



Bodil Jørgensen som Karen i *Idioterne*.

Fiktioner og virkelighed i Lars von Triers *Idioterne*

Af Birger Langkjær

I Triers Dogme 95-film *Idioterne* (1998) kombineres de ekstreme eksistentielle og følelsesmæssige elementer fra *Breaking the Waves* (1996) med den morbide humor, der så pludseligt fandt udtryk i *Riget* (1994) og *Riget II* (1997). Desuden viderefører *Idioterne* de mere iøjefaldende stilis-

tiske elementer fra *Breaking the Waves* og *Riget* samt *Riget II*. *Idioterne* er både en morsom, en pågående og en til tider ubehagelig samt æstetisk skæv film.

Men *Idioterne* udmærker sig yderligere i kraft af en leg med grænserne mellem fiktioner og virkelighed, der hos Trier tidli-



Den tematiserede grænseoverskridelse: Normale spiller åndssvage

gere er set i *Epidemic* (1987), men som her bliver en afgørende del af filmens nerve, dens energi og dens farlighed.

I filmen *Idioterne* fremkommer sammenfaldet af fiktioner og virkelighed ved, at filmens fiktive personer, dvs. filmens karakterer, inden for fiktionsuniversets rammer både er, spiller og reflekterer over sig selv som karakterer. Denne forskel i fiktionsstatus markeres gennem forskellige udtryksformer: filmkarakterernes 'spontane' spillestil (den 'sande' karakter), den 'spassede' spillestil (den påtagede karakter) og den reflekterede spillestil (karakteren der reflekterer over og vurderer sig selv og de andre). Desuden optræder der personer, der 'spiller' sig selv. Sammen med en meget iøjnefaldende æstetik og en sært fnisende humor er det i høj grad igennem denne sidestillede iscenesættelse af fiktioner og virkelighed, at *Idioterne* oplevelsesmæssigt synes at gå andre veje.

Det følgende udgøres af såvel teoretiske overvejelser over karakterer i fiktionsfilm i almindelighed som af en analyse af det, der er *Idioternes* centrale 'trick', nemlig at sidestille fiktion og virkelighed i samme

filmiske rum. Det er en teknik, der som nævnt blev benyttet af Trier i *Epidemic*, men som i tilfældet med *Idioterne* er helt afgørende for, at dens ubehagelige overgreb på tilskueren kan lykkes.

Handlingen og den tematiserede grænseoverskridelse. *Idioterne* handler om en gruppe (forholdsvis) unge, en slags aktionskollektiv, der det meste af tiden har det som deres primære formål at udgive sig for at være mentalt handicappede. De bor et smukt hus i Søllerød Kommune, hvorfra de tager på forskellige udflugter: til en restaurant, til en rundvisning på en Rockwoolfabrik, til Dyrehaven, til en svømmehal etc. Alle steder optræder de fleste af dem i rollen som 'spassere' (deres eget udtryk), mens et par stykker udgiver sig for at være plejepersonale. Vi følger såvel deres 'spasseri' og folks reaktioner som deres efterfølgende diskussioner af hinanden og deres præstationer. I kort form handler filmen om at prøve grænser af og om at overskride dem. Ved at være 'almindelig' og spille 'idiot', dvs. udfolde den lille idiot som vi alle - ifølge filmens Stoffer - har inden i os, sættes virkeligheden i spil, den leges med og udfordres.

Denne leg med normaliteten kontrasteres af en tragisk rammehistorie, der har gruppens sidst ankomne medlem, Karen, som bærende karakter. Umiddelbart før hun møder 'idioterne' dør hendes nyfødte barn. Hun har forladt mand og hjem, og hun er udeblevet fra barnets begravelse. Denne parallelhistorie afsløres dog først i filmens sidste scene, da Karen i selskab med en af 'idioterne', Susanne, vender hjem en sidste gang.

Størsteparten af filmen udgøres altså af en legen med grænser gennem at påtage sig en rolle som 'idiot' og herunder at udfordre de 'normale' til at reagere på 'idio-

ten, reaktioner der svinger lige fra overbærende velvilje til egentligt ubehag. Jeg vil betegne dette som filmens *tematiserede* grænseoverskridelse. Det er den, som Stoffer sætter ord på over for Karin, da han ude i skoven siger, at i middelalderen slog man idioter ihjel, men sådan behøver det ikke længere at være. Tværtimod, idiotien er en ressource, et privilegium, et udtryk for rigdom, hævder Stoffer. Temaet kan virke lidt slidt her mere end tre årtier efter anti-psykiatriens storhedstid, hvor de psykiatriske patienter blev set som et udtryk for en sund reaktion på et sygt samfund. "Borgerligt lort" og "borgerlighed" er da også faste skældsord i *Idioterne*, som de var det i 60'erne og 70'erne.

Men trods denne forslidte tematik virker *Idioterne* langt fra slidt. Den er fuld af liv og farlighed, af rablende og alligevel nødvendig fremdrift. Dette har at gøre med, at filmens tematiserede grænseoverskridelse træder i baggrunden til fordel for det, jeg vil kalde den *oplevede* grænseoverskridelse, og som der ikke tales om filmens karakterer imellem, men som filmens tilskuer til gengæld i rigt mål udfordres af. Denne oplevede grænseoverskridelse opstår ved, at flere af karaktererne både er og spiller en rolle. Idet fiktionskarakteren - der realiseres ved, at en skuespiller spiller en rolle - selv spiller en rolle, fordobles fiktionen. Samtidig trues filmen på sit fiktive liv af såvel forskellige former for dokumentar- og virkelighedseffekter som af personer, der er eller 'spiller' sig selv i selskab med filmens fiktive karakterer.

Desuden ses flere gange mikrofoner og kamerafolk i billedet, sandsynligvis i færd med at optage den film, som vi netop sidder og ser. Det er denne *oplevede* grænseoverskridelse, der giver filmen en stor del af dens styrke.

For at forklare dette kræves en mere



Hjemme hos Karin: Anne Louise Hassing som Susanne

omfattende redegørelse for fiktion i almindelighed og vores opfattelse af fiktionskarakterer i særdeleshed - og det vel at mærke i mere normale film, end *Idioterne* kan siges at være.

Personer, skuespillere og karakterer i fiktionsfilm: En teori. Normalt kan det at se en person i en film opleves på to måder på samme tid: Vi ser på én gang en fiktionskarakter og en skuespiller, der spiller rollen. Personen på lærredet har på én gang en fiktiv status (en karakter) og en udenomsfiktiv virkelighedsstatus (en skuespiller). Den normale personcentrerede tilskueroplevelse af film (eller tv-fiktion) kan altså opskrives som følger:

skuespilleren S spiller
karakteren K

Typisk vil karakteren K være det centrale, idet vi - såfremt filmen er tilstrækkeligt spændende - vil være mest interesseret i, hvad der foregår i fiktionsuniverset (fremfor f.eks. på optagestedet), og på tilsvarende vis mere interesseret i, hvad fiktionska-

rakteren tænker, føler og gør i fiktionens nu, fremfor i hvad skuespilleren tænkte, følte og gjorde, da filmen blev optaget. For forskellen på filmen som fiktion og som udenomsfiktional realitet er også et spørgsmål om tidslig modus. Skuespilleren blev affotograferet dér foran kameraet og efterdubbede måske siden sin egen stemme samtidig med, at der blev tilføjet forskellige effektløde, f.eks. til at fremhæve kropsbevægelser, mens fiktionen derimod hænder i et oplevet nu, idet vi ser og hører det, der udspiller sig for vores øjne og ører.

Vi kan udvide dette og sige, at skuespilleren typisk vil være kendt fra en række andre sammenhænge således, at modellen kan udvides til:

skuespilleren S (om hvilket vi ved V) og
som spiller
karakteren K

Det, vi ved om en given skuespiller, kan bestå i kendskab til skuespillerens tidligere roller i andre film (eller på teater, reklamer eller andet) men kan også være viden om skuespillerens privatliv, meninger eller andet (f.eks. fra ugeblade, aviser, tv). Et berømt amerikansk eksempel er Judy Garland. *A Star is Born* (1954) spillede i høj grad på ligheden mellem skuespilleren Judy Garland (om hvem offentligheden vidste, at hun - efter de succesfulde år som barnestjerne - var endt i alkoholisme) og den karakter, som hun fremstillede, og dét i en sådan grad at skuespiller og karakter fungerede som emotiv resonansbund for hinanden (se Dyer 1979). John Fiske har skrevet om dette i forbindelse med amerikanske tv-serier, men her synes pointen at være, at tv-stjerner i overvejende grad eksisterer udenomsfiktionalt i forlængelse af en bestemt fiktionsrolle (dvs. de er ét med

deres tv-rolle) i en given tv-serie (Fiske 1987: 149-178). Men set i forhold til danskproduceret fiktion er det mere normalt, at skuespillere kendes fra andre sammenhænge (og altså ikke kun er berømte i forbindelse med en enkelt tv-serie), således at skuespillerens tidligere roller bliver en del af vores måde at forstå den aktuelle karakter, som skuespilleren fremstiller.

I forbindelse med audiovisuel fiktion kan filmoplevelsens faktuelle elementer også have at gøre med vores viden om skuespillerens særlige spilleteknik, om hvorvidt denne plejer at fremstille bestemte karaktertyper eller andet.

Undertiden kan filmfiktionens faktuelle komponenter yderligere udvides, som når en film omhandler en virkelig person P, nulevende eller fortidig:

Personen P (om hvilket vi ved VP)
fremstilles af
skuespilleren S (om hvilket vi ved V) og
som spiller
karakteren K

I såvel filmen (1995) som tv-serien (1997) *Kun en pige*, der er baseret på Lise Nørgaards erindringsbøger, fremstilles dele af *den virkelige person* Lise Nørgaards liv. *Skuespilleren* Amalie Dollerup, der tidligere har medvirket i en række film, er én ud af tre skuespillere, der spiller *karakteren* Lise Nørgaard som lille pige. Spørgsmålet kunne så lyde: hvornår opfatter vi dén person, som vi ser og hører, som henholdsvis person, skuespiller eller karakter?

Sandsynligvis vil ingen opfatte denne som P. De fleste vil vide, at den virkelige Lise Nørgaard, da filmen bliver indspillet og første gang vist, er en hel del ældre og næppe kunne spille sig selv som barn. Personen P (om hvilket vi ved VP) er altså kun indirekte tilstede i dén måde, vi op-



“Søllerødfascister!”: Idiotkollektivets chefideolog, Stoffer, iført ankelsokker og på kørebanen i kamp mod nordsjællandsk intolerance

fatter det sete og hørte på, nemlig som en slags iscenesættelse af noget, der rent faktisk har fundet sted nogenlunde, som vi ser det. Personen P, og vores viden om personen P, skaber en slags faktuel fortolkningsramme omkring personen og aktiverer yderligere fortolkningsrammer omkring en mere eller mindre specifik historisk fortid, herunder en historisk viden om økonomiske, politiske og kønsrollemæssige forhold, der har været af betydning for Lise Nørgaards opvækst. Hermed får det sete en faktuel tyngde, for at bruge en newtonsk metafor, gennem vores viden om den virkelige person, der fremstilles, og om den historiske sammenhæng, som personen har levet i. Viden om personen (VP, viden om person) må altså reelt udvides med personrelateret eller kontekstuel viden (VK, viden om kontekst).

Omvendt må vi sige, at både skuespilleren S (om hvilket vi ved V) og karakteren K er tilstede for både øjne og ører. Vi ser på én gang skuespilleren, her Amalie Dollerup, og karakteren, her Lise Nørgaard, gøre en bestemt bevægelse, sende et bestemt blik eller andet. Et bestemt udtryk kan så f.eks. enten ses som en typisk

Amalie Dollerup-gestus, som vi evt. har set hende gøre i andre film, og som derfor siger noget om den professionelle (og ikke private) side af skuespilleren, dvs. om hendes skuespillerteknik, eller som en gestus, der siger noget om karakteren i en given fiktionssituation, dvs. som noget der direkte viser karakteren Lise Nørgaard (og som måske indirekte fremstiller personen Lise Nørgaard).

Jeg er ikke af den opfattelse, at oplevelsen af fiktionfilm forudsætter, at vi er fuldstændig opslugt af fiktionen, at vi forglemmer os selv, og at vi alle tror, vi er en af dem på lærredet. De ovennævnte distinktioner peger netop på, at filmoplevelsen indeholder flere samtidige lag, der endda kan være aktiveret på én gang men med forskellig vægt. Typisk vil karakteren være det centrale objekt for tilskuerens opmærksomhed. Men en meget kendt skuespiller vil ofte kunne tiltrække sig opmærksomhed som skuespiller i filmen, måske særligt i sekvenser der kun i begrænset grad kræver mental aktivitet fra tilskuerens side mhp. at aktualisere fiktionuniverset som karakterer, fysiske rum og handlinger. Eller hvis fiktionsbegivenhe-



Lyttende opmærksomhed overfor og reaktioner på instruktøren Lars von Triers spørgsmål og kommentarer. Skuespiller-nes/karakternes omskiftelige blikke – mod kameraet og til siden – er typiske autenticitetsudtryk i interviewsekvenserne.

derne ikke formår at fastholde interessen som fortælling, som det muligvis har været tilfældet for andre end undertegnede i forbindelse med den dramatisk set meget lidt vellykkede tv-serie *Bryggeren* (1996), vil den faktuelle fortolkning ('sådan gjorde han', 'sådan skete det', 'sådan så det virkelig ud') måske oftere træde i forgrunden. I tilfældet med den langt mere vellykkede *Kun en pige* vil en sådan faktuel fortolkning overvejende komme i stand, fordi personen og forfatteren Lise Nørgaard er kendt af de fleste

og i 90'erne hyppigt har optrådt og udtalt sig i en lang række forskellige medier.

Der findes andre (og supplerende) oplevelsesniveauer af såvel fiktiv som faktuel karakter i fiktionsfilm knyttet til stiltræk, mise-en-scène og narration (f.eks. benytter fiktionsfilm ofte eksisterende offentlige rum som *location* såsom hovedbanegården i København, Christiansborg o.l.). Men ovennævnte er karakterrelaterede oplevelses- og forståelsesniveauer. Netop karakteren er - med Noël Carrolls ord - typisk den helt centrale størrelse, der gør en film



Katrine (Anne-Grete Bjarup Riis): Et intenst og omskifteligt men også noget spillet udtryk, der giver fiktionen troværdighed

meningsfuld, og som “etablerer tilskuerens moralske perspektiv på begivenhederne” (Carroll 1993: 76, min oversættelse). Og hermed tilbage til filmen, som jeg startede det hele med, nemlig Lars von Triers *Idioterne*.

Idioterne og den oplevede grænseoverskridelse. Det, der bla. er med til at gøre *Idioterne* kompliceret, er, at vi som minimum kan føje to yderligere niveauer til den ovennævnte inddeling. For det første er der for flertallets vedkommende ikke kun tale om en skuespiller, der spiller en karakter, men om en skuespiller der fremstiller en karakter, der undertiden spiller en anden karakter, dvs. ‘spasser’. Det er kun karaktererne Susanne og Nana, der aldrig spiller andet end sig selv. Og det er ikke mindst denne forskel mellem karakteren, der er sig selv, og karakteren, der (i fiktionen) spiller en rolle, som giver tilskueren det første ubehag, og som ligger tættest på filmens *tematiserede* grænseoverskridelse. Den af filmen tematiserede grænseoverskridelse iscenesættes, idet gruppen udfordrer normaliteten gennem at spille idioter, og den fremhæves endvidere i deres diskussioner, uenigheder og konflikter. Det er en tematiseret grænseoverskridelse, der eksisterer inden for filmens fiktionsrammer, og som forstær-

kes og perspektiveres af Karens tragiske parallelhistorie.

Men det er netop i forskellige former for punkteringer af fiktionsuniverset og i forskydninger såvel mellem karakter og spasser-rolle som mellem skuespiller og karakter, at den af tilskueren *oplevede* grænseoverskridelse kommer i stand. Dette sker primært i form af a) ‘interviews’, b) Trier, delvist Trine Michelsen og mongoler der ‘spiller sig selv’ og c) en række nøgen- og sexscener, der problematiserer tilskuerens mentale adskillelse af skuespiller og karakter:

a) ‘Interviews.’ Vi møder ikke kun karaktererne som handlende i fiktionsuniverset. Vi møder dem også *efter* begivenhederne, hvor de reflekterer over det skete. Det sker i en række interviewsituationer, hvor karaktererne (eller er det skuespillerne?) direkte henvender sig til interviewerens, dvs. Lars von Trier, der aldrig ses men til gengæld høres på lydsporet. Henrik er her uden det fuldsæg, som han tidligere havde, Susannes blonde hår er blevet rødt, detaljer der sammen med deres overvejelser over, hvorfor det gik som det gik, er med til at indramme ‘spasseriet’ som noget, der virkelig er hændt.

Det første interview optræder allerede efter filmens to første sekvenser (Søllerød



Fiktionens Pernille og virkelighedens
Lis Bente Petersen.

Kro plus den efterfølgende taxatur). Ingen af disse interviews er angivet i manuskriptet. De har altovervejende karakter af at være spontane samtaler. Vi ser de interviewedes lyttende ansigter, de ser let forbi kameraet, sandsynligvis på Trier selv, imens hans spørgsmål høres. De interviewede er tydeligvis (eller tilsyneladende) på en gang 'på tærne' og delvist usikre på situationen. Deres ganske svagt forsinkede reaktioner indikerer, at det er første gang de hører spørgsmålet, og at de er uforberedte på de enkelte spørgsmål på en måde, der ville være uhyre svær at spille. Det er en autenticitetseffekt, der forstærkes af halvgjorte sætninger samt andre former for tøvesignaler i blik og stemmeføring.

Bortset fra Karen og Stoffer, der ikke bliver interviewet, opleves alle filmens gennemgående karakterer på to tidspunkter: dels som handlende (den fiktive hovedhistorie), og dels som reflekterende efter begivenhederne (en slags faktuel indramning). Sådan kan såvel interviewsekvenserne som 'spasser'-rollen indskrives i den ovenfor nævnte model:

Personen P (om hvilket vi ved VP)
fremstilles af
skuespilleren S (om hvilket vi ved V) og
som spiller
karakteren K (i adskilte tid-rum T1 og
T2) der spiller
rollen R

Denne model er - i tilfældet med *Idioterne* - ikke så entydig endda. Som den fremstår her, betegner de to øverste linjer forhold i verden, mens de to nederste betegner forhold i fiktionen.

Hvis vi starter med at betragte niveauet 'skuespilleren S (om hvilket vi ved V)', så kan vi konstatere, at der for de gennemgående spilleres vedkommende er tale om skuespillere, der ved filmens premiere i 1998, er forholdsvis unge, nyuddannede og ukendte (eller i hvert fald mindre kendte), om hvilke den almindelige tilskuer næppe ved særligt meget - måske med undtagelse af Anne Louise Hassing (hun spillede den kvindelige hovedrolle i Nils Malmros' *Kærlighedens smerte*, 1992). Og karakteren Axel spilles af en amatør. Det er kun de korte optrædere, der byder på velkendte skuespillere: Claus Strandberg som den plagede rockwoolrundviser, Paprika Sten som rig dame på husfremvisning, Erik Wedersøe som onklen, Michael Moritzen som manden fra kommunen, Jens Jørn Spottag som reklamedirektør og John Martinus som den rige mand med de skæve køresten. Det er korte og overvejende morsomme roller, der alligevel får en vis tyngde og gennemslagskraft både igennem en række elementært gode skuespilpræstationer og i kraft af, at skuespillerne er relativt kendte. Deltagerne i idiotkollektivet har derimod ikke samme faktuelle belastethed. De eksisterer altovervejende gennem de begivenheder og hand-



En af de oplevede grænseoverskridelser i form af skuespillerenes nøgenhed samt af erektion og penetration.

linger, der udspiller sig i netop denne film.

Hvis vi ser nærmere på niveauet 'karakteren K', er det spørgsmålet om det, der i modellen figurerer som karakteren K, der udtaler sig efter begivenheden, i T2, i virkeligheden er karakteren eller skuespilleren, der udtaler sig. Hvis vi skal tro Trier selv, så er der tale om, at Trier bad skuespillerne udtale sig om såvel deres egne som de andres karakterer. Der er altså tale om en virkelig person, her en skuespiller, der udtaler sig om, hvad han eller hun tror, at en fiktiv person - dvs. en karakter - tænkte, følte eller gjorde. Det svarer til, at jeg, Birger Langkjær, skriver, at jeg synes det er synd for Karen i *Idioterne*, fordi hendes familie slet ikke forstår hendes reaktion, da hun mister barnet, og at jeg måske udtrykker, hvad jeg tror hun (i fiktionen) tænkte på dét og dét tidspunkt. Interviewene i *Idioterne* udgøres altså af skuespillere, der fortæller om, forklarer og vurderer de handlinger, tanker og følelser, som de forestiller sig de karakterer, som de har fremstillet og spillet sammen med, har haft.

De interviews, som vi ser og hører, giver dog et mere tvetydigt billede. 'Vi' og 'jeg' er hyppige ord i de interviewedes mund, personlige pronominer der ikke indicerer en forskel mellem skuespiller og karakter, men som snarere indicerer, at den der taler, og den der tales om, måske nok er adskilt i tid men deler realitetsstatus.

F.eks. lyder ordvekslingen i det sidste ifalt fire interviewindslag med Axel (der spilles af en amatør, Knud Romer Jørgensen) som følger:

LARS VON TRIER: "Katrine [pause, vi hører barnegråd] påstod at du havde nogle meget anti-borgerlige ligesom, øh, synspunkter eller, øh, ideologier på et tidspunkt?"

AXEL: "Men det har jeg da også."

Her et abrupt billed- og lydclip til en kvinde (Marina Bouras), der smiler mod kameraet og rækker en sutteflaske til Axel, der sidder og trøster en grædende baby.

Her konfronteres den interviewede med en andens udtalelser om ham (de anti-borgerlige synspunkter), samtidig med at hans svar umiddelbart efter ironisk kom-

menteres af filmen (den anti-borgerlige far, der trøster sit barn), en kommentar der forstærkes ved, at filmen umiddelbart efter springer tilbage til interview-situationen, hvor Axel taler imod, at ting skal være meningsfulde. Her er ikke nødvendigvis tale om et fiktionstræk, men nærmere om et retorisk træk, der - måske i en mere diskret manipulerende form - er hyppig i f.eks. dokumentarfilm, hvor interviewudtalelser kan fremstå i et dårligt lys, hvis de klippes sammen med noget, der modsiger den interviewedes udtalelser. Den ironiske kommentar, der ellers ofte hos Trier kan betragtes som et metafiktiivt element, synes derfor i dette tilfælde at benytte sig af en retorik, der er knyttet til faktaformer fremfor fiktion. Den ironiske kommentar fungerer hermed som en (morsom) forstærkning af sekvensens autenticitetseffekt.

Så selvom skuespiller-udtaler-sig-om-karakteren-konceptet muligvis er blevet brugt under indspilningen af filmen, så sidder man som tilskuer tilbage med en vis usikkerhed omkring følgende tre muligheder:

1) En faktisk person reflekterer over en fiktiv person, som den faktiske person selv har spillet, og en række fiktive begivenheder, som den faktiske person selv har været med til at fremstille, eller;

2) En fiktiv person reflekterer over sig selv og andre fiktive personer samt en række begivenheder, der er foregået i et andet (og tidligere) tid-rum, eller;

3) En faktisk person reflekterer over sig selv i en tidligere situation.

I tilfældet 1) er interviewet fakta og idiothistorien fiktion, i 2) er såvel interviewene som idiothistorien fiktion og i 3) er såvel interviewene som idiothistorien fakta.

Jeg antager, at disse receptionsformer

skiftevis alle kan gøre sig gældende således, at 2) i høj grad svarer til den måde, som de fleste tilskuere vil opfatte det på, men at 1) som produktionsomstændighed (og som mulig receptionsform) tilfører det fingerede interview en vis autenticitet, dvs. giver en oplevelse af at 3) (delvist) også *kunne* være tilfældet. I takt med at filmen giver skiftende signaler, kan tilskuerens opfattelse af filmens virkelighedsstatus på tilsvarende vis skifte, dog således at filmens fiktive tråd er den centrale og derfor også dén, der udfordres.

Interviewene har en slags reflekterende fortællerfunktion. De interviewede har dog ikke så meget status af at være egentlige fortællere, der er hævet over begivenhedernes gang. Deres udsagn står for egen regning og vidner ikke nødvendigvis om større troværdighed og sandhedsværdi end de begivenheder, som de udtaler sig om, og som vi som tilskuere er vidner til. De interviewede optræder på niveau med (og ikke så meget hævet over) den historie, de taler om, og de er hermed en slags involverede vidner.

De eneste, der ikke optræder i interviewsekvenserne, er Karen og Stoffer, de to centrale karakterer i fiktionsuniverset. De er på hver deres måde primus motor i filmens fiktionshistorie. Og ved at de er helt centrale for filmens fiktionsforløb, er de retningsbestemmende for tilskuerens sympatier. På den ene side Karens historie, en slags borgerligt frigørelsesdrama i Ibsen-traditionen, her sat igang af den hjerteskrærende historie om det døde barn, som vi først får afsløret til slut. Dette er filmens fiktive rammehistorie, der løber parallelt med og afslutter filmens handlingsforløb, og som på én gang sætter idiotprojektet i perspektiv og tilfører filmen en meget klassisk fortælleform. På den anden side Stoffer, hvis fortid vi ikke kender, men



Mikrofoner og kamerafolk som observatører i udkanten af – men bestemt ikke udenfor – selve fiktionsuniverset tilfører lejlighedsvis begivenhederne et dokumentarisk præg.

som synes at være den centrale idémand bag idiotkollektivet og som er dén, der vedvarende udfordrer de andre karakterer. Filmens fortælletråd bæres altså af to karakterer, der også 'spasser', men som vi ikke ser i en senere interviewsituation efter begivenhederne, og som derfor i højere grad end de andre kan forstås som 'normale' fiktionskarakterer.

b) Personer der 'spiller sig selv.' Men hvad med Triers karakteristiske interviewstemme? Hvordan skal vi forstå og opfatte den? Trier er jo sig selv, filminstruktøren Trier, der spørger sine skuespillere om, hvordan de opfatter deres karakterer. Han er vel nærmest personen Trier, som filmen godt nok ikke direkte fremstiller, men som gan-

ske enkelt optræder - også selvom det kun er på lydsiden. Trier som interviewer aktiverer altså det første realitetsniveau i den ovenstående model: Personen P. Men det er ikke en udenomsfiktionel og derfor eksisterende person, der fremstilles som karakteren K af skuespilleren S. Personen optræder som sig selv, dvs. som vi (gen)-kender ham fra andre medieoptrædere.

Endvidere kan karakteren Nana, der måske mere legemliggøres end spilles af Trine Michelsen, ses som en variant af denne samtidighed af fiktion og virkelighed for så vidt, at hun aldrig rigtigt 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 "hop-pet i igen". Men hun bliver aldrig rigtig andet end personen (fremfor skuespilleren) Trine Michelsen, der vader rundt mellem og taler med en række fik-tionskarakterer, som hun - gennem sine handlinger og det hun siger - tilsyneladende accepterer som virkelige.

Dernæst er der mongolerne, der - efter min bedste overbevisning - er sig selv. Men de er det sammen med skuespillere, der ikke 'er sig selv', men fremstiller en række karakterer.

Således forholder mongolerne sig til fiktionskaraktererne, som var de faktiske. Da karakteren Stoffer knalder sit kaffekrus i bordet i irritation over de andres beno-velse over de 'søde' mongoler, ses to af dem hoppe og blive underligt utrygge et kort øjeblik. Her fremprovokeres mongolernes ægte reaktioner af spillede udtryk, og herved sidestilles fiktionens karakterer og virkelighedens personer i samme filmi-ske rum.

c) Nøgenhed og gruppeknald. Sidst men ikke mindst er der nøgen- og sexscenerne: Stoffer med "en halvfed" (Trine Michel-sens udtryk, se Trier 1998: 178), dvs. halv-stiv tissemand, i damernes bruserum i svømmehallen; Trine Michelsens bare bry-ster i skovscenen og nøgen helfigur i sce-nen med onklen (Wedersøe); Jeppe der tisser, mens en rockertype holder hans tisse-mand; Stoffer nøgen og i løb på en villa-vej idet han råber "Søllerødfascister" efter manden fra kommunen samt - scenen over dem alle - gruppeknaldet til Stoffers fødselsdagsfest, hvor alle (undtagen Karen) ses klæde sig af, ligge på hinanden, gnubbe og kopulere: vi ser to egentlige *hardcore* billeder, ifølge Trier selv udført af

proffer fra pornobranchen (Trier 1998: 248-249). Det er en viden, de færreste har, når de ser filmen første gang, og som - i hvert fald for undertegnede - kan være svær at mobilisere selv efter adskillige gen-nemsyn af filmen.

Gruppeknaldscenens specielle virkning kommer af mindst tre ting:

1) Levende billeder af nøgne og kopule-rende kroppe vil - alt andet lige - virke ex-citerende (vi kan blive opstemte, foruroligede eller måske føle afsky): dels har det at gøre med en meget basal interesse for andres og egne kønsorganer, dels har det at gøre med en kulturel praksis omkring påklædthed/afklædthed (nøgenhed opstår først som begreb og oplevet realitet, idet vi klæder os på), der giver denne interesse en særlig (og kulturelt besat) form;

2) En moralsk størrelse, der har med vores vurdering af fiktionens karakterer at gøre: i og med at de spiller en rolle, dikte-rer rollen dem en række handlinger og re-aktioner, som de ellers ikke ville have fore-taget. De er ikke uden indflydelse, men har de først valgt 'spasser-rollen', så har den sin egen logik, der fører karakteren steder hen, som denne ellers ikke var kommet. Karakteren går ind på at følge spillets regler og ikke sine egne. Gruppeknaldet er en del af spillets regler, som de løbende defineres og redefineres af 'spas-ser-rollen', og det er processen af denne løbende definition og redefinition af - ikke mindst - seksuelle grænser, der bærer den oplevede grænseoverskridelse;

3) Et erigeret lem i et bruserum, nøgen-hed og egentlig kopulation (som vi anta-ger er udført af dem, vi ser) synes ikke blot at kompromittere karakteren, der la-der sig føre af sin spasser-rolle, men også at kompromittere skuespilleren, der lader sig føre af sin karakter. Det ligger også i hele improvisationskonceptet, der delvist

blev gennemført i forbindelse med produktionen (i hvert fald før optagelsen) af *Idioterne*: skuespilleren lever sig ind i sin karakter på en sådan måde, at karakteren får sit eget liv. Men ud over 1), der angår en form for kombineret *hardwired* og kulturbestemt men kontekstafhængig respons, og 2) der er en fiktionskontekstualiseret respons bestemt af fortælling og karakterfremstilling, så synes 3) at være et virkelighedskontekstualiseret reaktion: Gør skuespillerne virkelig det? Smider de tøjet, rører de ved hinandens kønsorganer, boller de?

Idioterne, penetration og ubehag. Trier pointerer selv i sin dagbog, at "vi [Lars von Trier og Thomas Vinterberg] har med stor lyst diskuteret det påkrævede i at have adskillige erigerede lem og forskellig penetration med i filmen" (Trier 1998: 163). Man kunne måske tilføje, at den type penetration det i lige så høj grad handler om, er virkelighedens penetration af fiktionen, en penetration der fratager fiktionen dens uskyld.

En stor del af filmens spænding (og tilskuerens ubehag) opstår altså af denne samtidighed af ellers uforenelige niveauer: Instruktøren (eller personen) Trier der som sig selv udspørger sine skuespillere om deres fiktionskarakterer, og dét de - i fiktionen - har gjort; Trine Michelsen der som noget nær sig selv forholder sig til en række fiktive situationer og fiktive personer; en række skuespillere der i karakter (som fiktiv person) spiller op til mongoler, der reagerer på dem, som var de fiktive karakterer faktiske personer; en række forholdsvist ukendte skuespillere i de gennemgående roller, der spiller karakterer, som 'spasser', og herunder deltager i en form for bunkepul; og så en række forholdsvist kendte, der leverer mere 'klassiske'

skuespilpræstationer (en skuespiller der fremstiller en karakter), som det er tilfældet med den række af oftest morsomme karakterer, der kun optræder en enkelt gang. Desuden ses adskillige gange filmen igennem en mikrofon eller en kameramand i færd med at filme det, vi ser og hører, forhold der ikke blot aktiverer tilskuerens bevidsthed om filmen som optaget (dvs. en distanceskabende meta-indramning af fiktionen), men som også giver den en indlevelseshævede autenticitet, idet begivenhederne får karakter af at være en form for dokumentarisk sponstanspil med virkeligheden.

Det, der gør *Idioterne* til en fiktionsfilm (og ikke f.eks. en dokumentarfilm), er, at de centrale begivenheder og handlinger er bundet op omkring fiktionskarakterer. Det, der er med til at gøre det til en ubehagelig fiktionsfilm, er - ud over de i sig selv forfærdelige og ulykkelige historier som den fremstiller og/eller antyder - at der samtidigt optræder personer, skuespillere, karakterer og karakterer i roller, der med forskellig realitetsstatus (i forhold til såvel fiktionens virkelighed som den udenomsfiktionelle virkelighed) alligevel optræder sideordnet i samme filmiske univers.

Note

Tak til gruppen for Film- og tv-fiktion på 14. Nordiske Konferencen for Medie- og kommunikationsforskning, Kungälv august 1999, for nyttige kommentarer.

Litteratur

Carroll, Noël (1993): "Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies", in: *Poetics Today*, 14:1

Dyer, Richard (1979): *Stars*, BFI, London

Fiske, John (1987): *Television Culture*, Routledge.

Trier, Lars von (1998): *Idioterne. Manuskript. Dagbog*, Gyldendal.