



Medea og manden i muddergrøften

Lars von Triers TV-produktion udløste i pressen en heftig debat. Anmelderne ned-sablede den, Christian Braad Thomsen hyl-dede den, og Elsa Gress himlede op om Dreyers misbrugte ånd. Når man lader en postmoderne instruktør frit fortolke et manuskript af en hyldet mester som Dreyer (der i øvrigt ikke selv var særlig hyldet her-hjemme, da han lavede film) kan man ikke undgå at provokere akademikerne.

Dreyer var selv en fornyer og overbevist om instruktørens auteurrolle. Han veg ikke tilbage for at bruge allerede skrevne drama-er, som han så tilførte sine egne fortolknin-ger. Det var ikke så meget indholdet, som formen, instruktøren gav det, der skabte det kunstneriske værk.

Ligesom Trier påstår telepatiske at have fået Dreyers accept af filmen, således påstod Dreyer, at Euripides havde givet ham frie hænder. I et interview i Cahiers du Cinéma siger han: "Medea er meget filmisk, og jeg behandler stykket meget frit. Jeg har nemlig

af Cassandra Wellendorf

bedt hr. Euripides om at give mig frie hæn-der, og det har han ikke spor imod." Som Dreyer frit har fortolket Euripides således har Trier frit fortolket Dreyer.

Triers fortolkning af Dreyers manuskript

Den væsentligste forskel på Dreyers ma-nuskript og Triers produktion er valget af lo-cations. Dreyer ville indspille næsten alle scenerne indendørs, mens Trier for at få større visuelle muligheder lader dem foregå udendørs, under jorden eller blandt flagren-de lagener.

Han flytter tragedien fra Korinth til Nor-den, derfor fremstilles Medea hverken, som hos Euripides, som Solens datter, eller, som hos Dreyer, som en almindelig kvinde. Der trækkes på den nordiske mytologi, og hun vises som en bryggende mosekone og en

norne, der væver skæbnens tråd. Hendes element er vandet som kameraet fortæller os i starten, da det dukker ned i vandet og ind i hendes tragedie. Overalt mærkes hendes trolddomskraft, hendes evne til at stramme nettet om de personer, over hvem hun øn-sker hævn. Kvinderne er filmens magtfigu-rer. Rundt om dem står mændene ynkelige og angste, afhængige som de er af kvindens evne til at føde børn. Både Jason, Kreon og Aigeus behøver en slægt, gennem hvilken de kan sikres evigt liv.

De to køn adskilles i billederne af tåge, la-gener, vand eller døre.

This town ain't big enough for the two of us

Glauce repræsenterer den sociale magt, Medea den sexuelle. Hermed trækkes Jasons konflikt frem i forgrunden, når han skal væl-ge mellem disse to poler. Et tema, der også var kernen i Dreyerfilmen *Præsteenken*, som Trier henviser til med en ægte metavæv, der



bare står og ”verfremder” i regn og sol. Her skulle en ny ung præst vælge mellem en sexuel tiltrækkende ung kvinde og den gamle præsteenkes sociale status.

Jason har indtil nu ligget og rodet i en mudderpøl og vil gerne stige op med Glauce og blive hersker over riget. Samtidig er han fanget af sin egen krops seksualitet, visuelt vist ved, at han konstant bærer rundt på en oprejst stav, han i sørgmodige stunder kærtegner. ”Hvad er dine ord til nymfen?” spørger Glauce ham på bryllupsnatten. ”At jeg vil behandle hende som en kvinde, den kvinde jeg elsker”, svarer Jason. ”Din dronning mener du”, retter Glauce ham. At blive anerkendt som mand og forenes med Glauce ligger ikke umiddelbart inden for muligheden grænse. Kun hvis han helt frigør sig fra Medea og accepterer, at hun og deres fælles børn landsforvises.

Der er kun plads til én kvindelig magtfigur, og ved at påstå det, udtaler Glauce sin egen dødsdom og påkalder sig Nemesis. Medea forgifter hende og Kreon, hvorefter hun hænger sine egne børn. Jason berøves sin manddom og mister sin forstand, da han konfronteres med de 2 hængte børn, symboler på hans egen kastration. Han omkommer i Medeas flagrende hår (via et associationsklip fra hendes flagrende hår til den bølgede marehalm). Nornen har vævet færdigt, Manden, der prøvede at komme op af muddergrøften sank kun endnu dybere. Den ved Glauces bud oprejste rå fristede ham, men det er Medea, der sidder bag råen tilsidst. Ringen sluttet, puslespillet går op, billedsymbolerne henviser til hinanden og form og indhold smelter sammen.

En monokrom jernaldersump eller et abstrakt univers?

Netop formen i *Medea* er i pressen blevet så grueligt misforstået. Enten stemples billederne som grimme og grelle, eller også roses de for deres imponerende visualitet, der dog hævdes ingen sammenhæng med historien at have. Det Fri Aktuelt anmelder skriver,

at Lars von Trier ikke kan fortælle en historie i billeder, ”fordi han er så optaget af at modbevise påstanden om, at moderne filmteknik stort set har gjort det umuligt at tage dårlige billeder”. Hvis man har en smule billedsans, vil man se, at personernes følelser og dramatik ligger på billedsiden frem for i skuespillet. F.eks. lader Trier de mange heste, hunde og fugle udfolde al den dramatik personerne mangler i deres ageren. Personerne placeres ikke kun p.g.a. deres figurative status, der er en intention bag at skille Medea fra Jason af en væv, at placere Jason i muddret for Glauces fødder, at lade Kong Kreon fare vild i tågen og at lade Medea og Aigeus kommunikere tværs over et vandløb.

I *Medea* har Trier, i stedet for at rynke på næsen af mediet, flirtet med videomediet. Han har optaget på video, overført til film og tilbage igen til video. Her har han så i redigeringen manipuleret med farverne, brugt chromakey effekter og lignende. Resultatet er imponerende. Scenen med den uheldige Medea, der ses på baggrund af sine sovende børn, der langsomt zoomes ind til et nærbillede, er genialt fundet på. Som i *Befrielsesbilleder* og i *Forbrydelsens element* foretrækker Trier de næsten monokrome farver. Han har holdt produktionen i dæmpede grønne eller brune nuancer og som kontrast hertil givet Medea stærkt blå overtoninger, når følelserne er hedest. I scenen mellem Medea og Jason på stranden placeres Medea på baggrund af blå klitter og Jason på baggrund af grønne bølger. De er adskilt i hver sit farveunivers. Da smider Medea først sin kappe, dernæst sig selv ind i Jasons grønne verden i et forsøg på at forføre ham. Forførelsen lykkes dog ikke og hun slås brutalt tilbage. (Dreyer havde lagt scenen indendørs og ladet personerne i verbale havsymboler minde deres elskov. Trier vælger at lade symbolerne fremstå visuelt og lade personerne tie.)

Triers farvebrug er åbenlyst inspireret af Dreyer, der dog aldrig selv fik lavet en farvefilm (*Medea* skulle være den første), men ikke desto mindre fik offentliggjort artikler om film og farver. Han fastholdt til stadighed, at

evnen til at abstrahere var en forudsætning for al kunstnerisk skaben.

”Den store kunstneriske oplevelse - farvemæssigt set - har filmen mulighed for at blive, når det er lykkedes den helt at frigøre sig naturalismens favntag (...) Først da kan farverne hjælpe spillefilmen til at få fodfæste i det abstraktes verden, der hidtil har været lukket for den.”

Farveladen skulle kun bruges, når farverne virkelig var ladede med betydning.

Elsa Gress skriver i *Politiken*, at Dreyer bestemt ikke havde ”en monokrom jernaldersump” for øje, da han ville lave farvefilmen *Medea*. Måske havde han ikke det, og hvad så? Trier vælger de monokrome farver, fordi de passer til hans tematik. Han formår at skabe et abstrakt univers hinsides naturalismen, og derved fremkommer et Trierkunstværk, der ikke har og heller ikke skal læne sig op af Dreyers intentioner.

At han så hylder Dreyer gennem diverse billede og skuespillercitater er jo bare en del af hans postmoderne særkende.

”Så tit har vi set græsset grønt og himlen blå, at vi sommetider ønskede for en gangs skyld at se himlen grøn og græsset blå, for så lå der måske en kunstners intention bag.” (Dreyer).



Medea. TV-film Danmark 1988. Instr: Lars von Trier. Manus: Lars von Trier, Preben Thomsen efter Carl Th. Dreyers manus efter Euripides' tragedie. Foto: Sejr Brockmann. Scenografi: Ves Harper. Medv: Udo Kier (Jason), Kirsten Olesen (Medea), Henning Jensen (Kreon), Solbjørg Højfeldt (Ammen), Preben Lerdorff Rye (Pædagogen), Baard Ove (Aigeus), Ludmilla Glincka (Glauce). DR TVT 28.3.1988, 75 min.