støj omkring produktionen. (Iversen, 1998). Set med en bredere synsvinkel gælder faktisk det samme om de moralske bud som følger religion.

Trier siger at i starten, da dogmebrødrene diskuterede *Kyskhedsløftet*, havde de ingen planlægninger om at ændre verden, men hvis, efter 25 år, filmelever synes manifesteret og de 10 regler er interessante, vil det selvfølgelig gøre dogmebrødrene veltfredse. Men det var aldrig det oprindelige plan (Jensen, 1998). De må være veltfredse fordi Dogme95 er blevet en del af filmhistorien i lige så høj grad som andre bølger og bevægelser.

Modtagelserne i Paris, var ikke særlig gode og Trier blev faktisk spurgt hvorfor han kom til konferencen hvis han hadede film så meget. Han siger i et interview med Richard Kelly (2000), at han syntes det var et meget mærkeligt spørgsmål fordi han aldrig havde sagt at folk var nødt til at lave en dogmefilm, kun at det var noget han selv ville gøre. Han siger også at det som folk syntes var provokerende var at fortælle ud fra de begrænsninger man ville sætte for sig selv, fordi på trods af at vi er vant til det, er vi ikke vant til at offentliggøre det.

Efter at have brugt reglerne i praksis siger Trier i et interview med Peter Øvrig Knudsen (1998) at regel nr. 2 som siger at lyden aldrig må produceres adskilt fra billedet eller omvendt, har vist sig at være en af de mest interessante. Den måde Trier tolker reglen er at man ikke må ændre noget i forhold til lyd eller billede, efter optagelserne. Den effekt reglen havde for filmene, er at de bliver klippet efter lyd i stedet for billede. I forhold til *Idioterne*, resulterede det i mærkelige billeder som nogle gange indeholdt f.eks. kameramænd og mikrofoner, og mærkelige forskelle mellem lyd og billede, som ikke helt var i overensstemmelse med de forventede resultater. Han siger at mange film effekter som virkede nemme før, blev svære igen, og at det var som om at vende tilbage til den tid han begyndte at lave film (Knudsen, 1998). Et eksempel om en svær scene i forhold til lyd og billede, er skovscenen i *Idioterne*. I den scene måtte de hænge en mikrofon op i et træ, for at nå baggrundslyden samtidig med optagelserne.

I forhold til de synlige mikrofoner og ”boom drops” mener Trier at det vigtigste for filmen er at have en slags ”aftale” med tilskuerne, på den måde at f.eks. hvis instruktøren vil vise en ild, er det ilden tilskuerne ser, ikke kameramanden eller mikrofonen, på trods af, at den måske er med på billedet. For at forklare det bedre, siger han at det hele er et spørgsmål om at frigøre sig selv fra det urelevante, for at kunne fokusere på kernen (Knudsen, 1998). Måden for tilskueren for at finde vejen til den sande fortælling må være at lukke øjnene for mikrofonerne, og andre ting som slipper med ind på billedet. Trier siger at filmens sandhed handler om at søge på en plads for at finde noget man ikke søger efter, men hvis man på

forhånd ved hvad man søger efter betragtes det efter Triers mening som manipulation (Knudsen, 1998). Lidt forvirrende, men det nærmer sig lidt dokumentarismen, på den måde at kameraet er til stede for at nå glimter af nogle ægte momenter som sker foran linsen. Reglen er på den måde med til at ekskludere manipulation, også på den måde at bagefter, i klipbeværelset, er det umuligt at snyde.

Trier holder også meget af det håndholdte kamera, han siger at det giver mulighed for mere intens kontakt med skuespillerne, i stedet for at se dem på monitorerne og skribe på dem der. Med Dogme95, bliver det kernen som bærer filmen oppe, skuespillerne og deres talent, instruktøren og historien. Kameramanden kan ikke gemme sig bag noget, han kan ikke komme med tekniske undskyldninger, og bliver med det vulnerable (Roman, 1999). Men samtidigt, må det give ham en god chance til kreativt arbejde.

For Trier er Dogme95 et forsøg på at opnå diskussion om filmproduktion. Han lægger op til udvikling af filmsproget. I et interview med Richard Kelly (2000) nævner Trier at film er blevet til noget meget lignende med trylletricks, dvs. du skal ikke vide hvordan de er lavet. Det synes han selv er meget gammeldags, særlig med hensyn til alle de nye teknikker, nye kameraer og hvordan det er blevet muligt for alle at producere sine egne film, som han synes er fantastisk. I sin dogmefilm knytter han faktisk sammen form og indhold, på den måde, at de genspejler hinanden. Metodens mål i forhold til formen, er det samme og i forhold til indholdet, overskridelse af grænser og søgen efter ægte oplevelser.

Om produktionen af dogmefilm siger Trier, at det er som om at gå på ferie. Han sammenligner det faktisk med at være en nudist og slippe fra bekymringer for at vælge tøj, til at tage på. I forhold til nudismen i *Idioterne*, siger Trier det giver filmen en lidt gammeldags effekt (Iversen, 1998). Hvad han mener med det, er svært at sige. Men det er et andet eksempel på hvor meget han lægger i det at få ”den måde filmen er lavet på” ind i selve filmen, at gøre metoden og Dogme95 konceptet mere synligt. Nudismen og spasseriet er på den måde et eksempel på hvordan filmens tema, og metode knyttes sammen. Det vender jeg tilbage til i det næste kapitel som er analyse af Triers dogmefilm, *Idioterne*.

5. Idioterne – dogme #2

Efter at Lars von Trier, 3 år tidligere havde præsenteret Dogme95 i Paris, fik hans bud på dogmefilm, *Idioterne*, premiere i Cannes, i 1998. Forventningerne var store og Triers eksperimenterende og forvirrende film vakte stor opmærksomhed på trods af, den ikke vandt *Den Gyldne Palme* som den blev nomineret til. Filmen er mærkelig på mange måder, dens

form og indhold spiller meget sammen hvor den handler om overskridelser af grænser og på samme tidspunkt af forskellige grunde er grænseoverskridende for tilskueren. På grund af samspillet mellem formen og handlingen er filmen ofte blevet nævnt som den mest ægte dogmefilm. Den er radikal som Dogme95 manifestet også er og viser sig på forskellige måder til at være en slags forklaring af hvad Trier ville nå frem med Dogme95 konceptet. Hvad når man egentlig frem med at tage masken ned og holde op med at spille sin sædvanlige rolle?

Til at starte med vil jeg give en oversigt over filmens handling og persongalleri med gennemgang af nogle af filmens karakterer og hvordan de på forskellige måder bærer filmen oppe. Derefter vil jeg gå ind på filmens struktur og bud på dramaturgi, eller den manglende dramaturgi. Jeg vil også diskutere interviewsekvenserne og deres virkning på filmen. Afslutningsvis vil jeg så komme ind på dogmereglerne og de stilistiske virkemidlers indflydelse på filmens emne samt filmens behandling af pinlighed og grænseoverskridelse.

5.1. Filmens handling og persongalleri

Filmens handling handler om en gruppe unge mennesker som til fælles har et projekt, at lege idioter. Deres mål med legen eller at "spasse", som de kalder det, er lidt uklart og det kan være at de hver har deres egen grund for at deltage i projektet.

Gruppens leder er Stoffer, han er den typiske vrede unge mand og det er som om hans mål med spasseri er en slags opgør med borgerskabet. I en scene går han f.eks. amok, løber nogen ud på gaden skrigende "lorte Søllerød fascister" da en mand fra Søllerød kommune kommer til huset fordi kommunen gerne vil flytte deres "private handicappasning" til Hvidovre kommune. Hvis gruppen accepterer det, lover Søllerød kommune uofficielt at betale gruppen et tilskud. Stoffer repræsenterer på en måde et projekt som handler om tvang og befrielse, at befri den indre idiot eller det ægte menneske, med at tage masken ned og med det blive mere fri. Masken for Stoffer er sociale kodekser som fleste mennesker følger i det offentlige rum, vi ser f.eks. ikke helbrede mennesker savle og udbryde skrig eller andre forstyrrende lyd under hverdagsagtige samtaler. Den komparative maske Trier tager ned under produktionen af filmen er den overfladiske dramaturgi og teknologiske kosmetik, som jeg vil vende tilbage til senere i forbindelse med dogmereglernes indflydelser på filmens emne.

I gruppen er også lægen Ped. Man kan forstille sig at han bruger sin egen og gruppens spasseri, og søgen efter den indre idiot til bedre forståelse af menneskets psyke, som er noget han kan bruge i sit arbejde. Han er i det mindste dygtig til at notere, f.eks. da gruppen sidder

sammen og reflekterer over dagens begivenheder efter en udflugt hvor Jeppe blev efterladt af Stoffer sammen med en gruppe rockere. Stoffer mente han gjorde det for Jeppe skyld, for at Jeppe kunne blive bedre til at spasse, men nogle i gruppen mente at det var ret farligt at efterlade Jeppe sammen med rockergruppen. Kunstlæreren Henrik, har måske et lignende formål med sit spasseri, hvor han kan bruge det til sit arbejde, til noget kunst.

Axel er en anden fra gruppen. Han har nogle antiborgerlige synspunkter som Stoffer, og det er som om han er på flugt fra det ”normale” liv han har med sin kone, sit barn og sit job. I gruppen kan han frigøre sig fra det ansvar som følger hans liv, han har f.eks. et kærlighedsforhold med en fra gruppen, Katrine. Det ser til at hun deltager i gruppen pga. sin kærlighed til Axel. Men det er dog som om Axel aldrig føler sig virkelig fri fra det borgerlige. Han giver sig f.eks. ikke fuldstændigt lov til at være sammen med Katrine selvom han siger, det er det han vil. I virkeligheden kan han ikke frigøre sig fra det borgerlige ansvar og føler sig f.eks. obligeret til at vende tilbage til sit arbejde da hans chef kalder ham ind og senere til sin familie.

Josephine er den eneste som har virkelige psykiske udfordringer. Det kan være at hun i gruppen får mulighed for at være sig selv uden at falde udenfor.

I gruppen er der også to kvinder som ikke spasser, Susanne og Nana. Susanne er spassernes passer mens Nana egentlig forekommer i filmen som skuespilleren Trine Michelsen som spiller sig selv. Birger Langkjær beskriver hendes rolle i filmen godt i sin artikel *Fiktioner og virkelighed i Lars vin Triers Idioterne*:

Karakteren Nana legemliggøres måske mere end hun spilles af Trine Michelsen, det kan ses som en variant mellem samtidighed af fiktion og virkelighed for så vidt at hun aldrig synes at træde i karakter. Hun er mest Trine Michelsen, der med en næsten maskulin kantethed vader rundt og fungerer som trøste-søster: det er hende der opdager, at Karen er ”gået i spas”, og det er hende, der efter en forsoningsscene med Katrine og Axel fortæller Katrine, at nu er hun ”hoppet igen”. Men hun bliver aldrig rigtigt andet end personen (frem for skuespilleren) Trine Michelsen, der vader rundt mellem og taler med en række fiktionskarakterer, som hun – gennem sine handlinger og det hun siger – tilsyneladende accepterer som virkelige.

(Langkjær, 1999, s.117-118).

Filmens hovedperson og den som driver handlingen fremad er Karen. Hendes karakter forekommer i den første og den sidste scene og det er hende som danner den eneste egentlige

narrative handlings tråd. Tilskueren får ikke svar på hvorfor hun deltager i kollektivet indtil i filmens afsluttende scene, hvor det afsløres at hun egentlig har været i en traumatilstand hele filmen. Hun har mistet sit nyfødte barn for nyligt og bruger spasseriet i sin sorg. Det er som hun har den stærkeste brug for at spasse og hun er den eneste som kan udføre gruppens prøve, at spasse foran mennesker som er relevante for dem. Den prøve er det eneste fremdriftselement i filmen. Hendes spas ser ud for at være hendes eneste vej til at få udløsning for de følelser hun har været nødt til at hæmme i sine undertrykte relationer til sin familie. Et eksempel på hvor undertrykt Karen egentlig er, er den afsluttende scene. Der har familien ikke set Karen siden dagen før begravelsen og i stedet for at være lettet over at se hende igen, er de forarget og giver hende dårlige modtagelser. Det er som om hun ikke er særlig velkommen tilbage i hjemmet. Hendes mand siger bl.a. til hende at hun åbenbart ikke har været særlig ked af det, fordi hun ikke kom til begravelsen. De er følelshæmmede og forstår ikke det traumatilstand hun er i, i sit sorgforløb.

Det viser sig til sidst at Karen er den eneste som det lykkes for at frigøre sin indre idiot, da hun i slutscenen, efter at de andre har givet op med spasseriet, spasser foran sin følelshæmmede familie. Noget hele hendes familie har brug for at opleve.

5.2. Filmens struktur og dramaturgi

Idioterne er episodisk struktureret og kan åbenbart kaldes for en kunsthøj hvor den er meget eksperimenterende i formen. Den har ikke nogen afgørende vendepunkter og er langt fra at være klassisk dramaturgisk struktureret, i det mindste ikke på den typiske aristoteliske måde, hvor den f.eks. ikke har en egentlig begyndelse, midte og ende. Det er f.eks. umuligt at få den til at passe ind i Berettermodellen. Filmen starter f.eks. på en scene med Karen, hvor hun tager en tur med en hestevogn på Bakken. I den næste scene kommer hun ind på en restaurant hvor Karen møder Stoffer, Henrik og Susanne, men hele fortællingen kommer uden forklaringer af hvorfor Karen vil med i gruppen og hvorfor gruppen vælger at spasse. En midte har filmen ikke og slutningen er relativt åben. Det er også først i slutningen at tilskueren får forklaring på Karens handlinger og hvorfor hun deltog i gruppens projekt.

I en filmproduktion er det umuligt, helt at undgå dramaturgi. Fordi, som Ove Christensen nævner i sin artikel *Spasserfilm. Nærhed og distance i Idioterne*, er film sekventiel, dvs. den udspiller sig i tid, hvor den ene scene følger på den anden. Og med det vil filmen altid ”implicere en form for dramaturgi og give en fornemmelse for sammenhæng. Og videre kan det hævdes, at tilskueren altid vil få de enkelte hændelser og billeder til at hænge sammen og

derved skabe en fortælling”. (Christensen, 2004, s. 58). Christensen har også fingeren på dogmepulsen i sin forklaring af hvordan *Idioterne* overholder Dogme95 bud på at afvige fra den forudsigelige dramaturgi. Han siger:

Den velfungerende dramaturgi drager og lokker tilskueren ind i illusionernes verden ved hele tiden at sørge for, at tilskueren kan følge handlingen ud fra dens kausale sammenhænge, og filmens klipning, komposition og ikke mindst underlægningsmusikken manipulerer tilskuerne til at følge følelserne i filmens univers. I modsætning til de øvrige danske dogmefilm er der tilsyneladende ingen velordnet handlingsgang i *Idioterne*. Tilskueren må acceptere det, der forgår på lærredet uden at kunne se den enkelte scene som en logisk konsekvens af de foregående eller som oplæg til den næste. Filmen giver illusionen om en fremstilling af et her og nu, der er løsrevet fra de sammenhænge, der tilskriver det enkelte øjeblik mening.

(Christensen, 2004, s. 58).

Med *Idioterne* lykkes det Trier at prioritere øjeblikket frem for helheden. Tilskueren følger filmens karakterer i enkelte episoder, med en rammehistorie som Karen skaber. Men man føres dog ikke ind i et plot og handlingerne kan ikke føres ind i et logisk sammenhæng indtil i slutscenen hvor tilskueren får oplysninger om at Karen for nyligt mistede sit barn.

5.3. Interviewsekvenserne og deres virkning

Et af det mest utraditionelle ved filmen er en række interviewsekvenser mellem filmens karakterer og instruktør, som på trods af at han ikke må krediteres optræder på den måde i filmen.

Interviewsekvenserne deler filmens fortælling op i ca. 4-8 minutter lange dele. Ove Christensen har ret i det, da han siger i sin artikel *De danske dogmefilm*: ”Interviewsekvenserne bidrager til distancen mellem film og tilskuer og forhindrer tillige en traditionel indlevelse i filmen.” (Christensen, 2004, s. 63). På den måde nedbryder interviewerne filmens illusion på en tydelig måde. Den sidste del af filmens fortælling er dog længere, eller 40 minutter som har den effekt at tilskueren bedre kan leve sig ind i filmens univers i slutningen. Som også har den effekt at filmens klimaks bliver større, da Karen vender tilbage til sit hjem og spasser foran sin familie.

Interviewerne har ikke kun den virkning at afbryde fortællingen, det virker også forstyrrende at se karaktererne reflektere over det der allerede er sket. Det får tilskueren til at tvivle om hvilken slags fortælling det egentlig er han ser, om det er fiktion eller dokumentarfilm.

Interviewerne er ikke med i manuskriptet så de må være improviseret, som forstærker dokumentareffekten. Birger Langkjær nævner i sin artikel *Fiktioner og virkelighed i Lars von Triers Idioterne* at det er som om karaktererne/skuespillerne hører spørgsmålene for første gang under optagelserne og er dermed uforberedte som giver fornemmelse af spontanitet og autenticitet. Det forstærkes så ved ”halvgjorte sætninger og tøvesignaler i blik og stemmeføring” (Langkjær, 1999, s. 114). Med interviewerne bryder Trier ikke kun tilskuernes oplevelse af filmen som fiktion, han koger faktisk sammen fiktion og virkelighed som er i overensstemmelse med filmens emne som på en måde handler om rollespil. De roller mennesker har i forhold til sine medmennesker som mor, kæreste, barn, chef, osv. Er man mere ægte hvis man tager masken ned? kommer den indre idiot så ud? Er formålet med spasseri at blive mere ægte? Det er sådan set de spørgsmål tilskueren bliver ramt med under sin filmoplevelse.

5.4. Ægthed og rollespil

Mongolerne som kommer på besøg er ægte, de spiller ikke roller de er sine roller. At være et ægte menneske er at vise ægte følelser. Derfor spasser gruppen, de har brug for ægte følelser i sit liv. En afgørende scene i filmen er netop da mongolerne kommer på besøg, og det er den scene som kommer tættest på at kunne kaldes for et vendepunkt. I sin artikel *Spasserfilm. Nærhed og distance i Idioterne* taler Christensen om at det er som om gruppen opløses lidt på det tidspunkt. Gruppen har det svært ved at omgå de virkelige ”spassere”, og deres projekt løber ind i en krise. Karen er den eneste som får noget positivt ud af besøget da hun begynder at spasse. Men forskellen på hendes spasseri og de andres, er at hendes spasseri er ufrivilligt mens de andre er vant til at spille (Christensen, 2004). Christensen mener det gør hendes spasseri mere ægte, og det er jeg enig i. Hun bruger det for at forløse følelser hun ikke kan styre og derfor kan hun heller ikke styre spasseri. Det kommer som en slags udløsning. Men jeg vil i forhold til det mene at helbrede mennesker ikke kan spasse. Det vil jeg se som en slags resultat af spasseprojektet. Karen er ikke et helbredt menneske. Hun er undertrykt af sin familie og hun må finde ud af sit trauma og hvordan hun skal leve med sin sorg, derfor viser hun noget ægte i sit spasseri. De andre gør forsøg, fordi de er nysgerrige, de keder sig og vil

have noget mere ægte ud af sit liv. De er ikke syge nok, så de må spille spasseroller i stedet for sine egne roller. Josephine er den eneste af dem som kommer tæt på noget ægte spas, men hun er også syg.

En anden vigtig ting Christensen nævner i artiklen, er at de to former for spas kan ses som en modsætning mellem tanken og følelsen, som han siger, er en typisk tematisk modsætning i Triers film. ”Tanken og intellektualismen kan korrumpere, medens følelsen er ren og barnlig og derfor i kontakt med englen, der er den figur, der strukturerer temaerne i Guldhjerte-trilogien, som *Idioterne* er anden del af.” (Christensen, 2004, s. 62). Gruppens søgen efter den indre idiot kan derfor også ses som en søgen efter englen, det uskyldige og rene. En søgen efter ægthed.

Denne søgen efter ægthed er den samme søgen dogmebrødrene er efter i forhold til hele filmskabelsen og et af deres mål med Dogme95 manifestet.

5.5. Dogmereglerne og de stilistiske virkemidlers indflydelser på filmens emne

Filmen er mere end en dogmefilm, den er Lars von Triers dogmefilm, og skulle vise hvad der var muligt at opnå med idéerne bag Dogme95 manifestet, derfor virker *Idioterne* så eksperimenterende, som den er.

Bodil Jorgenson, som spiller Karen, hovedpersonen i *Idioterne* siger i et interview med Richard Kelly at Trier er den som kom tættest på Dogme95 essensen. De andre film kunne godt have været lavet på den almindelige måde mens *Idioterne* var Dogme95 fra bunden, hele vejen igennem, fra den første idé Trier havde til det færdige produkt. ”Dogme all the way” (Kelly, 2000. s. 180). Som et bevis om det, kan man nævne Triers dagbog fra optagelserne, *Idioterne. Manuskript og dagbog* (1998). Der fremkommer Triers egne følelser og handlinger omkring optagelserne af filmen, uensureret. Han havde faktisk indtalt dagbogen på en diktafon under filmens produktion, hans ord blev senere skrevet ned af Peter Øvig Knudsen uden Triers censur. Som sagt, Dogme95 hele vejen igennem hvor øjeblikket er blevet prioriteret frem for helheden. I forord til dagbogen kalder Trier det for en slags ”forfatterens terapi, affødt af den oppiskede følelsestilstand, som var selve filmens teknik” (Trier, 1998, s. 159).

Idioterne er den dogmefilm, af de 4 første i det mindste, der overholder dogmereglerne mest og derudover adskiller den sig fra de andre film hvor den afviger langt fra den klassiske dramaturgi og overhovedet ikke kan genrebestemmes. Men den konkrete overholdelse af

dogmereglerne og afvigelsen fra den klassiske dramaturgi fører også til at filmen ikke er særlig tilgængelig for publikum. På den måde at de kornede billeder kan virke irriterende for tilskueren, som det synlige lydudstyr, stærkt bevægelige kamera og urolige jump cuts også kan være. Og ligeså godt som den klassiske dramaturgi kan holde tilskueren tæt til filmens emne kan afvigelsen fra den klassiske dramaturgi distancere tilskueren fra filmens emne.

Det håndholdte kamera er et bærende stilistisk virkemiddel i dogmefilmene og måske det mest iøjnefaldende element for de fleste tilskuere. For mange virker optagelsesmetoden forstyrrende og udover at være med til at nedbryde illusionen kan det skabe mere distance til filmens emne. Men det håndholdte kamera skaber ikke distance for alle, da det også har den fordel at have mulighed for at komme tættere på skuespillerne og dermed give mere nærhed til de følelser de udtrykker. Kameraet giver skuespillerne også mere rum for at bevæge sig frit i, så frit at de, i nogle tilfælde kan give sig lov til at glemme at kameraet er til stede. Det kan så føre til mere ægthed i enkelte øjeblikke.

Kameraet i *Idioterne* er søgende og giver en nysgerrig effekt. Det var det Trier ville opnå med kamerabevægelserne, og derfor var det ham selv som optog 90 % af det materiale den endelige film bestod af, han er det nysgerrige element bag kameranlinsen. Men som følge af Triers nysgerrighed og det håndholdte kamera bliver tilskueren kastet frem og tilbage i filmens rum som har den effekt at tilskueren samtidigt ikke får så stor opmærksomhed på de ting som normalt ikke skal med i billedet, som f.eks. lydudstyr eller en anden kameramand.

Distanceringen som kommer som følge af de rå og hastige billeder som skyldes Dogme95 som arbejdsmetode kan også ses som en fordel for mange tilskuere i forhold til film som *Idioterne* med hensyn til hvor grænseoverskridende filmen er. Det spiller så sammen med nysgerrigheden på den måde at når tilskueren føler at den skrider over grænserne bliver den mere nysgerrig i forhold til det den ikke kender. På den måde spiller det nysgerrige håndholdte kamera en stor rolle i forhold til filmens emne, eller tema som er ægthed og rollespil. Det vil jeg vende tilbage til i det næste afsnit.

Et påtrængende element i forhold til *Idioterne* og dogmereglerne er i forhold til den 10. regel som siger at instruktøren ikke må krediteres. Det er nemlig meget iøjnefaldende at Lars von Trier har det svært med at følge den regel. Offentligt bryder han ikke reglen, men det er nemt at se at han slet ikke kan overgive kontrollen over filmen. F.eks. er han selv, som nævnt tidligere, kameramand i 90 % af det materiale som bliver brugt til det færdige produkt. Kontrollen kan også ses i forhold til manuskriptet, hvor man f.eks. kan se at, på trods af alle improvisationerne skuespillerne lavede, blev ikke noget af det taget med i det færdige produkt, udover interviewene, men de er heller ikke en del af manuskriptet. Det mest

iøjnefaldende i forhold til den 10. regel er dog, at på trods af at det kun er hans stemme tilskueren hører, er det Triers person som fremkommer i filmen som den som styrer og har kontrol over interviewene.

En interessant dogmeregulering i forhold til interviewerne i filmen, er regel nr. 7, som siger at tidsmæssig og geografisk fremmedgørelse er forbudt. Reglen er interessant at se på da interviewene er optaget efter optagelserne på selve "filmen", dvs. filmatiseringen af gruppen og dens spasserie. Det ved tilskueren fordi, i interviewene reflekterer karaktererne over det der er sket. Det er også tydeligt at der er gået et stykke tid siden optagelserne, Susanne har f.eks. en anden hårfarve i interviewene og Henrik har klippet sit skæg. Det kan derfor argumenteres for at Trier bryder den 7. regel, men det kan også være at interviewene ikke er en del af selve dogmefilmen, fordi den måske ikke er en del af det samme filmiske univers med instruktøren som medvirkende.

Et andet stilistisk virkemiddel som er interessant i *Idioterne* er Triers brug af jump-cuts, eller springklip⁷. Et eksempel på sådan et klip er f.eks. klippet hvor Stoffer spasser over Søllerød-fascisterne, hans placering i rummet varierer fra klip til klip. Disse springklip skyldes af filmens prioritering af øjeblikket frem for helheden og det som allerede er blevet nævnt, at enkelte scener ofte klippes sammen efter lyden fremover billedet.

I sin artikel *Nærhed og distance i Idioterne* argumenterer Christensen for at de stilistiske virkemidler som kommer som følge af dogmereglerne, som f.eks. springklippene, den fraværende lyssætning, de rystede og uskarpe billeder "trækker opmærksomheden i retning af filmen som en film, og bliver derved et metaelement." (Christensen, 2004, s.71). Sammen med filmens blanding af fiktion og dokumentaragtig virkelighed handler filmen på en måde om sin egen tilblivelse som en film. Det ses i et skarpt lys ved at kigge på filmens tema i forhold til Dogme95 manifestets formål. Der falder filmens produktionsmetode i forhold til dogmereglerne, og filmens emne, sammen i ét. Emnet som filmen omhandler, er grænser og overskridelse af dem, grænser mellem den person et menneske er og den person et menneske spiller. Derfor er det overordnede tema ægthed og rollespil.

5.6. Filmens behandling af pinlighed og grænseoverskridelse

Birger Langkjær fremhæver i sin artikel *Fiktions og virkelighed i Lars von Triers Idioterne* at, i kort form handler filmen om at prøve grænser og overskride dem. Han mener at

⁷ Springklip er en betegnelse for et ryk i billedet, der forårsages af et klip mellem to indstillinger, der så at sige ikke "passer sammen". Normalt klipper man forskellige indstillinger sammen, så klippet virker harmonisk, hvorved det (næsten) ikke bemærkes (Christensen, 2004, s. 71).

størstedelen af filmen udgøres af en leg med grænser hvor karaktererne tager sig roller som idioter og udfordrer normale mennesker til at reagere på idioterne. Langkjær betegner dette som ”filmens tematiserende grænseoverskridelse” (Langkjær, 1999, s. 108-109).

Overskridelsen af grænserne kommer i mange former. Der kan være tale om overskridelse af psykologiske grænser, dvs. i forhold til de følelser mennesker ofte føler sig nødt til at lukke inde. F.eks. i forhold til Karens historie, hvor hun overskrider grænser med at finde sin indre idiot frem og spasse foran sin familie. Med det får hun en del af sine følelser forløst, følelser som hun har hæmmet inde på grund af sin følelseshæmmede familie. Andre grænser kan f.eks. være fysiske og sociale grænser, de fysiske i forhold til nøgenhed, sex og penetration, sociale i forhold til den måde vi er vant til at opføre os i det offentlige rum. Der brydes mange sociale kodekser i filmen, f.eks. da Stoffer tager Karen i hånden og nægter at slippe og i svømmehallen hvor Nana viser sine bryster og beder nogle ubekendte mænd om hjælp ved at få sin bh på igen.

Grænseoverskridelserne bliver til ved at tilskueren føler sig pinligt berørt. Ove Christensen diskuterer og hævder, i sin artikel *Nærhed og distance i Idioterne* at tilskueren kun føler sig pinligt berørt hvis han/hun har trukket sig selv ind i filmens univers, da effekten kun opstår, hvis tilskueren ”accepterer at lege med i fiktionens fremstilling af et bestemt univers” (Christensen, 2004, s. 53). Det er jeg ikke enig i. Tilskueren behøver ikke at være trukket ind i filmens univers for at opleve pinlighed eller andre fysiske følelser og *Idioterne* er netop et godt eksempel som viser det. Det filmen gør nemlig med brug af Dogme95 konceptet, er at nedbryde illusionen. De fleste tilskuere vil føle lidt mere distance fra filmens karakterer og har sværere ved at leve sig ind i filmens univers end f.eks. i film som Per Flys, *Bænken*, som er lavet efter traditionelle optagelsesmetoder og bruger i det hele taget, et klassisk filmsprog. Men på trods af nedbrydelsen af illusionen, kan man opleve skam og pinlighed da det ikke kun er filmens emne og arbejds metode som er grænseoverskridende, filmen indeholder nemlig også billeder tilskuere normalt ikke er vant til at se på lærredet, som f.eks. en scene med Jeppe på toilettet hvor de to rockere må hjælpe ham med at tisse, og en teknologisk usminket sexscene med ægte penetration. Som for mange er så grænseoverskridende at de rødmer og føler sig nødt til at kigge den anden vej. Der er der tale om en fysisk berørelse af filmen, men som ikke kommer af indlevelse men af skam ved at se noget mange ikke er vant til at se.

Christensen siger også i det samme interview at pinligheden kan ses som et æstetisk mål i sig selv, på den måde at den viser Triers egen opfattelse af hvordan Dogme95 skal forstås i forhold til filmhistorisk tradition. At den filmhistoriske tradition kun berører følelser

overfladisk, men at pinlighedsfølelsen som tilskueren får ved at se *Idioterne* viser hvor vel lykket filmen er i forbindelse med ægte følelser (Christensen, 2004, s. 53). I interviewet taler Christensen også om at det ser ud til at filmen spasser både i udtryk og indhold, i forhold til hvor pinligt amatøragtig den på mange måder er i forhold til traditionelle film. Han siger:

Det ser ud til, at filmen selv deltager i den afsluttende prøve, hvor personerne skal tage hjem og spasse foran de mennesker, der betyder noget for dem. Instruktøren viser, at han tør spasse foran mennesker, der betyder noget for ham; nemlig publikum og den internationale filmkultur.

(Christensen, 2004, s. 53-54).

På den måde er filmen personlig for Trier, ikke kun i forhold til at han oplevede produktionen som en slags terapi men også i forhold til at det hele kan ses som hans grundidé og formål i forbindelse Dogme95 konceptet.

5.7. Dogmemetodens effekt på filmen i forhold til realisme

Dogme95 og realisme har det til fælles at de to begreber ikke betegner en given stil, i det mindste ikke i forhold til filmens brug af tekniske udstyr, som f.eks. billedudstyr, kamerabevægelser, klipning, musik og lyd. Men Dogme95 kan dog være med til at tilføje en film som *Idioterne* en oplevet realisme for tilskueren med at realisere en fortælling som tilskueren betragter som realistisk. F.eks. med de synlige tekniske apparater som lydudstyr og andre kameramænd som tilskueren normalt ikke er vant til at se i film. Dette minimerer de klassiske filmiske virkninger tilskueren oplever i form af illusion og kan derfor ses som en form for realisme.

Som også i *Festens* tilfælde, er den virkelighedsopfattelse tilskueren får af *Idiotene* knyttet sammen af både dogmereglerne og realisme. *Idioterne* afspejler ikke psykologisk realisme, men ligesom i *Festen*, tager filmens tema tager fat i virkeligheden. Realismens grundtemaer er kampen for menneskelig identitet og værdighed inden for en række eksistentielle, psykologiske og sociale rum. Det er netop det filmen kredser om med sin grænseoverskridelse, rollespil og søgen efter ægthed.

Idioterne er ikke realistisk motiveret, dvs. der er ikke lighed mellem film og virkelighed. Det er snarere at sige at filmen er kunstnerisk motiveret fordi den har det kunstneriske formål at være et bevis på at det er muligt at lave ægte film med brug af Dogme95 konceptet. Men på trods af at *Idioterne* er en typisk kunstfilm hvor der er mere fokus på hvordan filmen er

fremlagt end selve handlingen, har den at gøre med et typisk realisme projekt, som er fokus på hovedpersonens indre kamp. Karens tab og hendes forsøg på at komme i kontakt og få udløsning for sine følelser. På en måde kan man derfor sige filmen i nogen grad giver udtryk for psykologisk realisme, der gives f.eks. ikke konkrete oplysninger om Karens tilstand indtil i slutscenen hvor hendes sorg afsløres. Hendes karakter er kompleks og der antydes mere end der gives direkte oplysninger i scener, f.eks. da Karen kommer hjem, tilskueren får fornemmelse af atmosfæren i hjemmet og for Karens tilstand, men hun er tavs indtil hun går i spas.

Jeg har også nævnt det i forbindelse med *Festen*, at det håndholdte kamera giver filmen en vis autenticitet i form af dokumentarisk effekt som et resultat af at kameraet viser sig til at være lidt for sent til at optage aktionen når den sker, som giver den effekt at det er som om realiteten allerede er der for kameraet til at nå billeder af det. Ikke en konkret realisme effekt med en form for realitetsopfattelse.

Det håndholdte kamera har også stor effekt på skuespillets stil. De får mere plads til at bevæge sig i rummet og mulighed for sin egen improvisering ind imellem. Det kan føre til tilskuerens stærkere oplevelse af realisme pga. flere ”ægte” øjeblikke som er i total overensstemmelse med Dogme95s bud på at prioritere øjeblikket frem for helheden.

Idioterne har både fået ros og ris. Et stort ros kommer fra Peter Schepelern, hvor han kommenterer på sammenhængen mellem filmens emne og Dogme95s mål, sammenhængen mellem ”den indre idiot” og ”den oprindelige filmkunst”. Han siger: ”Gruppen søger tilbage til den oprindelige tilstand, den indre idiot, ligesom Trier er på sporet af den oprindelige filmkunst.” (Schepelern, 1999, s.12). Med både filmen og Dogme95 konceptet søger Trier derfor efter noget ægte, en ægthed som ikke kommer frem uden at tage masken ned og spasse eller lege med filmsproget.

Konklusion

Efter at have gennemgået de to instruktørers ideologi bag Dogme95 og analyseret deres to dogmefilm beundrer jeg hvor godt de to instruktører fungerer sammen. Til sammen former de et stærkt broderskab for starten af bevægelsen, hvor én viser sig til at lave film efter hovedet mens den anden lader sig mere styres af hjertet. Man kan f.eks. se på Triers manifest i forbindelse med Europa-trilogien at han er en kunstner som har det hele gennemtænkt. Når Trier bruger realisme til sin film er det mere forbundet med tilskuerens oplevelse af hele produktet. Han er mere optaget af den tekniske side af filmproduktionen. På den måde kan man sige at han laver film med hovedet. Mens f.eks. Vinterberg er et eksempel på en instruktør som laver film med hjertet og lader sig hovedsageligt styres af det. Hans film viser sig at indeholde flere menneskelige elementer og stærkere form for psykologisk realisme. Han sigter derfor mere ind på filmens karaktertegn og dramaturgi. På den måde danner de to instruktører til sammen et godt grundlag i skabelsen af Dogme95 og formuleringen af dogmereglerne.

De to dogmefilm Trier og Vinterberg har lavet er ligeså forskellige som de to instruktører. Mens *Festen* fokuserer på det indre snarere end det ydre, f.eks. på karakteristisk og indre konflikter har *Idioterne* fokus på formen, på den måde filmen er lavet på. Men udtryk og indholdssiden spiller dog sammen i *Idioterne* og har f.eks. det samme omdrejningspunkt, ægtheden.

Filmenes struktur er vidt forskellig. Mens *Festen* er klassisk dramaturgisk struktureret og følger Berettermodellen fuldstændigt er *Idioterne* et godt eksempel på en kunsthøjtid med stærk fokus på udtryksiden. *Festen* var pga. den klassiske dramaturgi nemt tilgængelig for publikum og dermed en ideal banebryder for Dogme95 konceptet imens *Idioterne* fungerede godt på den måde at den giver et godt billede af den ideologi Dogme95 bygger på.

På trods af hvor forskellige de to film er, har de mange ting til fælles. Udover at ligne hinanden i udtryk som skyldes af at de begge to er lavet efter det samme regelsæt og manifest, har de mange ting til fælles på indholdssiden også. F.eks. kredser både *Idioterne* og *Festen* over en form for sandhed eller ærlighed. I *Idioterne* skulle den indre idiot tilbringe mennesket mere ægthed og få dets følelser forløst, bl.a. for forsoningens skyld. Komparativt er det det indre barn i *Festen* som skulle nå frem, og med sin ægthed og uskyldighed tilbringe ærlighed og dermed få sandheden om de grusomme kendsgerninger op på overfladen for retfærdighedens og forsoningens skyld.

Ægthed og pinlighed er noget filmene også har til fælles. Ægthed, i form af ægte følelser, som sorg og trang for retfærdighed er emner som er direkte afledt af dogmereglerne. Når den overfladiske action og den forudsigelige dramaturgi er væk, er det ægtheden der står tilbage. I forhold til pinligheden, så, kommer den blandt andet frem i af form brud på sociale kodekser, den måde man skal opføre sig i det offentlige rum. Man skal f.eks. ikke spasse, i hvert fald ikke hvis man er et helbredt menneske, og man skal ikke offentliggøre grusomme og strafbare kendsgerninger overfor en fuld festsal. Pinligheden i form af brud på sociale kodekser er et idealt emne til at bruge sammen med Dogme95 konceptet. Det er idealt fordi Dogme95 konceptet handler nemlig om komparative brud på det traditionelle filmsprog, og kan tilbringe en form at amatøragtig stemning til filmene, som kan til tider være pinlig at se på, f.eks. da kameramanden eller lydudstyr kommer med ind på billederne.

Det Dogme95 gjorde oprør mod, var de overfladiske klassiske mainstreamfilm. Dogme95 skulle bryde filmens illusion og dens forudsigelighed, med at vende tilbage til grunden, til filmens historie og skuespil. Hvis filmens illusion brydes, hvad står der tilbage? Ægte følelser, ægte øjeblikke? Dogme95 kan ses som en søgen efter en filmisk virkelighed, en form for ægthed uden behov for den konventionelle æstetik.

Bibliografi

Litteratur

- Andersen, J., Bondebjerg, I., & Schepelern, P. (Red.), (1997). *Dansk film 1972-1997*. København: Munksgaard/Rosinante.
- Björkman, S., & Nyman, L. (2003). I Am Curious, Film: Lars von Trier. I J. Lumholdt (Red.), *Lars von Trier – Interviews*. (s. 100-102). Jackson: University Press of Mississippi.
- Bondebjerg, I. (1993). Den danske nybølge film. *Sekvens*, 1993, 163-184.
- Bondebjerg, I., & Hjort, M. (2000). *Instruktørens blik: en interviewbog om dansk film*. København: Rosinante.
- Breum, T. (2004). *Film – Fortælling og forførelse*. København: Frydenlund.
- Christensen, O. (2004). Spasserfilm. Nærhed og distance i Idioeterne. I Christensen, O (Red.), *Nøgne billeder*. (s. 51-76). Viborg: Medusa.
- Christensen, O. (2004). Nøgne billeder og usminkede fortællinger. I Christensen O (Red.), *Nøgne billeder*. (s. 11-27). Viborg: Medusa.
- Danmarkshistorien.dk, Institut for Historie og Områdestudier, Aarhus Universitetet. (2009, 13.august). *Dogmereglerne (Dogme 95) 1995*. Hentet 1.februar 2010, fra Danmarkshistorien.dk <http://www.danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/-8a8ababfb9/>
- Degn Johansen, T., & Bo Kimergård, L. (Red.). (1991). *Lars von Trier*. Sekvens Filmvidenskabelig årbog. København: Københavns Universitet.
- Det Danske Filminstitut. (2009). *De fem benspænd / Synopsis*. Hentet 2. december 2009, fra DFI <http://www.dfi.dk/faktaomfilm/nationalfilmografien/nffilm.aspx?id=38001>
- Det Danske Filminstitut. (2009). *Epidemic / Synopsis*. Hentet 2. december 2009, fra DFI <http://www.dfi.dk/faktaomfilm/nationalfilmografien/nffilm.aspx?id=67>
- Det Danske Filminstitut. (2009). *Forbrydelsens element / Synopsis*. Hentet 2. december 2009, fra DFI <http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Nationalfilmografien/nffilm.aspx?id=86>
- Det Danske Filminstitut. (2009). *Manderlay / Synopsis*. Hentet 2. december 2009, fra DFI <http://www.dfi.dk/resultat.aspx?sq=manderlay&ssr=1>.
- Det Danske Filminstitut. (2009). *Thomas Vinterberg / Profile*. Hentet 1. november 2009, fra DFI <http://www.dfi.dk/faktaomfilm/danishfilms/dfperson.aspx?id=5037>
- Grodal, T. (2003). De bløde følelser. Filmfortællinger og den nye danske film. I A. Toftgaard, & I. H. Hawkesworth (Red.), *Nationale Spejlinger*. (s. 23-58). København: Museum Tusulanums Forlag.

- Grodal, T. (2007). *Filmoplevelse*. København: Samfundslitteratur.
- Harms Larsen, P. (2003). *De levende billeders dramaturgi, Bind 1, Fiktionsfilm*. Søborg: DR Multimedie.
- Hygum Sørensen, D. (2007, 14. september). Fire hjerter til Vinterberg fra Politikens anmelder. *Politiken*. Hentet 17. november 2009, fra <http://ibyen.dk/film/anmeldelser/article380570.ece>
- Iversen, E. (2003). Tracing the Inner Idiot. I J. Lumholdt (Red.), *Lars von Trier – Interviews*. (s. 125-129). Jackson: University Press of Mississippi.
- Kelly, R. (2000). *The Name of this book is Dogme95*. London: Faber and Faber Ltd.
- Kornum Larsen, J. (2003). A Conversation between Jan Kornum Larsen and Lars von Trier. I J. Lumholdt (Red.), *Lars von Trier – Interviews*. (s. 32-46). Jackson: University Press of Mississippi.
- Langkjær, B. (1999). Fiktioner og virkelighed i Lars von Triers Idioterne. *Kosmorama*, 224, 107-120.
- Langkjær, B. (2000). Om den nya vågen och dogme 95 i dansk film. *Filmhäftet*, 109(1), 15-22.
- Langkjær, B. (2002). Realism and Danish Cinema. I A. Jerslev (Red.), *Realism and "Reality" in Film and Media*. (s. 15-39). København: Museum Tusulanum.
- Langkjær, B. (2006). What was Dogme 95?. *Film International*, 19, 34-42.
- Pryds Jørgensen, L. (2009). *Undervisningsmateriale til filmen "Twilight" (USA, 2008)*. Hentet 13. februar 2010, fra Det Danske Filminstitut <http://www.dfi.dk/filmiundervisningen/film-i-skolen/undervisningsmaterialer/materialer-til-spillefilm/twilight.aspx>
- Roman, S. (2003). Lars von Trier: The Man Who Would Be Dogme. I J. Lumholdt (Red.), *Lars von Trier – Interviews*. (s. 133-143). Jackson: University Press of Mississippi.
- Rossing Jensen, J. (2003). Dogme Is Dead! Live Song and Dance. I J. Lumholdt (Red.), *Lars von Trier – Interviews*. (s. 130-132). Jackson: University Press of Mississippi.
- Schantz Lauridsen, P. (2004). Dramaturgi, filmsprog og humor i Festen. I Christensen, O (Red.), *Nøgne billeder*. (s. 29-50). Viborg: Medusa.
- Schepelern, P. (1997). *Lars Von Triers elementer – en filminstruktørs arbejde*. København: Forfatteren og Munksgaard, Rosinante.
- Schepelern, P. (1999). Filmen ifølge dogme – spilleregler, forhindringer og befrielse. *Dansk film*, 01, 12.
- Schepelern, P. (2000). *Lars Von Triers film – tvang og befrielse*. København: Rosinante Forlag A/S.
- Schepelern, P. (Red.). (2001). *100 Års dansk film*. København: Rosinante Forlag A/S.

- Schepele, P. (2003). Filmen ifølge Dogme. Spilleregler, forhindringer og befrielse. I A. Toftgaard, & I. H. Hawkesworth (Red.), *Nationale Spejlinger*. (s. 61-108). København: Museum Tusulanums Forlag.
- Stevenson, J. (2003). *Dogme Uncut – Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, and the gang that took on Hollywood*. Santa Monica: Santa Monica Press LLC.
- The official DOGME 95 – WEBSITE. (2002). *FAQ - In general to Dogme 95*. Hentet 1. december 2008, fra Dogme 95 - website <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>
- The official DOGME 95 – WEBSITE. (2002). *Why 'dogme' - Søren Kragh-Jacobsen?*. Hentet 29. november 2008, fra Dogme 95 – website <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>
- Thomsen, C. B. (2003). Control and Chaos. I J. Lumholdt (Red.), *Lars von Trier – Interviews*. (s. 106-116). Jackson: University Press of Mississippi.
- Trier, L. (1998). *Idioterne. Manuskript og dagbog*. Viborg: Gyldendal.
- Vinterberg, T. (1998). *Festen: Alle familier har en hemmelighed*. København: Per Kofod.
- Øvrig Knudsen, P. (2003). The Man Who Would Give Up Control. I J. Lumholdt (Red.), *Lars von Trier – Interviews*. (s. 117-124). Jackson: University Press of Mississippi.

Film

- Trier von, L. (1999). *Idioterne*.
- Vinterberg, T. (1998). *Festen*.

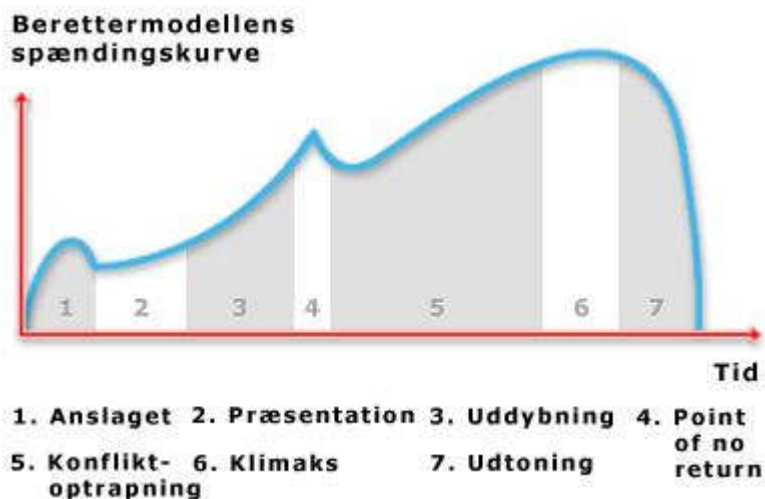
Bilag

Bilag 1.

Berettermodellen

Berettermodellen bruges til at give et overblik over filmens komposition og til analyse af filmens dramaturgi. De fleste film præsenterer en konflikt (eller flere), som optrappes i løbet af filmen. Denne fortællelemåde kan tegnes som en spændingskurve.

Berettermodellen viser handlingens spændingskurve og deles op i 7 faser. Mindre konflikter opstår, skærpes, afvikles og afløses af nye, mens hovedkonflikten bliver mere og mere intens, indtil den til sidst løses, og en ny orden er genoprettet.



1. **Anslag:** Filmens tema, stemning og stil anslås. Vores nysgerrighed pirres.
2. **Præsentation:** Vi identificerer os med hovedpersonen og præsenteres for personer og miljø.
3. **Uddybning:** Temaet foldes ud, og konflikterne præsenteres.
4. **Point of no return:** Der er ingen vej tilbage for hovedpersonen. Fortællingen har taget en bestemt retning.
5. **Optrapping:** Konflikten intensiveres.
6. **Klimaks:** Den afgørende prøve, konflikten afsluttes.
7. **Udtoning:** Udfaldet af filmen – en ny orden etableres, eller den gamle orden genoprettes.

(Pryds Jørgensen, 2009).

