

Kameraet og kvinden i nyere europæisk filmkunst

Jean-Luc Godards blandform af modernistisk montage og virkelighedseffekt i 1960'erne diskuteres med afsæt i skildringen af kameraet og kvinden. Der perspektiveres til Lars von Triers guldhjertetrilogi i 1990'erne.

*Cinema is not a dream or a fantasy. It is life.
I see no difference between the movies and life.
They are the same.*

Godard i interview med Gene Youngblood, 1968.

Af Bodil Marie Thomsen¹

Jean-Luc Godard er en instruktør med mange masker. Hvis man ønsker at (op)finde den »egentlige Godard«, at finde det essentielle budskab i hans filmkunst, har man sat sig selv en håbløs opgave. Godards produktion kan ses fra så uendelig mange synsvinkler, at man let løber ind i den fælde at ville beskrive dem alle, og så mister man perspektivet. Godards labyrintiske produktion har mange indgange, og der er mindst lige så mange udgange. Det samme er tilfældet med Lars von Trier, der i høj grad også benytter sig af maskering og labyrintiske figurer.

Kan man ikke uddrage essensen af eller opretholde et styrende perspektiv på deres produktions mangfoldighed, kan man i stedet forsøgsvis opholde sig ved deres metoder og deres teknikker. Det vil jeg forsøge med afsæt i instruktørernes gøren brug af kameraet og kvinden. Det er min antagelse, at begge undersøger kameraets muligheder og begrænsninger og selve fænomenet filmisk repræsentation, idet de anvender billedet af kvinden som det ukendte, det ubekendte x.

Jeg foreslår altså, at man ser på de to instruktører lidt forskudt fra den traditionelle synsvinkel, hvor kvinden i forlængelse af Freud ses som en gåde – en smuk eller indviklet gåde – som den, hvis vilje man ikke kan dechiffrere. Et eksempel på dette er Hitchcock, som bruger kvindebilledet til at illustrere de mange udgaver af det mandlige voyeuristiske begær. Han gør tilskueren til identisk med den mandlige helts ofte voldelige og forskelsfornægtende projekt. Han gør publikum opmærksom på det voyeuristiske begærs forførelser.

Kameraet

Godard følger i hælene på de italienske neo-realister, der i den franske filmkritiker André Bazins fortolkning af dem opdager kameraets muligheder for at se verden

uden fastlagte, kodede repræsentationer eller fortolkningsmønstre. Neo-realisterne søgte mere virkelige historier, der ikke var domineret af plots og symbolske greb i det visuelle materiale, men hvor kvinden ofte blev fremstillet som én, der var arbejdsom, havde indblik i sociale mekanismer og frem for alt var naturlig.

Godard gør *kameraet* frem for *synet* (Hitchcock) eller *virkeligheden* (Rossilini) til undersøgelsens genstand. Jeg vil hævde, at Godard er forelsket i kameraet, og at han overfører den forelskelse til kvinden. Kvinden bliver så at sige til i forlængelse af kameraet – hun bliver den, der skal få kameraet til at se mere eller bedre. Hun indrammes som et bevægeligt billede i bestandig *flux*. Et billede, der skal kaste lys tilbage på kameraets gåde. For Godard er nemlig primært interesseret i at forstå, hvad filmmediet kan. Interesseret i, hvorfor filmen fascinerede så meget dengang i stumfilmens tid. Interesseret i, hvordan montagen kan tilføje noget nyt. Interesseret i filmen som det 19. århundredes nyskabelse uden fremtid (som Lumière-brødrene sagde), et medie uden historiebevidsthed, der aldrig ophører med at fortælle historier.

Godard nævner flere steder i interview, at han havde uendelig lidt viden om livet, da han startede med at filme, og at filmen blev hans indgang til livet. Han bruger altid kameraet som en nøddekækker til de for ham evige spørgsmål: Hvad er film? Hvad er skønhed? Hvad er kvinden? På samme måde kan man betragte hans engagement i diverse kvinder som en komplicering af hans viden om de konkrete kvinder og deres historiske samtid.

Han gifter sig med den danske model Anna Karina i 1960 og gør hende til stjerne i diverse film (bl.a. *Et liv at leve* (1962)). De skilles i 1965. Han gifter sig med Anna Wiazemsky i 1967, som før de skilles også optræder i en del af hans film (bl.a. *To eller tre ting, jeg ved om hende* (1966)).

Efter et uheld på sin motorcykel, hvor han er døden nær (i 1971/72), møder han Anne-Marie Miéville, der arbejder på samme side af kameraet som han selv. Sammen laver de nogle meget interessante video- og filmeksperimenter (bl.a. *Numéro Deux* (1975) og *Sauve qui peut (la vie)* (1979)). Siden *King Lear* (1987) arbejder han alene. Han er vendt hjem til sin fødeegn i Schweiz. Han bor i Rolle nær Lausanne i et moderne boligbyggeri, hvor han har to lejligheder. Han bor i den ene og arbejder i den anden.

¹ I denne artikel indgår ombearbejdede dele af andre artikler, jeg har skrevet om Godard og Trier, der alle indgår i et større bogprojekt. Er man interesseret i den bredere problematik kan man med fordel læse de i litteraturlisten nævnte artikler om Godard og Trier fra min hånd.

På en måde kan man vel kalde alle Godards film selvbiografiske. Som en anden videnskabsmand eksperimenterer han som en gal med alle mulige forsøg og inddampninger af det foreliggende og det fiktionære for at finde frem til holdbare filmiske skildringer af livet. Skildringen er essayistisk helt fra de tidlige 60'ere, da Godards fortid som filmkritiker og litteratursker fik ham til – sammen med de andre *nouvelle vague* instruktører (Truffaut, Rivette, Chabrol, Rohmer) – at eksperimentere med filmkameraet som var det en »pen«. Et stilistisk og synligt mellemlid mellem den uordnede virkelighed og det færdige filmprodukt.



Fra Jean Luc Godards *Numéro Deux*

Mangetydig

Auteur-tanken var et forsøg på at give filmmediet en plads blandt andre kunstarter, skønt ambitionen om at synliggøre f.eks. Hollywood-instruktørers greb inden for den industrielle filmproduktion måske blev forstået for meget i retning af æstetik og stilistik. Det viste sig, at det snarere var de essayistiske kvaliteter end forfattersignaturen og fortællerstemmen, der ansprede Godard.

Skønt det er vanskeligt at begribe Godards mange-tydighed, ligger det barthes'ske begreb *écriture*, som igen lå tæt på dét, Bazin ønskede at betegne med sit begreb om filmbilledernes *visé*, deres evne til at påpege realiteten som en bestandig *flux* af begivenheder frem for som reproduktioner af samme.

Godard havde læst Barthes' første bog, *Litteraturens nulpunkt* (1953), før han lavede *Åndeløs* (1959). Interessen for Saussures lingvistik, skriftens *écriture* og et udvidet tekstbegreb sætter tydelige spor i hele hans filmproduktion og metode, der igen og igen stiller sig spørgsmål om, hvad der er filmproduktionens nulpunkt. Hvad et billede er, hvad skønhed er, hvordan talen og synet kan sameksistere eller give mening hver for sig eller tilsammen osv.

Godard kan nok ikke forstås uden for den franske triangel mellem lingvistik, semiologi og fænomenologi, der dominerer 60'erne. Filmtidsskriftet *Cahiers du Cinéma* og André Bazins tro på, at den filmiske repræsentation kunne rive sig løs fra de traditionelle kunstarters artificielle skabelse af mønstre og strukturer

i materialet i kraft af filmkameraets dominerende maskinelle del, var en stor inspiration. Men hvor Bazin undsagde et kodet filmsprog (i montagen) over for en ikke-kodet realitet (i den enkelte filmindstilling), inspireredes Godard af sammenstødet mellem fiktion og dokumentar, mellem sprogligt og visuelt, mellem det sagte og det hørte, mellem rum og tid.

Stilen – pennen – skriften

Det var Bazins ambition at prioritere filmkameraets rene registrering af virkelighed over montagens og plottets æstetiske greb, så en »etisk relation mellem filmmager og tilskuer« (Monaco: 106) kunne opstå. Det er i historisk forlængelse af dette Godards ambition at give den »psykologiske« (Monaco) eller »mentale« (Deleuze) realitet lige så meget værdi som den »plastiske« eller ikke-kodede »immanente« (Deleuze) realitet.

Godard vælger ikke det ene frem for det andet i et umuligt valg (realiteten frem for repræsentationen af den). Han hylder såvel den ukodede optagelse af virkelige steder, rum og bevægelser som montagens rytme og tidslige scanning af den. Han lader ikke det synlige få forrang over synet, *parole* over *langue*. Man må sige, at han i høj grad lader sin stemme høre.

Stilen, pennen, skriften er overgribende i alle værker, der med god grund er udnævnt til at repræsentere modernismens gennembrud i filmmediet. Realistisk prægede scenarier, hvor sandsynlighed og lighed med den sensori-motoriske krops bevægelse i tredimensionelle rum fungerer som baggrund for en meget mere filosofisk film-æstetik, hvor det er filminstruktørens »pen« som »et mellemlid mellem tilskuerens realitet og det setes realitet« (Monaco: 107), der portrætteres.

Med Deleuzes ord undslipper Godard »nutiden »som i dårlige film« og fokuserer på tiden som en tilblivelse, hvor før og nu eksisterer sammen i filmen, hvor filminstruktør og aktør begge er inkluderet i filmen. Dokumentar-effekter blander sig med fiktion på en måde, der bringer kommunikationen i forgrunden. Filmens fortælling afbrydes af instruktørens stil gennem montagen, der skaber sammenstød, bryder associative forbindelser og bryder den tidslige kontinuitet.

Narrationen får tydeligt præg af simulation, bedrag eller afsporing, så publikum henvises til at forfølge egne tankebaner gennem de rene optiske og lydige beskrivelser. Billeder og lyde fungerer ofte i forskellige registre. De illustrerer ikke hinanden, og relationen til det afbildede er ofte uklar, så publikum må nødvendigvis konfrontere sig med filmen som betydningsmaskine.

Der er med andre ord ikke megen grobund for tilbagelænet underholdning i Godards film. Man sidder i stedet og grunder over, hvad der i grunden er meningen, mens man prøver at holde sig åben for en sansning af alle filmens retninger. Man grunder over, hvorfor han skriver ord på lærredet, hvorfor han hvisker sine *voice-over*-kommentarer og så videre. Kommunikationen som en »fri indirekte diskurs, der opererer i virkeligheden« er med Deleuzes ord Godards store bidrag til filmhistorien.

Kvinden

Og kvinden er om nogen eksponent for denne filmens essayistiske tilblivelse, denne »fri indirekte diskurs«, der igen og igen inspirerer Godard. Han fortæller i et interview i *Cahiers du Cinéma* i 1980 (jf. Penley), hvordan han filmer en lille dreng og en lille piges enkle bevægelser (at købe et brød) og dernæst bruger *stop-motion* til at udvælge enkelt-frames. Resultatet er, at den lille piges udtryk i hver enkelt *frame* er langt mere poetiske, tænksomme og forskellige i hvert enkelt sekund. Den lille drengs bevægelser er derimod næsten identiske i hver enkelt *frame*:

Mens det at sætte den lille drengs bevægelser i slow-motion var meget mindre interessant: hver gang billedet standsede, skete der altid det samme. Men med den lille pige var det noget andet. Selv hvis hun gjorde noget helt banalt, kunne man pludselig se et udtryk af ekstrem sorg og så en tredjedel af et sekund senere et glædesudtryk: *det var som monstre...* Da jeg er videnskabeligt indstillet og kender til visse teorier, fik jeg det indtryk, at jeg iagttog forskellige kroppe og verdener, galakser der transformerede sig, den ene til den anden, gennem en serie af eksplosioner, mens den lille dreng var meget mindre gracios og mindre interessant fra et plastisk synspunkt... (*Cahiers du Cinéma* 1980/ Penley 1992)²

Godard mener, at drengen opholder sig ved det at bevæge sig snarere end ved tilstandene mellem bevægelserne. Godards egne *statements* om kameraet er af næsten samme karakter. Han bruger nemlig kameraet som et kommunikationsmiddel, der skal sige noget om det »imellem« to punkter. Han arbejder med kameraet som en ting, der *både* demonterer en naiv repræsentationel holdning til mediet i sporet af Brecht og gør det muligt at betragte kameraet og montagen som en skabende ting, hvor udsagnet mister autoritet til fordel for kommunikationen.

Æstetisk strategi

Denne kommunikation tænkes vel at mærke ikke i forlængelse af traditionel kommunikationsteori, hvor man opererer med en afsender, en modtager, en meddelelse og et medie eller kanal. Det er ifølge Godard først, når vi lytter til, hvad vi selv siger for at forstå betydningen af de ord, vi ytrer, at kommunikation er mulig. Derfor skal tilskueren også i filmen konstant konfronteres med og søge sin position som seende.

Hvis denne position er givet, er også de holdninger, der udtrykkes, givne, og intet kommunikeres. Så fungerer kommunikationen lige som en tilbagevendende politisk demonstration, hvor parolerne i forvejen er kendte. Godard søger med sit kamera at indfange det æstetiske udtryk som skabelse frem for som en repræsentation.

I et interview med Colin MacCabe fra 1980 om sine politisk engagerede film fra 1968-80 undsiger Godard sin egen aktivitet. Han formulerer i interviewets slutning, at han altid har syntes bedre om bevægelsen og rejsen end om fikseringen i et udsagn eller et sted.

Rejsens bevægelse kan danne baggrund for »virkelig kommunikation«, som filmkameraet kan indfange i processuel tid:

Kameraet udgør »et imellem«, men da det er et fysisk (solid) objekt, tror folk, filmfolk, ikke det er virkelig kommunikation. De tror at rejsen svarer til at vise sin billet. De glemmer det imellem, men kameraet udgør »et imellem«, mellem hvad der kommer ind og hvad, der kommer ud, kameraet er en pålidelig (solid) form for kommunikation (MacCabe, p. 77, mine anførselstegn).

Godard søger altså kameraets, pigens, kvindens »imellem«, kunne man sige, og det skal absolut ikke forstås á la Irigaray. Hans æstetiske strategi kunne måske bedre beskrives som en »bliven kvinde« i sporet af Nietzsche og Gilles Deleuze. Og dog slipper han aldrig sin stilistiske pen, sin villen. Han bruger som Brecht kameraet som en ting, ikke en fremmedgørende, men en »synlig« ting i det filmiske materiale, og kvinden fusionerer med dette projekt og bliver på samme måde en »synlig ting«.

Kvinden bliver et billede, der både ser og forholder sig til kameraets voyeuristiske beskæringer (i f.eks. åbningssekvensen med Brigitte Bardot i *Le Mepris* (1963), og én, der opholder sig på billedets sted, hvor skønheden ifølge Godard opstår, hvis der investeres følelser, (som han beskriver det i *King Lear* (1987)). Skønheden opstår hos Godard tydeligvis i samspillet mellem kamera og billede, hvor følelsen er investeret.

Spørgsmålet om, hvornår noget er fiktion, og hvornår det er dokumentarisk, er et andet af Godards genkommende spørgsmål, som han udforsker igen og igen med kvindens billede for øje. Han siger i et interview:

I hvilket øjeblik er en arbejders bevægelse fiktion, eller hvornår er en mors berøring af sit barn eller en forelsket kvindes berøring af sin elsker et dokument eller fiktionær; i hvilket øjeblik? (Godard 1980, 125)

Sammenstødene mellem løgn og sandhed, fiktion og dokumentar, realisme og refleksivitet, syntese og analyse, intellekt og intuition, det personlige og det politiske, det materielle og det åndelige spiller en væsentlig rolle fra Godards første til sidste film.

Det er den spaltning, der opstår i sammenstødet mellem modstillede begreber, der bliver primær hos Godard, og alle billeder vidner om og falder i hans værker tilbage i et modernistisk tomrum, hvori kun tiden som en evig genkomst af det samme eller som falskhedens kraft kan reflekteres. Spørgsmål om helhed og sammenhæng i narrationen forlades med Godard (Deleuze 1985, p. 179).

Derfor kan man med Laura Mulvey blive inspireret af Godards billeder (Mulvey 1992). De dekonstruerer filmiske og samfundsmæssige mekanismer, men de stiller ikke noget alternativ op over for modernismens krise. Og dermed hopper vi let og elegant til Lars von Trier, der helt synes at forlade æstetikens felt.

² Oversættelser af udenlandske citater i artiklen er mine.

Lars von Trier

Kameraet som det, der ligger »imellem« tingene og ordene for nu at citere Foucault, har hos Godard stor plads som en kvalitativ ting, der *både* kan optage den fysiske realitet i tid og bevægelse og kan indoptage de metafysiske dimensioner såsom sprog og figurativ betydning i det filmiske billede. I det filmsproglige konventioner undermineres, søger Godard til stadighed at undvige alt for enkle historier og éndimensionelle karakteristikker (Sterritt, p. 37), der enten mytologiserer billedet som i Hollywoodtraditionen (i forlængelse af MGMs særlige æstetik) eller gør det til vare som i reklamen.

Denne ambition er også baggrunden for hans begejstring for det elektroniske kamera og videokameraet: Det er letvægtsapparater, og de er endnu ikke indlejret i en cementeret æstetisk tradition. Han er begejstret over, at man i fjernsynet kan føle kontakt med andre, med en nation, mens man i biografen fysisk sidder sammen med mange, men kontaktes som isoleret individ (MacCabe, 140).

Så skønt han ikke er begejstret for det tunge produktionsapparat med mange involverede, har Godard meget tilovers for tv-kameraets og tv-mediets muligheder, hvis det vel at mærke kunne blive klar over sine egne ressourcer og ikke snyltede for meget på filmmediet. I sin tv-producerende periode (sammen med Anne-Marie Miéville) søger han at fremstille virkeligheden i al dens hverdagslighed. Også her er han forud for sin tid i forståelsen af tv-mediets muligheder for at skildre langsomhed og nutidighed (jf. Mary Ann Doanes begreb om tv som »present-ness«). Til gengæld har han ikke blik for tv-mediets mulighed for i *live*-effekten at manipulere med oplevelsen af rummet, som yngre filminstruktører har opdyrket i tv-seriens format (jf. Lynchs *Twin Peaks* og Triers *Riget*) i eksperimenter med virtuelle rum i 80'erne og 90'erne.

Dogmefilmene

Godards film animerer til et brud med den virkeligheds-repræsenterede film gennem at af-subjektivere kameraet, gøre dets inhumane øje til en brugbar og moderne kommunikationsform, hvor det er selve synets sansning, man ser, ikke den figuration, som synet tilfældigvis ser. Hos Godard er tiden i fokus. Det er filmens bevægelse som stof og sansningen af billedet på molekyle-niveau, der semiotisk interesserer Godard. Det er montagens sammenstød mellem planer (filmens hjerteslag) og kameraet som et »imellem«, der driver værket.

Spørgsmålet i denne sammenhæng er, om de danske dogmebrøders sandheds- og virkeligheds-aspirationer, hvor der søges hinsides filmmediets illusionsmageri, har noget med Godards æstetik at gøre. Er dogmefilmene ikke bare udtryk for et tilbageskridt til plotstrukturer og realistiske miljøer, persontegninger etc? Det mener jeg ikke.

Dogme-filmene reflekterer nok snarere et forsøg på at indoptage den virtuelle tekniks nye sansespektrum i den kropslige inklusion af tilskueren så at sige »i lærredets plan«, hvor rummets variable tidslige aspek-

ter kan kontaktes på helt nye måder. I bogen *Virkeligheden i kunstens spejl* (1988) diskuterer Lise Beck muligheden for en ny renæssance for realismen. En af forhindringerne for det udpeger hun som »den rumligt-perspektiviske« »visuelle konvention for virkeligheds-skildringen« samt den motiviske afbildning af virkeligheden, der stadig udpeger et sted for sandhed (Beck, 238).

Den indvending har den digitale teknik overskredet på paradoksal vis, hvilket vi har kunnet se i diverse film spændende fra *Terminator 2* (1991) og *The Matrix* (1999) til *Ringenes Herre* (2001). Lev Manovich forklarer, hvorfor disse til dels computergenererede film både opleves som »for perfekte« og »for virkelige«:

Det syntetiske billede er fri for såvel det menneskelige som kameraets synsbegrænsninger. Det kan have ubegrænsede opløsninger og ubegrænsede detaljeniveauer. Det er fri for dybdevirkninger, denne uundgåelige konsekvens af linsen, så alt er i fokus. Det er også fri for kornethed – støjlaget, der skyldes filmholdet eller den menneskelige perception. Dets farver er mere intense og dets skarpe linier følger geometriens økonomi. Fra det menneskelige syns synspunkt er det hyperreelt. Og dog er det fuldstændig realistisk. Det syntetiske billede er resultatet af en andet syn, der er mere perfekt end det menneskelige. [...] *Syntetisk computer-genereret billeddannelse er ikke en inferior repræsentation af vores realitet, men en realistisk repræsentation af en anden realitet.* (Manovich, 202; Manovich' kursiv)

Med dette citat in mente ville det ikke være vanskeligt at argumentere for, at dogmefænomenet skal ses som en måde at reflektere den visuelle sansnings nye vilkår – på trods af afsværgelsen af filmisk efterredigering. De digitale videokameraer, de mange optagevinkler, de håndholdte principper etc. bringer lærredets plan i kontakt med computerskærmens »real-time screen« (Manovich, 102).

Computermusen gør det i dag generelt muligt at ændre skærbilledet og give kommandoer til computeren, der er direkte synlige på skærmen, og således har vi allerede passeret fjernsynets og radarens evne til at sende »real-time«. Vi kan påvirke realiteten direkte, så det er vanskeligt at adskille simuleret fra virkelig, som vi oplevede det i billederne fra Golf-krigen.

Frem for at fremmane et skrækbillede om realitetens kollaps i den hyperreelle simulation - som Jean Baudrillard fremmanede det i sine teorier fra 80'erne - viser dogme-filmene, at det bevægelige billede i et tredimensionelt rum åbner for en udvidelse af vores visuelle (kropslige og hjernemæssige) sansefelt. En sådan udvidelse gør tydeligvis nye realismeformer mulige og inspirerende. De formulerer ikke en tilbagevenden til en nostalgisk forestilling om sandhed, autenticitet endsige repræsentationel virkelighed. Snarere er det intensiteten i de ultra-realistiske billeder og udvidelsen af og manipulationen af renæssanceperspektivets illusionære rum, der virker appellerende for mange kunstnere i dag.

Det er tingens genkomst som digitalt kamera, der sætter de nye realismeformer, som vi ser i dag – inklusive Triers seneste film-trilogi. Det er billedets udvidede molekylære sansefelt, der involverer tilskue-

ren følelsesmæssigt i *Idioterne*, hvor det er ganske vist, at publikum også får en lussing, en sanset lussing.

100 digitale videokameraer

Dogmefilmene er konfrontative i tematik og retorik og udmærker sig ved at henvende sig til hele sansespektret i en hudfletning af den gængse melodramatiske genre. Det digitale kamera sikrer - på grund af den lette vægt - bevægelighed og giver frihed til skuespillernes improvisation. Desuden har det en brugbar lyd kvalitet i nærbilledoptagelser. Fornemmelsen af »ægtthed« stammer uden tvivl fra dette.

Men oplevelsen af det »syntetiske billedes« hyperrealistiske virkning, som vi ved dette årtusindskifte ser flere og flere eksempler på, spiller også med i publikums affektive respons. For dogmemanifestet søger ikke (bare) autenticitet i form af en indlevelse i hin enkeltes oplevelsesregister, hvad enten hin enkelte er offer eller helt. Det er et almenmenneskeligt sanseregister, der kontaktes.

I Triers guldhjerte-trilogi: *Breaking the Waves* (1996), *Idioterne* (1998) og *Dancer in the Dark* (2000) undersøges montagen som noget, der kan finde sted inden for en indstilling, så at sige virtuelt manipuleret i stoffet. Det håndholdte kamera agerer inden for rum, fiktionære rum, på vegne af tilskueren og med fotografens krop som en bevægelig størrelse. Kroppens bevægelighed relateres til synets bevægelighed, og dermed opfattes bevægelsen som en rumlig størrelse snarere end tidslig.

I *Breaking the Waves* er Bess' samtale med tilskueren såvel som med Gud direkte – rumlig. Hendes ønske om at få Jan hjem ageres direkte i det rum, langt derfra, hvor Jan arbejder. Miraklet – ligets forsvinden – illustreres ved dybhavsradar-skærmens tomhed. I den tele-kommunikerede meddelelse mellem adskilte og dog kommunikerende rum er tiden ligegyldig. Rummet er alt.

I de romantiske kapitel-billeder, tegnet af Per Kirkeby, simuleres bevægelsen virtuelt i computeren: Resultatet er en inspirerende dialog mellem romantisk, sublim patos og ultra-realistisk nærhed. I dogme-filmene *Idioterne* virker Anders' lussing som en lussing i hovedet på tilskueren, der har forsøgt at samle filmens budskab med de sædvanlige æstetiske kriterier. Rummet rykker tæt på tilskueren. Trier formulerer et rum, der findes mellem lærredet og tilskuerens blik. Det opleves anderledes voldeligt end i de neorealisticke film, der appellerede til et »mentalt« arbejde. Trier appellerer direkte til sanserne.

I *Dancer in the Dark* præsenterer de 100 digitale videokameraer en udvidelse af rummets felt. Ikke bare en drømmens eller fantasiens tid som i vanlige musicals. Rummet udvider sig i danse- og syngesekvenserne.

Triers forståelse af direkte kommunikation er meget i tråd med Godards. Men hans film relaterer sig til en udvidelse af rummet, der skabes af den digitale manipulation. Hvor Godard manipulerede med tiden og lod tiden som tilblivelse være det, kameraets syn og kvindens billede skulle indfange, lader Trier kameraets syn og kvindens billede indfange en udvidelse af rum-

met. Med dette for øje bliver etiske og religiøse temaer og motiver inddraget i udvidelsen af det æstetiske spektrum, der inden for modernismen var orienteret mod tiden. Det er selvsagt til dette formål, Trier bruger kvinderne: Bess, Karen og Selma.

Og bare lige en lille memento til sidst: Det er ikke kvindernes befrielse, men snarere de æstetiske dommes udvidelse, der interesserer begge instruktører!

Bodil Marie Thomsen er ph.d., lektor ved Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, Aarhus Universitet.

www.hum.au.dk/nordisk

www.hum.au.dk/nordisk/realisme

Litteratur:

Beck, Lise: *Virkeligheden i kunstens spejl*. Århus: Aarhus Universitetsforlag 1988.

Deleuze, Gilles: *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Les éditions de minuit 1985.

Doane, Mary Ann: »Information, crisis, catastrophe«; Mellencamp, Patricia (ed.): *Logics of television. Essays in cultural criticism*. Bloomington: Indiana University Press 1990.

Godard, Jean-Luc: *Introduction a une véritable histoire du cinema*, Tome I., Paris: Collection Ça /Cinema. Éditions Albatros 1980.

MacCabe, Colin: *Images, sounds, politics*. BFI, London og Basingstoke: The Macmillan Press Ltd 1980.

Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts og London, England: The MIT Press 2001.

Monaco, James: *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press 1976.

Mulvey, Laura: »The hole and the zero. The Janus Face of the Feminine in Godard«; Bellour, Raymond (ed.): *Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991*, The Museum of Modern Art, New York 1992.

Penley, Constance: »Pornography, Eroticism«; Bellour, Raymond (ed.): *Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991*, The Museum of Modern Art, New York 1992.

Sterritt, David: *The Films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*. New York: Cambridge University Press 1999.

Thomsen, Bodil Marie: »Idioti, dårskab og spatteri.

Overskridelsen af det æstetiske hos Lars von Trier«; *Kritik 147*. København: Gyldendal 2000.

Thomsen, Bodil Marie: »Sansernes realisme – om etik, rum og begivenhed i Lars von Triers 90'er-trilogi«; Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen (red.): *Virkelighedshunger – nyrealismen i visuel optik*. København: Tiderne Skifter, 2002 (in press).

Thomsen, Bodil Marie: »Godard i 60'erne: Kameraet som en fremmedgørende ting eller en pålidelig form for kommunikation«; Karin Petersen og Mette Sandbye (red.): *Virkelighed, virkelighed! – avantgardens realisme*. København: Tiderne Skifter, 2002 (in press).

Thomsen, Bodil Marie: »Lear – liar – real. Om Jean-Luc Godards *King Lear* og Kristian Levtings *The King is Alive*«; Stefan Iversen m.fl. (red.): *Om som om. Antologi om realisme*. København: Akademisk forlag 2002 (in press).

Youngblood, Gene: »No Difference between Life and Cinema«; *Los Angeles Free Press*, March, 1968; Sterritt, David (ed): *Jean-Luc Godard Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 1998.