

# Lars von Dreyer?



*Hvori består egentlig ligheden mellem Lars von Trier og Carl Th. Dreyer? I 'Breaking the Waves' er det temaerne og karaktererne – men kan man bare plukke dem ud af helheden, og er de ikke uløseligt bundet til det visuelle udtryk?*

*af Zoran Petrovic*

*Måske kan man sammenligne karaktererne hos Dreyer og von Trier, men hvad med det visuelle udtryk? Herover: Inger og Morten i Dreyers 'Ordet' (54). Th. Jan og Bess i von Triers 'Breaking the Waves' (96).*



**D**en unge pige forhøres. Om tro og Gud, som de ældre mener, hun føler at have et privilegeret forhold til. Spørgsmålene hagler ned over hende, uden at vi får lov til at orientere os: ingen etablerende totaler; billederne mangler dybde; og som det mest destabiliserende overspringes centerlinie-aksen mellem de talende. Vores eneste holdepunkt er spillet. De skiftende indstillinger får karakter af rene reaktionsbilleder: spørgsmål-svar, aktion-reaktion. Den unge jomfrus forvirring og pressede situation foran de ældre klerikales truende ansigter er derved afspejlet i formen, der lader os føle uro og uoverskuelighed.

Det er Dreyers Jeanne d'Arc<sup>1</sup> – men det kunne lige så godt være Triers Bess. Nærbilleder, flade kompositioner og centerlinie-overspring. *Breaking the Waves* åbner på en måde, der ikke lader nogen tvivl tilbage om Lars von Triers inspiration. Inspirationen viser sig dog i resten af filmen at være på det indholdsmæssige og tematiske plan. Der er ikke meget i Triers håndholdte og kornede stil, der minder om Dreyers gennemkomponerede og klare billeder.

### **Bess som syntese**

Derimod er der et væld af tematiske tråde og genkendelige træk hos Triers karakterer.

Netop Bess er et konglomerat af flere af Dreyers centrale figurer. Som beskrevet er hun den svage og dog uendelig stærke jomfru, der viser sig urokkelig i sin tro på Gud, uagtet de gældende dogmer og beton-religiøsitet. Og på samme vis som Jeanne gennemgår hun den endelige prøvelse og lider – efter et moment af svaghed – martyrdøden.

Samtidig er Bess enfoldig i en grad, der tangerer Johannes fra *Ordet* (1954). Begge er ekstreme personer, hvis voldsomme tro får omgivelserne til at betragte dem med skepsis. "Undere sker ikke mere" siger præsten, hvorfor Johannes med rette kan spørge "Hvorfor er der mellem de troende ikke en, der tror?" Men ligesom Johannes får den lille pige til at tro på sin mors opstandelse, får Bess sin svigerinde til at bede for miraklet – hvorved det sker.

Triers heltinde har sågar elementer af Anne fra *Vredens Dag* (1943) i sig: lysten til at bryde ud af den stive og livsfor nægtende religiøsitet og favne den jordiske kærlighed;

men hun er dog helt uden Annes dæmonitet.

Bess' tro er så uløseligt forbundet med kærligheden, som hun forfølger uden hensyn til konsekvenser, at hun også uvægerligt peger tilbage mod Dreyers sidste kompromisløse heltinde, Gertrud. Begge ofrer alt på kærlighedens alter. Mens Gertrud ender med at afvise alle mænd, fordi de ikke kan tilbyde hende den ægte kærlighed, således gør Bess det samme med omvendt fortegn: elsker med hvem som helst på Jans forlangende – i den ægte kærligheds navn.

### **Patriarkatet som antagonist**

Modstanden mod det udelukkende mandligt baserede hierarki er den konflikt, der gang på gang driver Dreyers fortællinger frem. Om man tror, at dette mønster skyldes forfølgelsen af Dreyers biologiske mor<sup>2</sup> eller ej, kan det ikke benægtes: Mænds intolerance i alle dens religiøse, familiære eller samfundslige forklædninger er den stygge ulv i de fleste af Dreyers film, lige fra *Præsidenten* (1918) til *Gertrud* (1964).

Og fra første scene er det tydeligt, at det er drivkraften i *Breaking the Waves*: den lille kvinde mod det forbenede og intolerante mandsvælde. Livet mod loven. En kamp som Bess, ligesom mange af Dreyers kvinder taber – og på et højere niveau vinder.

### **Det transcendentale hos Dreyer – og Trier**

Netop på et højere niveau, for den kamp som Dreyer skildrer har ofte transcendentale dimensioner. Ikke kun i *Vredens Dag*, *Ordet* og *Jeanne d'Arcs Lidelse og Død* (1927), hvor allusionerne til Jesus lidelse og det overjordiske er tydelige. Siris heroiske død for egen hånd, fremfor at overgive sig til fjenden, i *Blade af Satans Bog* (1919) har også det overmenneskelige martyrium over sig; og ligeledes er Gertruds standhaftighed af en anden verden.

Det spirituelle har Lars von Trier ført over i *Breaking the Waves*. Troen og troens kraft bliver efterhånden det centrale i filmen, ja i så høj grad, at man oplever, at Bess taler mere med Gud end med Jan. Og er man i tvivl om miraklet, da Jan rejser sig, fjernes tvivlen ved den himmelske klokkeklang: Bess' sejr over de jordiske dogmer. At selve billederne af Guds klokkeværk også signalerer ironi, er en anden sag.

Undertrykte kvinder, kampen mod et stivnet patriarkat og overmenneskeligt martyrium. Spørgsmålet er, om det – og det alene – gør Dreyer til en mester? Nej, det er måden. Eller som Dreyer selv sagde det: "Det er instruktørens personlighed, der præger filmen – eller for at bruge Deres egne ord (Ebbe Neergaard): det er ikke så meget emnet det kommer an på som formen instruktøren giver det"<sup>3</sup>.

### **Én stil pr. film**

Og hvordan man end griber Dreyers film an, så kan man ikke undlade formen uden at miste essensen af hans geni. Martin Drouzys Dreyerbiografi begår netop den fejl; den negligerer Dreyers *stilistiske* karakteristika, hvilket gør Drouzys beskrivelse af Dreyers værk uigenkendelig og irrelevant. Temaerne, ikke mindst de mere spirituelle – eller nærmere troværdighed af disse – bunder hos Carl Th. netop i formen.

Det kan formuleres på mange måder. Paul Schrader beskriver Dreyers film som delvist båret af en "transcendental stil", hvor modsætninger mødes i form og indhold, eksemplificeret med præstegårds-scenerne versus naturscenerne i *Vredens Dag*<sup>4</sup>. Man kan f.eks. også se den langsomme klipning i den største del af *Ordet*, efterfulgt af en mere almindelig analytisk, ved Ingers opstandelse, som det der sælger miraklet til os<sup>5</sup> (en taktik som formalisterne kalder *foregrounding*).

Som sagt er der – bortset fra starten – ikke noget sammenfald i den filmiske stil mellem den gamle mester og Trier. Det skulle ikke være en hindring for en vellykket film. Der er selvfølgelig flere forskellige formmæssige muligheder for gestaltning af de temaer, som Trier deler med Dreyer. Der er ingen færdig opskrift; men på forhånd kan man undre sig over, at én stil – nedfældet i det berømmede Dogme 95 – skal kunne dække alle tænkelige historier og temaer. Dreyer selv var netop stolt over at hans filmstil *varierede* fra film til film: "En dansk kritiker sagde til mig en dag: "Jeg har indtrykket af, at der er mindst seks af Deres film, der adskiller sig fuldstændig fra hinanden." Det rørte mig, for det er netop det, jeg forsøger: at finde en stil der netop har værdi for den enkelte film, dette miljø, denne handling, de personer, dette emne"<sup>6</sup>.

## Dogmets begrænsninger

*Breaking the Waves* er ikke en ren-  
dyrket Dogme-95-film; det har  
Trier selv understreget (begrundet  
med at produktionen var i gang ved  
dogmets fødsel), og det kan man  
konstatere ved selvsyn. Men fx. for-  
håndenværende lys og håndholdt  
kamera er anvendt. Og anvendt  
godt i de scener hvor man har til-  
stræbt en spontan reaktion, natur-  
ligt spil eller filmen skal bibringes  
realisme: Bess kejtede første seksu-  
elle oplevelser, hendes sammenbrud  
da Jan skal væk, svigerindens reak-  
tion på hendes død. Netop i de sce-  
ner trænger *Breaking the Waves* helt  
igennem og bevæger.

Men for at se at den ene stil ikke  
slår til i alle tilfælde, kan vi gå til-  
bage til hans spillefilmsdebut, den  
formfuldendte *Forbrydelsens Ele-  
ment* (1984). Det er en film om og i  
trance, et apokalyptisk mareridt.  
Derfor er hele rummet levende. Og  
kameraet med; som Anders Troel-  
sen beskriver det: "allerhelst begiver  
det sig ud på egne veje, *stræber ud  
over genstande* eller går egensindigt  
*på tværs af personers bevægelsesret-  
ninger*." Den hypnotiske rammefor-  
tælling, hele æstetikken og kamera-  
koreografien formidler netop det  
hypnotiske. Men samtidig sætter  
formen (med rette) en stemning,  
der på trods af barnemord – den ul-  
timate forbrydelse – ikke ryster os  
på samme måde som det ville ske  
ved en mere dokumentarisk beskri-

velse, eller ved den knæsatte form  
for film-realisme.

Det samme oplever vi i *Medea*  
(1988); her er der i bogstaveligste  
forstand skabt et filter mellem til-  
skueren via kopieringen fra video til  
film og tilbage igen, og ved compu-  
ter- og paint-box-bearbejdningen.  
Det skaber en tekstur og et udtryk  
der er lige langt fra klassisk udreal-  
isme som fra det dokumentariske  
udtryk, hvilket gør at vi ikke på van-  
lig vis chokeres over Medeas hævn-  
drab på børnene, idet tv-filmene viser  
sig selv frem som "larger than life".

Heroverfor kan man stille pest-  
scenen i *Epidemic* (1987) eller de in-  
time passager fra *Breaking the Wa-  
ves*. Disse har dette nærmest snuff-  
agtigt dokumentariske over sig, der  
skal til for at virke voldsomme.

Men mirakler er dog pr. defini-  
tion ikke naturlige og kan derfor  
heller ikke formidles i en ligefrem  
dokumentarisk stil. Der må andet til  
for at sætte os sølle skeptikere og  
tvivlere i en stemning, der gør os  
modtagelige for Det Høje. Og der-  
for er svingene i *Breaking the Waves*  
mellem det umiddelbart rystende  
og det ophøjede svære at forholde  
sig til. Mens de intime scener mel-  
lem Bess og Jan skildres så direkte,  
at man føler sig rørt (og en smule  
som lurer), så kommer den samme  
stil til kort ved Bess' samtaler med  
Gud, som – i bedste fald – falder pi-  
nagtige ud. Per Kirkebys farvemæt-  
tede malerier, som adskiller de for-

skellige afsnit, bliver derved et af de  
få elementer, der løfter filmen op i  
de tynde luftlag.

## Distance

Slutningen af *Breaking the Waves* er  
samtidig et eksempel på endnu en –  
og måske afgørende – forskel mel-  
lem mesteren og lærlingen. Klok-  
kerne i fugleperspektiv er svære at se  
som andet end Triers distancerende  
autograf. Skævt smil og tungen i kin-  
den. På trods af Triers forsøg på at  
nærme sig store temaer, så tør han  
ikke tage skridtet ud. Trier har efter  
eget udsagn lavet en "tåreperser" og  
"kvindefilm". Dreyer lavede det hele  
i fuld alvor – sentimentalt eller ej.  
Det kræver et mod (eller enfold),  
som man ikke bare konverterer til.

1. Ifølge Dreyer skulle de "uansede nær-  
bilder" netop bibringe tilskueren fornem-  
melsen af tortur. Ebbe Neergaards Bog  
om Dreyer (1963). København: Dansk Vi-  
denskabs Forlag. p.54
2. Martin Drouzy bygger sin analyse af alle  
Dreyers film på denne tese. Martin Drouzy  
(1982): Carl Th. Dreyer født Nilsson,  
København: Gyldendal
3. Carl Th. Dreyer (1959): Om filmen, Køben-  
havn: Arnold Busck. p.118-119
4. Paul Schrader (1972) *Transcendental  
Style in Film*, L.A.: University of California  
Press. p. 146
5. David Bordwell (1981): *The Films of Carl-  
Theodor Dreyer*, L.A.: University of Califor-  
nia Press. p.168-170
6. Interview af Michel Delahaye (1965): *Cahiers  
du Cinéma* nr.170. p.23. Min oversættelse.
7. Anders Troelsen "Triers Topografi" i SE-  
KVENS 91. København: Institut for Film,  
Tv og Kommunikation. p.48.



Stellan Skarsgård, Emily Watson, Sandra Voe og Phil McCall