

Indholdsfortegnelse

Indgang: Fra fest til begravelse	2
Godsets kronotop	4
Remediering, adaptation... <i>Begravelsen</i> som noget helt tredje	6
Fra et til ti: Dogme og teater	9
Poetik: <i>Festen og Begravelsen</i>	16
Mimesis: én – to – tre	18
Mimesis _I	18
Mimesis _{II}	20
Mimesis _{III}	20
Den tragiske begravelse	21
Tragedien beretter:	25
At have karakter	26
Konklusion	29
Abstract	31
Litteraturliste:	32
Primær litteratur:	32
Sekundær litteratur:	32
Bilag: Illustreret <i>Begravelse</i>	34

Manuskriptet til *Begravelsen* er ligeledes vedlagt som bilag

Indgang: Fra fest til begravelse

Den gode fortælling kan siges at være ”vor tids store mantra” (Hejlsted:11), ikke forstået på den måde, at den er opstået i vores tid; men vi er storforbrugere af den. Den gode fortælling formidles gennem alle medier, den ses i spillefilm, teaterstykker, kunstfilm, romaner, noveller, nyhedsreporter etc. – det vrimler med forsøg på at skabe den gode fortælling i det medieorienterede samfund, vi befinder os i.

I dette projekt omhandler problemstillingen Thomas Vinterbergs to fortællinger *Festen* (1998) og fortsættelsen *Begravelsen* (2010). Det særegne ved disse to fortællinger er, at de bliver fortalt i hver sin udtryksform; *Festen* udfoldes gennem filmmediet i dogmeæstetik; *Begravelsen* er opsat som teaterstykke. Derfor vil jeg undersøge den påvirkning, det kan have for en fortælling at skifte fortælleform fra dogmefilm til teater. Mit udgangspunkt er forankret i Aristoteles’ definitioner på den gode fortælling fra *Poetikken*; og familien Klingenfelt-Hansen fungerer som omdrejningspunkt for de to fortællinger. Af afgrænsningsmæssige årsager forudsættes et umiddelbart kendskab til dogmekonceptet, *Festens* forskellige karakterer og det incestuøse omdrejningspunkt, da den anvendes som forforståelse i forhold til *Begravelsen*.

Dette giver projektet forskellige problemstillinger at belyse. Blandt andet befinder der sig en adaptionproblematik mellem *Festen* og *Begravelsen*, altså adaptionen fra film til teater. Problematikken forelægger i, at *Begravelsen* ikke er en direkte adaption eller remediering, men en fortsættelse af *Festen*. *Begravelsen* findes ikke som film – men kun som teaterstykke. *Festen* derimod findes direkte adapteret til teatermediet. Stykket havde sin urpremiere i Tyskland på Teater Dortmund den 9.11. 2000, hvorefter det blandt andet har været spillet både i London og New York, før Danmarkspremieren på Gasværket i København i 2007. *Begravelsen* eller *Das Begräbnis* havde sin urpremiere i 2010 på Burgtheater i Wien med Vinterberg selv som instruktør; dette projekt tager udgangspunkt i danmarkspremieren på Aalborg teater den 22.02.2012, hvor Morten Kirkskov instruerede.

For at vende tilbage til fortællingen, som er det fælles fundament for *Festen* og *Begravelsen*, tager jeg afsæt i Aristoteles’ *Poetik*, som giver en grundlæggende ”teoretisk udredning af fortællingens funktionsmåde” (Hejlsted2011:17).

I Aristoteles' samtid kendte man ikke til hans skrift om digterkunsten, men den vandt bred udbredelse på sigt. *Poetikken* fik stor betydning for litteraturvidenskaben, da den udkom på latin i 1498 og på græsk i 1508. Den kredser primært omkring dramaet som genre, og specielt tragedien danner en forudsætning for den gode fortælling. Yderligere vil jeg ud fra *Poetikken* undersøge tragediens specifikationer for at finde ud af, om der er belæg for at definere *Begravelsen* som en tragedie. Udover tragediens specifikke karakteristika opererer Aristoteles ligeledes med karakterernes rolle, mythos og mimesis i sin *Poetik*; dette er velkendte begreber i narratologien, og de anvendes til at belyse *Begravelsen* som fortælling i projektet.

Både *Begravelsen* og *Festen* anskues som to gode fortællinger. Faktisk fik *Festen* så stor succes, at den nær havde slået Vinterbergs karriere ihjel. *Festen* var hans debut, og der gik lang tid efter debuten, før han kom tilbage på det store lærred. Det kan være svært at leve op til de forventninger, der var til hans talent efter *Festen*. Dette er ligeledes en af årsagerne til, at *Begravelsen* ikke blev endnu en dogmefilm, men et teaterstykke¹. I forhold til dogmefilms aktualitet har den ikke samme status længere, derfor ville *Begravelsen* sikkert blive produceret som almindelig spillefilm i stedet. Dét ville dog ikke skabe den samme fortælling; spørgsmålet er derfor, om teatret er tættere knyttet til dogmefilmenes æstetik end den almindelige spillefilm. Denne problematik undersøges gennem en analyse af dogmemanifestets æstetik kontra teatrets fortælleform i afsnittet "Fra et til ti: Dogme og teater". Her undersøges lighederne mellem dogmeæstetikens krav og teatret som kunstart.

Festens grundsten, og dermed også *Begravelsens*, er familien Klingenfelt-Hansen. Navnet besidder en symbolsk ladning: "[en] dobbelthed af det fine adelige Klingenfelt og det jævne Hansen" (Lauridsen2004:30). Familien er tilflyttere på godset, som gemmer på familiens hemmeligheder. Christian, den ældste søn, medvirker til at bringe nogle af hemmelighederne op til overfladen i *Festen*; han får hjælp af sin tvillingesøster, der begik selvmord på godset, og nu figurerer som et klassisk spøgelseseksempel.

Fælles for *Festen* og *Begravelsen* er blandt andet, at de begge udspiller sig på samme location, på familien Klingenfelt-Hansens gods. Godset må derfor tillægges en særlig rolle for fortællingen. Denne rolle vil jeg i det følgende beskue ud fra Mikhail

¹ Kommenteret af Vinterberg selv i premieretale på Aalborg Teater

Bakhtins begreb om kronotoper. Efter analysen af godsets rolle i fortællingen vil projektet stille skarpt på adaptionens rolle i fortællingens samfund. I afsnittet: ”Remediering, adaption... *Begravelsen* som noget helt tredje” vil jeg undersøge, om der er en stigende tendens til, at filmproduktioner oversættes til teater i denne tid, hvor der gives meget plads til medier og fortælleformer i kulturen (jf. Hejlsted 2011) .

Mit fokus vil falde på Aristoteles’ *Poetik*, efter en undersøgelse af dogme kontra teater. *Poetikken* vil bruges til at analysere *Begravelsen* ud fra mythos, mimesis, de tragiske aspekter og til sidst undersøges karakterernes handling, da karaktererne underordnes den samlede handling ifølge Aristoteles: ”Og således er plottet tragediens grundlag og ligesom sjæl, mens karaktererne kommer i anden række” (Aristoteles2004: 66). Derfor vil jeg starte med at belyse godset som fortællingens/plottets handlingssted.

Godsets kronotop

Godsets sammenbindende rolle for de to værker kan belyses ud fra Mikhail Bakhtins ”Afsluttende bemærkninger” fra 1973 til *Tidens og kronotopens former i romanen* (1937-38). Her udtrykker han:

Kronotopen bestemmer det litterære værks kunstneriske enhed i dets forhold til den reale virkelighed. Derfor rummer kronotopen i værket altid et værdimoment, som alene kan udskilles af den kunstneriske kronotops helhed i en abstrakt analyse (Bakhtin1973: 161).

Godset er forankret i den reelle virkelighed, selvom både *Festen* og *Begravelsen* bærer momenter af metafysik i gensynet med Linda i *Festen* og Helge i *Begravelsen*; de er begge døde, og fremstår som et spørgsmål af erindring. Godset samler familien, og får den samme kronotopiske funktion som vejen for Bakhtin:

Her kan de alle mødes tilfældigt, som normalt er adskilt af det sociale hierarki og rumlig afstand, her kan alle tænkelige kontraster opstå og forskellige skæbner kolliderer og flettes sammen. Her kombineres rumlige og tidsmæssige rækker af menneskeliv og menneskeskæbner på en original måde og bliver komplekse og konkrete gennem de sociale afstande, som her overvindes. Vejen er et træfsted og åsted for begivenheder (Bakhtin1973:162).

I *Festens* startscene ses Christian komme gående langs landevejen mod godset. På vejen kommer Michael kørende med familien på bagsædet; han smider familien ud af bilen for at give Christian et lift. Vejen er netop det første mødested mellem Christian og Michael, dette er også mødet mellem to forskellige klasser af det sociale hierarki. Christian er flyttet til Paris, hvor han driver sine to restauranter; Michael har en bistro

i Sydhavnen. Hele deres adfærd og arbejdssituation skiller dem umiddelbart ad i et socialt hierarki. Derudover præsenteres søsteren Helene også på vejen, hvor hun forsøger at bestikke taxachaufføren med sit telefonnummer for at få ham til at køre hurtigere. Vejen har en derfor vigtig introducerende funktion i *Festen*. Veje kan dog også føre væk fra begivenheder. Det er netop vejen væk fra Christians overrumplende tale i *Festen*, som køkkenchefen Kim saboterer, da han beder tjenerne/stuepiger om at gemme gæsternes bilnøgler.

Bakhtin belyser også slottets kronotop; selvom *Festen* og *Begravelsen* udspiller sig på et gods, og ikke et slot, har de to locations mange fælles referencer. Begge er flotte bygninger fra ydersiden, hvor der ofte gemmes på en intern hemmelighed eller spøgelseshistorie i det indre rum. Både slot og gods besidder en historie; ligeledes fungerer det også omvendt, familien Klingenfelt-Hansens historie er forankret i godset. Slottets kronotop beskrives således:

Slottet er mættet med tid, oven i købet historisk tid i ordets snævre forstand, altså den historiske fortids tid (...) Endelig vækker legender og overleveringer alle kroge og afkroge af slottet og dets omgivelser til live med erindringer om de begivenheder, der her har udspundet sig. Dette giver slottet en specifik evne til at skabe handlingsforløb (Bakhtin1973:163).

Godset i *Festen* og *Begravelsen* er mættet af tiden med de incestuøse handlinger mellem Helge, Christian og den afdøde søster Linda. Stedet er spændt ind i et net af psykologiske hemmeligheder, benægtelser og fortrængninger, hvilket giver stedet en yderst speciel atmosfære med mange forskellige konnotationer forbundet til hvert enkelt familiemedlem af Klingenfelt-Hansen; dette skaber et dramatisk handlingsforløb i begge værker. Linda og Helge optræder ligeledes som overleveringer i form af en spøgelseseksistens, som bevidner om de hændelser, der har fundet sted på godset. Bakhtins bemærkninger underbygger godset som den fælles location for de to fortællinger; samtidigt sætter de fokus på handling og plot. Han skriver således om kronotoperne:

Først og fremmest har de en iøjnefaldende betydning for *handlingsforløbet*. De er organisatoriske centre for hovedbegivenhederne i handlingsforløbet. Det er i kronotopen, at plottets knuder bindes og løses op. Man kan ligefrem tale om, at det er kronotoperne, som har den vigtigste plotskabende betydning (Bakhtin1973:167).

På den måde fungerer godset som dét sted, hvor tilskuerne har tidligere konnotationer fra *Festen*, og disse spilles der i høj grad på i *Begravelsen*. Derfor er godsets kronotop vigtig i overleveringen fra dogmekonceptet til teaterformen. Denne vigtighed bekræftes i *Begravelsens* scenografi, som også fremstiller familiens gods – godset

letter overgangen fra det ene medie til det andet for tilskuerens forståelse af den samlede fortælling.

I det følgende vil jeg udforske adaptationernes aktualitet fra film til teater – i denne undersøgelse vil der tages højde for, at *Begravelsen* ikke uden videre kan defineres som en adaption/remediering.

Remediering, adaptation...*Begravelsen* som noget helt tredje

Adaptionerne er mange, flest er der fra bog til film; J. K. Rowlings *Harry Potter* bøger og Stieg Larssons' *Millennium-trilogi* er blot nogle få eksempler på bøger, som er gået fra bestseller til blockbuster. Jakob Ejersbos roman *Nordkraft* fra 2002 er også gennemgået en adaption; først til filmmediet (2005) og senere til teaterscenen (2011) i en samproduktion mellem Aalborg Teater og Teater Nordkraft. I dette forår og efterår (2013) fortsætter Teater Nordkraft adaptionen af Ejersbos værker, denne gang drejer det sig om den posthumt udgivet Afrika-trilogi *EKSIL*, *REVOLUTION* og *LIBERTY* fra 2009, hvor *EKSIL* og *LIBERTY* adapteres til den dramatiske scene.

Det opleves at flere og flere filmsucceser adapteres til teaterscenen i den senere tid; med denne betragtning i baghånden, kan det overvejes, om der er tale om en stigende tendens af adaption i teatrets fortællebillede, eller om det blot er sammenfald af tilfældigheder. Det nyeste eksempel på denne tendens er Hella Joof og Klaus Bondams film *En kort en lang* fra 2001. Denne film bragte bi- og homoseksualitetens univers ind i de danske hjem på en så charmerende og underholdende måde, at filmen i dag fremstår som en folkekær komedie. Denne komedie er netop nyopsat som musical på Aalborg Teater med premiere den 23.04 2013. Til denne opsætning har Martin Brygmann skrevet otte nye hits, men fortællingen er den samme. Blandt andre er Vinterbergs dogmebroder Lars von Triers *Dogville* og *Antichrist* også opsat som teateradaptioner. *Dogville* havde filmpremiere i 2003; i 2006 blev den opført som teater. *Antichrist* fik filmpremiere i 2009, og den blev allerede iscenesat i 2010 på Aarhus teater. Klassikeren *A Clockwork Orange* fra 1971 af Stanley Kubrick, er ligeledes gentagne gange blevet adopteret, blandt andet blev den opført på Aalborg Teater i 2009.

Omvendt findes der ligeledes teaterstykker, som siden er blevet til film, her kan Shakespeares *Hamlet* og *Romeo og Julie* nævnes som eksempler. Som endnu et

tillæg i adaption- og remedieringens tegn vil jeg kort bringe Ingmar Bergman på banen med *Scener fra et ægteskab* og *Fanny og Alexander*, som både er spillefilm, tv-serier og teaterstykker. Både eksemplet med *Nordkraft* og Bergmann, illustrerer ligeledes tidens serialisering af forskellige medier, og hvordan vi som forbruger gerne vil se den gode fortælling i forskellige udformninger.

Spørgsmålet er blot, hvorfor denne tendens er opstået; har den en kunstnerisk karakter? Er det kommercielt funderet? Både spørgsmålene og svarene er mange, jeg vil præsentere Erik Exe Christoffersens synspunkt i artiklen: ”Remediering: fidus eller kreativ strategi”, som er skrevet på baggrund af Teater Grobs adaptionsoptagelse af *Pretty Woman A/S* i containere på Halmtorvet i København i 2008. Denne artikel bruges til at danne baggrund for min analyse af *Begravelsens* rolle i adaption- og remedieringstendensen. Christoffersen udtrykker sig således omkring remediering:

Remediering er et træk i mediekulturen, som ikke bare findes i teatret, men i alle kunstarter, og som kan skabe tværfæstede hybride medier og genrer. Begrebet dækker over en kreativ oversættelse, kopiering eller overførsel fra et medium til et andet. Ofte har det karakter af opgradering eller digitalisering af analoge medier. Men det kan altså også fungere omvendt, altså en slags nedgradering fra det digitale til det analoge, hvis vi betragter film som et digitalt medium og teatret som et analogt, der udfoldes i tid og rum (Christoffersen2009:Information).

Som tidligere nævnt forholder det en smule anderledes med *Begravelsen*, det er et forholdsvist enestående tilfælde. Vinterberg valgte at skrive *Begravelsen* som et teaterstykke sammen med Mogens Rukov; da de fravalgte at producere en film først, kan det være svært at sætte et konkret mediebegreb på *Begravelsen* som fortsættelse til *Festen*. Så vidt jeg er bekendt, findes der endnu ikke det rette og præcise medieterminologiske begreb for den proces, der har fundet sted.

Vinterberg er selv uddannet fra Den Danske Filmskole; derfor er der ligeledes spor fra filmens univers i hans dramatik. Dette ses blandt andet i manuskriptet for *Begravelsen*, hvor der indgår meget filmkarakteristiske dialoger; replikkerne får indimellem karakter af ”small-talk”. Det ses tydeligt i flere dialoger, der kan blandt flere henvises til Helene og Michaels dialog omkring naboen med burka (B:32-33). Dette medvirker til en realistisk dimension i dialogerne, som opleves på samme måde i *Festen*. Denne form for replikker er meget mere brugt i film end i teatermediet. Replikkerne medføre en aktuel virkelighedsillusion: ”Med film kan man skabe illusioner, der fremstår som selvstændige virkeligheder, vi som tilskuere har en

direkte adgang til. Tilskueren bliver et førstehåndsvidne til filmens begivenheder” (Christensen2004:11)

Virkelighedsillusionen i *Festen* forstærkes yderligere gennem dogmemanifestets regler og forudsætninger. I forhold til *Begravelsen* som fortsættelsen til *Festen* er der ikke andet at sige end, at den bearbejder den tradition og historie, som *Festen* allerede har knyttet til familien Klingenfelt-Hansen. Tilskueren har en forhåndsviden, der er forankret i godsets kronotop omkring familien og dens problematikker, inden stykket overhovedet er startet. Derfor opstår der interferens i selve gentagelsen og genkendelsen af familiens historie, de to fortælleformer og medietraditioner griber ind i hinanden, og bidrager med hver deres udtryk, hvilket fortællingen stærkt bærer igennem:

Teatermediets nærvær og opførelsens unikhed lader sig remediere med teknikker, som skaber nærbilleder og optiske bedrag. Men omvendt tilføjer teatret filmen en form for risiko og uberegnelighed og faktisk interaktion mellem æstetiske og etiske spørgsmål (Christoffersen 2009:Information).

Som påpeget i citatet er der en større uberegnelighed i teatrets fortælleform, da det ikke er et færdigt produkt, men skabes i relation med publikum. Her adskiller teatret sig grundlæggende fra filmmediet. Filmen er færdigproduceret idet, den når ud til sit publikum, det er teatret ikke. Derfor diskuteres det om teatret kan defineres som et medie, eller om det er en form for performativ fortælling, der varierer og skabes i øjeblikket. Teatertilskueren deltager aktivt på en anden måde end filmens publikum. I teatret er det nødvendigt, at tilskueren har sin fantasi med sig, og lader den, i samspil med hele stykkets opsætning, skabe en imaginær helhed, hvor fortællingen kan udspille sig. Blandt andet skal tilskueren ofte abstrahere fra, at en skuespiller kan have flere forskellige roller gennem stykket; denne drejning ville være en umulighed i filmmediets traditionelle virkelighedsnære fortælling². Teateropførselen tænkes dog ikke mindre realistisk end filmen, selvom den samme skuespiller kan optræde i forskellige roller. Tilskueren er bekendt med teatrets forudsætninger og begrænsninger; derfor ser de simpelthen bort fra begrænsningerne med fantasiens helhedsdannende funktion.

Teatret er begrænset i både publikumsantal og udbredelse; stykket kan kun opføres et sted af gangen. Der er grænser for teatersales størrelse, og ligeledes er det

² Dog findes der filmproduktioner, som netop anvender effekten af, at en skuespiller har alle roller, her kan Anders Matthesen i *Jul på Vesterbro* 2003 nævnes som eksempel.

ikke et transportabelt medie på samme måde som filmen, der kan opleves hjemme i stuen og i biografen hele verden over. Måske skal remediering og adaption i forhold til teatret opleves som ”en måde at forny teatret på, som uden tvivl er en truet kunstart, der er bundet til tid, rum og konkrete tilskuere, og som i effektivitet langt overgås af de globaliserede digitale mediers evne til udbredelse” (Christoffersen2009:Information). Hertil skal det kort nævnes, at hjemmesiden *seeatre.com* blev stiftet i 2010 som et supplement til digitaliseringen af teatret; her kan du få ”Theater on Demand”. Teatret mister dog noget af sin essens og autenticitet, hvilket *seeatre.com* også selv udtrykker:

Teatret er nuets kunst, det lever og ånder i samspillet med publikum i salen. Seeatre.com er et supplement til den levende scene. (...) Og forhåbentligt vil Theater on Demand være med til at skabe en endnu større interesse for scenekunsten og få endnu mere publikum ind på den levende scene (*seeatre.com*).

Filmmediet er ikke bare lettere at udbrede til flere mennesker, det har også helt andre filmtekniske virkemidler på billedsiden end teatret såsom: ”panorering, zoom, close up, spring i kameravinkel og beskæring” (Christoffersen2009:Information). Ligeså har filmen lettere ved at skabe og anvende virkelighedslignende action.

Vinca Wiedemann, tidligere filmkonsulent på Det Danske Filminstitut, har i et foredrag fortalt, at det er almindeligt indenfor filmens verden at ty til »overfladisk action«, hvis fortællingen i filmen har nogle tynde steder. Actions-scenerne kan bevirke, at publikum flytter opmærksomheden fra den egentlige handling til visuelt flot anlagte stunts og dramatisk action og herfra lettere accepterer filmens måske letbenede historie. (Nielsen2005:14)

Netop denne form for overfladisk action tager dogmefilmene ligeledes stor afstand fra i deres sjette regel. I det kommende afsnit vil jeg belyse dogmereglernes stramme filmæstetik kontra teatrets generelle fortælleform. Formålet er at trække paralleller mellem dogme- og teaterverdenen, for bedre at kunne beskue de forskellige ligheder og forskelle mellem *Begravelsen* og *Festen* i forhold til de to fortælleformers styrker og udtryksformer; dermed undersøges det fælles fundamentet for den gode fortælling.

Fra et til ti: Dogme og teater

Dogmeæstetikken har sammenfaldende træk med teatrets æstetik. For at overskueliggøre dette vil jeg i det følgende sammenligne hver enkel regel fra manifestet med teatret som fortælleform.

Den første regel i *Kyskhedsløftets* ti bud lyder således: ”Optagelserne skal foregå på location. Rekvisitter og scenografi må ikke tilføres”. Her kan sammenfaldet

med teatret ses på den måde, at teatret er et fast forankret sted, hvor forestillingen finder sted³. Dog er det modsatrettet i forhold til scenografi og rekvisitter, da de danner udgangspunkt for teatrets opsætning. Alligevel kan der argumenteres for at teatrets scenografi kan sammenlignes med dogmefilmernes location, da teatrets scene er bestandig. Derfor kan scenografien kun ændre sig i et begrænset omfang i løbet af stykket; præcis som *Festen* også udspiller sig i forskellige rum på godset. Derfor foregår alle scener alligevel på location, det er altså godsets kronotop i sin helhed, der danner location. I *Begravelsens* scenografi foregår alle scener ligeledes på godset. Dermed foregår begge værker på location, hvor teatret er nødsaget til at anvende scenografi for at opbygge de forskellige rum/steder, handlingen udspiller sig i. Set ud fra dogmekonceptet har denne første regel en historisk reference i Cesare Zavattinis' artikel: "Nogle ideer om filmkunsten" fra 1952, der danner grundlaget for den italienske neorealisme:

Efter anden Verdenskrig vendte [neorealismen] sig mod Hollywoods glamourøse og glaserede stil og i stedet lavede virkelighedsnære film, der blev optaget på eksisterende, ægte locations og gjorde brug af amatørskuespillere og hverdagsnære fortællinger" (Nielsen2005:11).

Kravet om optagelserne på location gør, at virkelighedens rum lukkes ind i filmproduktionen. Virkeligheden har sin egen historie, og derfor er de rum, den tilbyder ikke neutrale og uden erfaring; de er derimod fyldt af oplevelser og konnotationer. Dette bidrager med et realistisk træk, da filmen optages i den verden, vi alle kender frem for den kunstigt skabte kulisserverden, som mange film produceres i. Som Rukov udtrykker det, så fører filmoptagelserne i dogmæstetikken os tilbage til virkeligheden: "til stederne hvor tingene foregår og hvor forestillingerne opstår. Til en hvis form for al tings naturlighed" (Vinterberg1998:75). Dette er dogmetankens ekstrakt, at søge "ud i virkeligheden og herigennem nå en klarere og måske mere sandfærdig fremstillingsform for det filmiske medie" (Nielsen2005:12).

Hvis vi ser nærmere på anden regel, så må lyden "aldrig produceres adskilt fra billedet eller omvendt. (Musik må altså ikke anvendes med mindre det forefindes på optagelsesstedet)". Med denne regel underlægges optagelserne igen et virkelighedsnært udtryk, "virkeligheden bryder så at sige ind i filmen" (Christensen2004:14). Taget nutidens filmproduktion i betragtning, hvor både tale og al anden reallyd ofte er eftersynkroniseret, er det en ret vidtgående regel. Når lyd og

³ Dog behøver teater ikke nødvendigvis at opføres i en traditionel teatersal. Alle rum kan bruges, hvilket kan illustreres med forestillingen *Pretty Woman A/S*.

billede skal optages på samme tid, må der derfor ske en uundgåelig ændring i optagelsernes forløb, hvilket giver filmens udtryk en form for aktualitet og autenticitet; ”man kan ikke skabe en illusion af lyde, der forfører tilskueren til at opfatte noget andet, end det de umiddelbart ser på filmens billedplan” (Christensen2004:14). Denne form for optagelse inddrager også skuespillernes præsentation. Dette kræver, at ”skuespilleren må yde en samlet præstation, der kræver skuespillerens talent for at være 100 procent tilstede i længere scener end filmoptagelser sædvanligvis byder på” (Nielsen2005:12). I udendørsscener er det eksempelvis nødvendigt, at hele optagelsen optages inden vindretningen skifter, da andet vil give et rodet lydbillede. Det samme gør sig gældende for dialog mellem spillerne, disse skal ligeledes optages i længere sekvenser for at bevare virkelighedsnærheden og det ens lydbillede. Skuespillernes præsentation i dogmefilm kan derfor sammenlignes mere med traditionen på teatret, hvor skuespillerne har længere præsentationer, før de forlader scenen.

Denne form for optagelse har ligeledes betydning for klipningen af filmen; i dogmefilm har man brug for længere scener for at lyden og billedet harmonerer. Derfor kan man sige at, dogmefilmene læner sig mere op af teatret end den traditionelle hollywoodfilm. Teatermediet har ikke mulighed for at styre tilskuerens konkrete blik gennem forskellige klippeteknikker, hvilket den traditionelle film troligt gør brug af. Derimod er teatret afhængig af tilskuerens opmærksomhed, fantasi og forestillingsevne.

Ove Christensen udtrykker sig i ”Nøgne Billeder” i forhold til dogmefilm, hvor tilskueren ser på noget der virkeligt har fundet sted: ”det er vel netop dokumentarfilmens og pornografiens største tiltrækningskraft, at man ved, at det, man ser, rent faktisk foregik foran kameraet” (Christensen2004:12). Præcis den samme erkendelse hører sig til på teaterscenen; her er publikum en del af oplevelsen, de er fysisk tilstede i samme rum som skuespillerne, hvilket er enormt givende for teatret som genre.

Regel nummer tre lyder: ”Kameraet skal være båret. Al bevægelse eller stilstand, der kan opnås i hånden, er tilladt”. Som opfyldende på denne regel hedder det sig, at filmen ikke skal foregå, hvor kameraet står, men der skal filmes, hvor filmen foregår. For dogmeæstetikken er dette en af de mest æstetiske karakteristiske

regler; det håndholdte kamera er blevet dogmekonceptets synligste kendetegn for det generelle publikum. Lisbeth Overgaard Nielsen udtrykker den tredje regels funktion således: ”som et egentligt dogmeprincip indskriver det en nærhedseffekt, der intensiverer filmenes søgen efter øjeblikket og øjeblikke af sandhed” (Nielsen2005:13). Det aktive kamera er ligeledes medvirkende til en anderledes frihed for skuespillerne og selve iscenesættelsen, det hele bliver mere ’løssluppen’, og medfører dogmefilmens autenticitet og nærhed, da man gennem et båret kamera nærmest selv bliver en ’gæst’ til *Festen*; som tilskuer får man et førstehåndsindtryk af handlingen og karaktererne. Det samme gælder for teatergængerne, som også kastes ind i handlingerne fra første parket, og ligeledes befinder sig i samme rum som karaktererne i det opførte stykke. På den måde opleves *Begravelsen* og *Festen* på sammenlignelig vis for os som tilskuere. Hertil skal det kort tilføjes, at man ofte arbejder på at nedbryde den fjerde væg i teatrets verden, så publikum bliver en interagerende instans i stykket; sådan forholder det sig dog ikke med *Begravelsen*, her kan publikum kun synge med på ”Her vil ties, her vil vies”⁴ til Helges begravelse.

Fjerde regel lyder: ”Filmen skal være farvefilm. Lyssætninger accepteres ikke”. Her adskiller dogmefilmene sig fra teatret, ikke i forhold til kravet om farver, men lyssætningen som netop er en stor del af scenografien og hele det rum, som skabes på scenen. Den eneste lighed der er at finde, er, at skuespillerne har en enorm stor bevægelsesfrihed i kraft af denne regel; såvel på scenen som i dogmefilm. For den traditionelle filmproduktion er lyssætningen mindst ligeså krævende som på teaterscenen. Resultatet af den fravalgte lyssætning ved dogmefilm giver den endnu et æstetisk karakteristika af autenticitet og realisme, da det indimellem giver mørke billeder, som resultat af det manglende kunstige lys. Ved traditionel lyssætning, får vi som tilskuere mulighed for at se med i mørket; dette er svært i dogmefilmene, jævnfør eventuelt scenen i *Festen*, hvor Christian bindes til et træ i skoven efter sin afslørende tale. På teatret er lyset en påkrævet forudsætning for, at vi kan se, hvad der foregår på scenen, da den traditionelle teatersal er et stort mørkt rum; hertil skal det tilføjes, at teatret ligeledes kan anvende mørket i nogle sekvenser og skabe et blackout for tilskueren som en del af forestillingens udtryk. På teatret kan der både anvendes farvet

⁴ I manuskriptet side 18 er salmen: ”Nu falmer skoven trindt om land”, men i opførelsen synges ”Her vil ties, her vil vies”.

og neutralt lys i lyssætningen. Dog lægger *Begravelsen* sig tæt op ad *Festen* med en meget neutral lyssætning.

Den femte regel ligger i forlængelse af den fjerde, og lyder således: ”Optisk arbejde, såvel som filtersætning af filmen er forbudt”. Ove Christensen pointerer: ”Objektet foran kameraet bliver hverken manipuleret i form eller farve. Dette styrker også den direkte forbindelse mellem optagelsen og det filmede” (Christensen 2004:15).

Indledningsvist er den sjette regel nævnt: ”Filmen må ikke indeholde overfladisk action”. Reglen efterfølges af en parentes, som forbyder brugen af våben, mord etc. Denne regel kan muligvis protestere imod den filmhistoriske stigning af vold og ”umotiverede action i amerikanske spillefilm” (Nielsen2005:14). Dermed bliver reglen ligeledes grænsesættende for hvad angår genre og tematikker for dogmefilmene. Sådan et forbud findes ikke i teatrets verden, tvært imod er der en gammel teatertradition, som kræver, at hvis der hænger et gevær på væggen i en stue, så skal det anvendes før eller senere. Dog har teatret, som tidligere nævnt, ikke mulighed for at producere den samme form for virkelighedslignende action som filmmediet. Men kravet til geværet på væggen bevidner om en klassisk definition på et set-up, som afløses af et pay-off; dette dramaturgiske greb anvendes i høj grad både i teatrets og filmens verden. Når teatret har sine begrænsninger og dogmefilmene pålægges ikke at bruge overfladisk action, så må andre virkemidler sættes i brug. Dette motiverer i høj grad til en stærk fortælling; det bliver jagten på den gode historie. ”Den manglende inddragelse af filmteknikkens illusionsskabende effekter giver filmen en nøgenhed, og der er derfor kun historien og skuespillet til at bære filmen igennem” (Christensen2004:17). Dette skaber et fælles grundlag for teater og dogme, og kravene til fortællingens karakter vil senere belyses ud fra Aristoteles’ principper i *Poetikken*.

”Tidsmæssig og geografisk fremmedgørelse er forbudt” ifølge regel nummer syv. Filmen skal foregå nu og her, ”Filmene skal handle om nutiden” (Christensen2004:15). Denne regel bakker op om kravene til location, lyden og billedets enhed. Reglen er dog mere abstrakt end regel et og to. Blandet andet kan man i *Festen* tolke en tidsmæssig fremmedgørelse, da Vinterberg fremviser fortiden ved at lade den afdøde søster optræde i en scene. Det samme er tilfældet i

Begravelsen, når han lader Helge optræde i drømmesyn for Christian og Sofie. Hvis reglen ses i sammenhæng med resten af manifestets tanker formoder Nielsen, at det er for "at fratage muligheden af f.eks. flash back for at styrke øjeblikkets nærværelseeffekt og fornemmelse af et nu og her" (Nielsen2005:15). Kravet om den tidsmæssige og geografiske kontinuitet har et realistisk islæt, og dramaturgisk lægger det sig ligeledes op af Aristoteles' krav fra *Poetikken* om tidens, stedets og handlingens enhed.

Ottende regel: "Genrefilm accepteres ikke". Instruktøren tvinges til at skabe sit eget og fortællingens univers fra bunden. De forskellige genre har forskellige "konventioner, regler, historiske milepæle, filmsproglige normer, tematikker og struktureringsprincipper" (Nielsen2005:15). Dog kan det diskuteres om dogmefilmene, med deres eget manifestkoncept, skaber en form for genre i forsøget på at bryde fri fra genrebegrebet. Dog stilles der ikke direkte krav til fortællings omdrejningspunkt, som for eksempel med romantiske genrefilm, hvor kærlighed definitivt vil være fortællingens fundament. Ud fra dogmebrødrenes perspektiv, anskues den ottende regel således: Genrefilm bygger på et handlingsmæssigt skelet, der gør handlingen forudsigelig" (Christensen2004:15). Nægtelsen af genreaspektet ligger ikke inden for teatrets verden; dog ønsker begge fortælleformer at frembringe den gode og originale fortælling med egne karakteristika.

Manifestets niende regel: "Filmformatet skal være Academy 35mm" har ikke relevans i forhold til teatret, som altid opleves live, med mindre man benytter sig af seeatre.com. Der er ligeledes blevet dispenseret fra reglen i *Festen* og *Idioterne*, hvor der optages på et digitalt videokamera (Sony PC-7E → mini DV-format)⁵. Siden er reglen blevet revideret til, at filmene altid skal distribueres på 35 mm. Hvilket giver mindre skarpe billeder, og yderligere bidrager til nærhedseffekten i filmene.

"Instruktøren må ikke krediteres", dette er manifestets sidste og mest radikale regel. Den virker både aparte og selvironisk. Reglen efterfølges af følgende:

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 aflægges jeg KYSKHEDSLØFTET

⁵ IMDB: http://www.imdb.com/title/tt0154420/technical?ref_=tt_dt_spec

Når reglen læses i sammenhæng med manifestets afsluttende tekst, anskues reglens karakter, som forholdsvis konkret og et naturligt resultat af dogmeideologien. At afstå sin personlige smag er mere eller mindre en utopi; Vinterberg argumenterer for, at allerede i valget af skuespillere, kommer den personlige smag til udtryk (Jensen2001:63).

I forhold til kreditering og teater er der ikke specifikke regler, dog er det kun de optrædende, der modtager applaus efter en forestilling – medmindre der er tale om en premiere, hvor instruktøren og det kreative team ligeledes er på scenen til applausen. Derfor ved den enkelte tilskuer ikke nødvendigvis, hvem instruktøren er. Instruktøren nævnes og krediteres dog i forestillingens program, hvor hele besætningen nævnes. Ofte indgår teaterinstruktøren i et tæt samarbejde med forestillingens kreative team, bestående af dramaturg, scenograf, koreograf, komponist, lyd- og lysdesigner. Men instruktøren har det sidste ord, på samme måde som filminstruktøren har sin final-cut-ret. I forhold til den tiende regel gennemføres den uden problemer i dogmefilmene; instruktøren nævnes simpelthen ikke i underteksterne. Så simpelt virker det dog ikke på publikum:

At flytte fokus fra instruktøren som kunstner over på selve filmen og på den kollektive proces som filmarbejdet også er, er en sympatisk tanke, men i virkeligheden har reglen nærmest forøget fokus på instruktørerne, eftersom påbuddet er blevet hidsigt debatteret, fordi reglen kan synes krukke, paradoksalt og urealistisk (Nielsen2005:9)

Vinterbergs egen kommentar til den tiende regel lyder således:

Det har jo udelukkende symbolværdi. Folk ved godt, hvem det er der har lavet filmene, men vi forsøger at trække os væk fra produktet, forsøger at være så lidt *auteur*-instruktører som muligt. Sjovt nok er der jo kommet nogle ret *auteur*-agtige film ud af det (Jensen2001:63).

På den måde kan det siges, at dogmefilmene sprænger rammerne inden for manifestet; Vinterberg går lige til fortællingens grænse, og skaber dermed en enorm følelsesladet film fremstillet gennem dogmereglernes æstetiske virkelighedsillusion. Dogme er en stærk fortælleform for modtageren. Som ovenstående analyse har vist, lægger dogme og teater sig tæt op ad hinandens fortælleform. Vinterberg formår at ramme fortællingens kerne og en fælles udtryksform, trods han lader sin fortælling skifte fra et medie til et andet. Både nærhed og autenticitet opleves i høj grad af publikum i begge fortælleformidlinger. Derfor må det konkluderes at overleveringens form fungerer for fortællingen – trods medieskiftet. Nu vil jeg videre undersøge, om

fortællingerne har et fælles fundament, eller om de opleves som to separate fortællinger med hver sin historie. Dette vil jeg belyse ud fra et dramaturgisk aspekt med udgangspunkt i Aristoteles' Poetik.

Poetik: *Festen og Begravelsen*

I *Poetikken* undersøger Aristoteles primært tragedien; den anskues som en kunstart med en stram komposition, bestående af en begyndelse, midte og slutning, hvor begivenhederne gerne skal efterfølge hinanden af handlingens nødvendighed.

Et 'hele' er, hvad der har en begyndelse, en midte og en slutning. En 'begyndelse' er hvad der ikke med nødvendighed selv kommer efter noget andet, men efter hvilket der naturligt er eller indfinder sig noget andet. En slutning er omvendt, hvad der naturligt selv kommer efter noget andet, enten med nødvendighed eller for det meste, men efter hvilket der intet andet er. En 'midte' er, hvad der både selv kommer efter noget andet og efter hvilket der er noget andet. Altså bør velsammensatte plot hverken begynde eller slutte et tilfældigt sted, men gøre brug af nævnte grundformer (Aristoteles2004:67).

I renæssancen dyrkedes antikkens historie, og Aristoteles' "betragtninger [blev] ophøjet til doktrin, der omfattede krav om overholdelse af de tre 'enheder': tidens, stedets og handlingens, formuleret af Lodovico Castelvetro i 1570" (Denstoredanske.dk)⁶. Begivenhederne skal udspilles det samme sted "og hvad angår længden prøver tragedien så vidt muligt at udspille sig inden for én dag eller kun at overskride det lidt, mens eposet er ubegrænset i tid" (Aristoteles2004: 64). At handlingen strækker sig over et døgn's tid er præcist tilfældet for både *Festen* og *Begravelsen*. Aristoteles tilføjer, at tragediens helhed kun opnås gennem en komposition bestående af seks dele (jf. Aristoteles2004:65). De seks dele er *plot*, som danner grundlag for det fortællende indhold, dernæst *karakter* som udtrykker handlingen gennem mimesis, så *sprog*, som er afgørende for fortællingens udtryk. *Tanke* er de overvejelser som helten, og dermed publikum, rammes af. Den femte del er *scene (opsis)*, den synlige fremstilling for publikum, og del seks er *sang*. I de græske tragedier havde koret en enorm medspillende rolle i handlingsforløbet.

Umiddelbart kan kravet om en begyndelse, midte og slutning lyde en smule banalt, men ud fra Aristoteles' begreber om mythos (organisering af handling) og mimesis (efterligning af handling) forsvinder banaliteten. I danske oversættelser af *Poetikken* er mimesis oversat som 'efterligning/imitation', denne oversættelse forspilder dog den aktivitet og dynamik, Aristoteles har tillagt mimesis-begrebet. Det

⁶ http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Teater/Teatervidenskab/dramaturgi (12.05.2013)

samme gør sig gældende for ordet 'plot', dækker oversættelsen af mythos som en meningskabende struktur. Plottet/mythos skal forstås som aktivt virkende gennem fortællingen. Handlingens forløb kræver en organisering, som gør slutningen overraskende, dog skal den forankres i handlingens nødvendighed, så begivenhederne er intelligible for tilskuerne. Det aktive og dynamiske aspekt af mythos kan understeges ved, at fokus skal lægges på selve organiseringen af fortællingens begivenheder; det forholder sig netop sådan, at "begivenheder sker mod forventning, men dog stadig på grund af hinanden" (Aristoteles2004:70). På den måde er mythos en definition på det konstruerede handlingsforløb, som er afgørende for tragediens udløsning af katharsis (jf. Gammelgaard1993)⁷. Mythos oversættes til 'fabel' eller 'plot'. Plot er en adaption fra den engelske oversættelse. På fransk er oversættelsen 'récit', og den russiske formalisme oversætter det til 'sujet'. Den russiske formalisme arbejder med fortælleparret, 'fabula' og 'sujet'. Sjuzet er begrebet for fortællingens fremstilling af handlingen, altså tilrettelæggelsen af de begivenheder vi, som tilskuer, præsenteres for i værket; præcis på samme måde som det engelske plot. Fabula, eller det engelske story, er derimod den bagvedliggende og kronologiske handling for værkets begivenheder. Aristoteles' mythos lægger sig op ad sjuzets funktion i formalismen. Mythos må derfor ikke forveksles med ordet myte, som er den fortælling, den græske tragedie er bygget op omkring. Myte-begrebet læner sig modsat op ad fabula/story. Med 'plot' mener jeg nemlig her det at komponere hændelserne (pragmata)" (Aristoteles2004:65).

Dette viderefører os til en nærmere undersøgelse af mimesis-begrebet i relation til *Festen og Begravelsen* og i forhold til fortællingernes formidling. Mimesis er ligeledes behjælpelig til at undersøge, om de to fortællinger opleves som sammenhængende eller blot som enkeltstående handlingsforløb.

Mimesis: én – to – tre

Den franske filosof Paul Ricœur (1913-2005) har beskæftiget sig med fortolkningsfilosofi. Han anskuer Aristoteles' begreber om mythos og mimesis i *Temps et récit (Tid og Fortælling)* fra 1984, hvori der udledes en undersøgelse af den trefoldige mimesis. Den er med til at anskue hvorledes enhver fortælling bliver

⁷ Tragediens mål: Tilskuerens renselse. Begrebet beskrives nærmere i afsnittet: "Den tragiske begravelse"

intelligibel for tilskueren⁸ ved at skabe en sammenhæng mellem værket's imaginære verden og den empiriske, som tilskueren befinder sig i, dermed også hvordan den mimetiske proces bliver modtaget af denne.

Men modtagelsens problematik behandler Aristoteles ikke i *Poetikken*, men i *Retorikken*, hvor han analyserer, hvordan det, der siges, bliver overbevisende. Han holder sig til at sige, at tragedien bevirker en renelse af følelserne af jammer og frygt (...) Imidlertid er der antydninger nok i hans teori til at genoptage hans *mimésis*-begreb og påvise, at fortællingen først får sin fulde betydning, når den udfoldes i alle sine tre dimensioner (Kemp1990:27).

I det følgende vil jeg beskue de tre mimesis-enheder i forhold til *Festen* og *Begravelsen*. Mimesis støtter op omkring tragediens endelige mål, hvilket er at fremkalde katharsis/renselse hos tilskueren.

Mimesis_I: Ricœur præsenterer i mimesis_I det begreb, som han kalder for 'præfiguration'. 'Præ' henleder til forforståelsen af fortællingen gennem plottets arbejde. Dermed forudsætter præfiguration at tilskueren har en forforståelse af verden; verden skal anskues som en verden af handlinger. Ud fra denne verdensanskuelse, bliver forforståelsen mere eller mindre humanitært forankret frem for naturvidenskabelig.

Forforståelse af verden: "er på én gang et *forudsætnings-* og et *omformningsforhold*" (Ricœur2002:80). Fortællingen tilbyder fiktion, altså en anden dimension end den kendte virkelighed, dermed bliver der tale om et omformningsforhold. Forudsætningsforholdet kan ses i tilskueren evne til at percipere handlingen ud fra den allerede kendte verden. "Menneskelige handlinger giver ikke altid mening alene ud fra handlingens semantik, men kræver et kendskab til den konventionelle og kontekstuelle verden, de er indlejret i" (Hansen2010:162). Forudsætningen er forankret i kulturens sociale fundament. Derfor opleves der en form for genkendelighed og mulighed for deltagelse i *Festen*. Denne fortælling er bygget op omkring 'fest' som begreb, hvilket vi alle er bekendte med. "*Festen* er en narration, der er magtfuldt støttet af sit præ-figurative niveau. Den hviler nemlig på sammenkøringen af to meget fundamentale sociale former: familien og festen, selskabet og fejringen" (Hansen2010:169). På den måde danner festen, som ritual, en social forankring i tilskuerens egen oplevelsesverden, og dermed opstår der en form for identifikation og kendskab til fortællingens forløb, hvilket danner en interaktion

⁸ Tilskueren anvendes her som en generel betegnelse for den der oplever af værket (bøger, film, teatre etc.) Der kunne have stået læseren, publikum etc i stedet for.

mellem tilskuer og værk. Dette resulterer i en dobbelthed mellem fiktionens og virkelighedens verden:

”Man kan sammenfatte dobbeltforholdet mellem narrativ forståelse og praktisk forståelse på følgende måde: Når handlingssemantikens termer flytter sig fra handlingens paradigmatisk orden til beretningens syntagmatiske orden, opnår de integration og aktualitet” (Ricœur2002:81).

For at skabe dette dobbeltforhold, hvor den narrative forståelse harmonerer med den praktiske, er det grundet mytos; først efter fortællingens slutning forstår tilskueren præcist organiseringen af handlingen.

”Vi forstår også, at disse agenter handler og lider under *forhold*, de ikke selv har frembragt, men som alligevel tilhører det praktiske felt, netop for så vidt som de afgrænser de historiske aktørers indgreb i begivenhedernes fysiske forløb og skaber gunstige eller ugunstige omstændigheder for deres handling” (Ricœur2002:79).

Denne forståelse opnås gennem kulturen og fortællingens univers. ”At forstå en historie er på én gang at forstå en ’handlens’ sprog og den kulturtradition, som intrigetypologien udgår af” (Ricœur2002:81). På den måde kan der argumenteres for, at *Festen* danner en forforståelse og et fundament for *Begravelsens* handling. Begge fortællinger danner grundlag for en familiekritik, som er dybt rodfæstet i den nordiske kultur og kunst, her kan Henrik Ibsens (1828-1906) dramaer, hvor den borgerlige familie behandles på en kritisk måde, nævnes som eksempel. På Ibsens tid begyndte man at stille spørgsmål til familien som social institution; det har man gjort lige siden både i kunst og samfund. ”Mange nutidige kritikere har, når de beskæftiger sig med forholdet mellem kunst og kultur, fremhævet, hvor konfliktfyldt de normer er, som kulturen byder digternes mimetiske aktivitet” (Ricœur2002:84)⁹. Kunstnerne er bundet af at kunne integrere tilskuerens kulturelle normer i sit værk, før der opnås en fuld forståelse af værket. I *Festen* og *Begravelsen* møder vi en dansk kernefamilie, som langsomt splittes op i atomer, eftersom vi lærer det enkelte medlem af Klingenfelt-Hansen familien at kende. I begge værker kommer fortiden forsigtigt, men sikkert, frem til overfladen. Begivenhederne indtræffer, hvilket illustrerer at den danske kernefamilie, ikke er så idyllisk alligevel. Det incestuøse omdrejningspunkt i værkerne er en radikal illustration, der giver et kritisk billede af kernefamilien i senmoderniteten.

Mimesis_{II}: I mimesis_{II} fokuseres der på fortællingens konfiguration, hvilket er værkets univers. I konfigurationen er ordening af begivenhederne essentiel, det er her

⁹ Eksempel: James Redfiel: *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*. 1975

mythos har sit fulde udtryk. ”Mimesis_{II} får sin forståelighed fra sin formidlingsevne, som består i at skabe forbindelse fra tekstens ene side til den anden, at forvandle den ene til den anden igennem sin evne til at konfigurere” (Ricœur2002:76). I denne fase opbygges der til den særlig nydelse katharsis, det bliver et mål, men målet for kan først opnås først gennem tilskuerens reception i mimesis_{III}. Den enkelte begivenhed struktureres, så den tilføjer mere handling til fortællingen end blot den enkelte begivenhed i sig selv. Dette udtrykker den dynamiske proces i et arbejdende plot. ”Det er således den konkrete proces, hvorigennem tekstens konfiguration formidler mellem det praktiske felts præfiguration og sin refiguration gennem værkets modtagelse, der står på spil” (Ricœur2002:77). Tidsdimensionen i handlingsforløbet spiller en særlig rolle, forholdet mellem fortællingens kronologi og mythos udspilles; gennem dette skaber tilskueren selv overgangen fra mimesis_{II} til mimesis_{III}.

Mimesis_{III}: I denne proces knyttes værkets fiktion til virkeligheden, hvilket defineres som refiguration. ”Fortællingen åbner en verden, vi kan bo i. Den re-konstruerer vores handlingsverden” (Kemp1990:30). Gennem værket opnår vi en form for erfaring, som overføres til tilskuerens forståelse af verden. På den måde kommer kunsten til at fungere som en erfaringsforlænger – litteratur lige så vel som andet kunst. Søren Harnow Klausen udtrykker sig således i ”Den litterære erkendelse”:

Litteraturen – og her underforstår jeg den *gode* litteratur – appellerer til de mere sofistikerede og kritisk gemytter, fordi den ikke er tvunget til at give brugbare løsninger og derfor ikke afholder sig fra at beskrive tilværelsens kompleksitet, skyggesider og mulige værdiforladthed. Dermed bliver den en afgørende ’erfaringsforlænger’, som gør det muligt at få indblik i et langt større spektrum af livsformer, oplevelsesmåder og værdier. (Klausen2005:16)

På den måde fuldbyrdes plottet ved at aktualisere det i tilskuerens egen erfaringsverden. ”Læsehandlingen er således den operator, der forener Mimesis_{III} med Mimesis_{II}” (Ricœur2002:107). Det er netop denne proces, der gør dramaet mere interessant end historieskrivningen:

”Derfor er digtning noget både mere filosofisk og mere seriøst end historie; for digtningen taler netop mere om det almene, mens historien taler om det enkeltvis” (Aristoteles2004:69). På den måde kan det siges at kunstværket, uanset om det er litteratur, drama, billedkunst etc., ”først [bliver] værk i interaktionen mellem tekst og modtager” (Ricœur2002:108). Oplevelsen af et værk en proces: ”Vi følger altså en præfigureret tids skæbne til en refigureret tid ved en konfigureret tids formidling” (Ricœur 2002:77). Det er gennem formidlingen og den trefoldige mimesis, at kunstværket opnår tilskuerens integration af værket i sin erfaringsverden. Hver sin tid har sin fortælling; det græske dramas katharsis-virkning har derfor også en tidsforankring. Trods dét kan formidlingen af *Begravelsen*, som et græske drama give tilskueren en følelse af katharsis, som en lettelse over at fortællingens onde ring slutter i *Begravelsen*, og en befrielse over det ikke er tilskuerens egen skæbne. Fortællingens rekonstruktion af verden giver os mulighed for at erfare på en anden måde; den giver os indsigt i situationer vi ellers ville være ubekendte med:

”På den måde bryder fortællingen med gentagelsesmønstrene i hverdagslivet, og giver fremstillinger af mere eller mindre *meningsfulde forandringer over tid*. Dette er en af hovedgrundene til fortællings centrale plads i vor kultur: Den er en tankemæssig form, som vi griber til når vi skal begribe forandringer, såvel i vores eget liv som i verden i øvrigt (...) *Fortællingen er erfarings form* – et kognitivt skema der gør det muligt at lære af erfaringer. Fortællinger om andre mennesker – opdigtede eller virkelige – kan også fungere som såkaldt vikarierende erfaring: Vi kan også lære af andres erfaringer, ikke kun af vore egne” (Gripsrud2010:219-220)

Gennem mimesis-begrebet kommer det tydeligt til udtryk at de to fortællinger er forankret i hinanden, i særdeleshed er *Begravelsen* forankret i *Festen*. Jeg tvivler på at tilskueren til *Begravelsen*, som intet kendskab har til *Festen* ville opleve den lige så voldsom og tragisk, som tilskueren der kender til familien Klingenfelt-Hansen gennem *Festen*. Jeg vil ud at disse iagttagelser belyse de tragiske aspekter i *Begravelsen*, ud fra at læseren har kendskab til *Festen*.

Den tragiske begravelse

Som det fremgik i ovenstående afsnit er handlingens forløb yderst vigtig. I forlængelse af det vil jeg først anvende Aristoteles’ tragedieterminologiske begreber på *Begravelsens* narrative forløb. Til sidst i dette afsnit vil jeg trække en parallel til berettermodellen ud fra analysen af *Begravelsens* struktur.

Aristoteles arbejdede ud fra en teori om, at den vellykkede tragedie medfører ’katharsis’, hvilket ofte oversættes til ’renselse’. Han udnævner katharsis til at være

tragediens formål – desværre beskriver han det ikke ret meget. Katharsis som begreb optræder uden nogen definition eller videre indføring i *Poetikken*; det optræder kun to gange, i henholdsvis kapitel 6 og 17. I sjette kapitel defineres tragedien således:

”En tragedie er altså en efterligning[mimesis] af en alvorfuld og afsluttet handling af en vis størrelse, i et sprog, der er gjort nydelsesrigt ved hver sin form i de enkelte dele, gennem handlende personer og ikke gennem en beretning, og som gennem medliden og frygt bevirker renselsen[katharsis] af sådanne affektioner” (Aristoteles2004:65).

Katharsis skal altså forstås som en renselse, tilskueren opnår gennem tragediens handling, der byder på både frygt og medliden for tragediehelten. I *Begravelsen* er Christian helten, han fremstår som en intelligent mand af en vis styrke, en styrke vi blev bekendt med i *Festen*. Vi føler en form for identifikation med ham. Vi føler for ham; han har vores sympati og medliden grundt sin incestuøse barndom. Christian er handlingens naturlige omdrejningspunkt ud fra kendskabet til *Festen*. Han er ligeledes den ældste søn i familien, og har en særlig status i familien, som Sofie (Michaels nye kone) udtrykker:

”Ja, jeg ved ikke om jeg skal sige det... men... jo din bror Michael siger at du stråler. Det hedder vel karisma, han betragter dig som en slags helt kan man sige. Og det er rigtigt. Man kan i sandhed sige at du stråler. Alle samles om dig, det er sådan noget nogen mennesker har” (B:12)

Dermed fastlægges det, at Christian er helten, og tilskueren vil komme til at opleve katharsis gennem hans fejlgreb. Definitionen og betydningen af katharsis har været meget omdiskuteret af både teater- og litteraturteoretikere siden værket blev udgivet. Der er mange holdninger og synspunkter på det, men der findes en relativ enighed om, at katharsis skal forstås som en følelse af lettelse eller befrielse, efter tilskueren har oplevet en grusom tragedie. I dette projekt ansues *Begravelsen* som en tragedie; om den fremkalder katharsis hos tilskueren, afhænger af flere ting såsom smag, temperament, stemning etc., ligeledes er katharsis forbundet med Aristoteles' opsisbegreb. Opsis er selve iscenesættelsen af værket gennem scenografi, skuespillere og instruktørens valg. I dette tilfælde skaber scenografien godset, som ligeledes var location i *Festen*. I forhold til skuespillerne, kunne der være et tvist i oplevelsen af *Begravelsen* som fortsættelse, da karaktererne spilles af andre skuespillere, samtidigt med at fortælleformen er gået fra film til teater. Trods disse ændringer i fortællingens form, virker opsis overraskende godt, og den fremstår som en græsk tragedie med familiedrama, sex og broderdrab.

For at opnå katharsis er tragedien struktureret efter mythos, som leder handlingen gennem forskellige kriterier. Et af disse er 'peripeti' som oversættes med

vendepunkt. Aristoteles argumenterer for, at handlingen skal have en klar peripeti. ”Peripeti’ er, som sagt, omslaget til det modsatte af, hvad der foregår, men, som vi jo siger, alt ifølge sandsynlighed eller nødvendighed” (Aristoteles2004:71). Altså, den overraskende vending eller omslag er en nødvendighed for at føre handlingen naturligt videre fra begyndelsen. Dog skal peripeti være uforudsigelig og overraskende; den fungerer bedst, hvis den ligger midt i handlingsforløbet.

I *Begravelsen* er peripeti det øjeblik, hvor Christian forgriber sig på Henning (Michaels søn). Dette er en radikal drejning fra den forforståelse, vi har for familien gennem *Festen*. Dog følger der en vis sandsynlighed i vendepunktet, da det kulturelt er erkendt, at social arv kan spille en rolle i sådanne tilfælde; Christians barndom har forskruet hans forhold til seksualitet. Det er denne forforståelse af Christians situation, som får os til at føle handlingens omslag og fejlgreb meget voldsomt, da det disharmonerer med vores opfattelse af Christian som helt. *Begravelsens* peripeti og hamartia (heltens fejlgreb) udspilles altså på samme tidspunkt i scene seks (jf. B:42-62). Scenen starter med at strømmen går, inden da har handlingen kredset omkring familiens genforening i anledningen af Helges begravelse 10 år efter *Festens* katastrofale udfald. Sjette scene danner peripeti: strømmen går, og Christian forgriber sig på Henning; dermed går handlingen fra at omhandle familiens fælles genforening til at være et spørgsmål om konsekvensen af Christians handling. Fortællingen fremdrives derefter af viden og ikke-viden. I starten forsøger Christian at benægte og hemmeligholde overgrebet, dog bliver Pia (Christians kone) et ufrivilligt vidne til overgrebet. Dermed er der tre i selskabet, der kender til kendsgerningen. Løbende bliver flere og flere bekendte med overgrebet, hvorefter det til sidst ender med at Michael slår Christian ihjel.

Aristoteles’ hamartia betegner netop dette fejlgreb, som Christian begår i *Begravelsen*. Fejlgrebet, som er den danske oversættelse, ligger i begyndelsen af handlingen, forstået på den måde, at hamartia skal begås før, det kan udlede til peripeti og anagnorisis. Hamartia er igangsættende for handlingen. I *Begravelsens* tilfælde vil Christians hamartia derfor ikke blot anskues selve overgrebet mod Henning, men det faktum, at han har gjort det før, og besidder denne form for lyst:

”Inde i mit hoved har jeg lyst til at... Jeg har en lyst til at ødelægge. Jeg har lyst til at ødelægge ting der er fine. Jeg har lyst til at smadre det hele. Hele mit liv... Og ansigter jeg ser på gaden, ansigter der er særligt yndefulde, får jeg lyst til at skamfere. Jeg troede det ville gå væk!”(B:71)

Den tragiske helt danner ofte en form for identificeringsgrundlag for tilskueren eller en medfølt sympati, som gør, at fejlgrebet skal være en fejl, som tilskueren til dels kan forstå. Dog skal helten ikke fremstå som uskyldig i sin hamartia, men der skal helst foreligge en form for forståelse for fejlen hos tilskueren ifølge Aristoteles. I oplevelsen af *Begravelsen* er der noget grusomt forankret i, at vi gennem vores forforståelse af Christians situation, føler med ham gennem fortællingens udspil, trods hans utilgivelige handling. Som Pia udtrykker det: ”Christian er ikke noget ondt menneske. Der hviler en forbandelse over hans liv og det kan han ikke gøre for” (B:75).

Aristoteles opererer også med betegnelsen ’anagnorisis’, hvilket oversættes til genkendelse/erkendelse. Dette genkendelsesbegreb ligger ofte tæt på peripeti. ”Den smukkeste genkendelse er, når den finder sted sammen med en peripeti” (Aristoteles2004:71). Anagnorisis opstår, når tragediehelten indser hvilken fejl, han har begået, og hvilke grusomme konsekvenser der må følge som konsekvens. Christian oplever anagnorisis i sin samtale med Kokken Kim, som er hans barndomsven. Christian erkender sin situation i scene 7 (63-76): ”Jeg har gjort som min far gjorde. Jeg har rørt ved drengen. Hun har ret... det hele går i ring” (B:67). I denne dialog forstår han sin grusomme handling, som ikke bare ødelægger familiens mulighed for forsoning, men netop har ramt et uskyldigt barn.

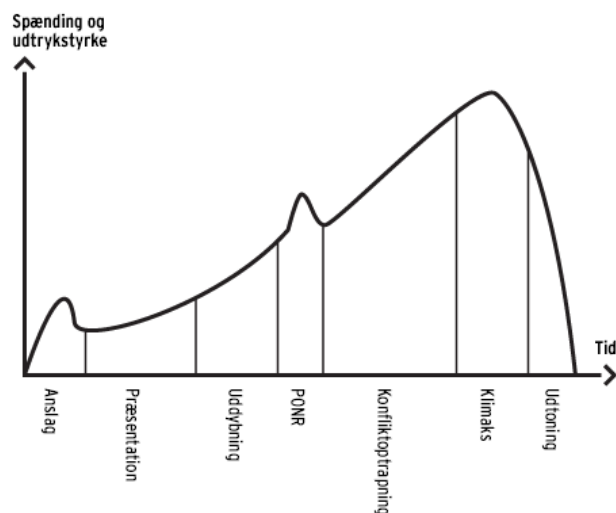
Udover disse handlingsstrukturerende begreber, beskriver Aristoteles ’Deus ex Machina’, hvilket oversat fra græsk ville betyde ’Gud via maskine’. Begrebet er historisk forankret i oldtidens græske teatre, hvor man anvendte en ’maskine’ (kran), til at hejse en skuespiller ned ovenfra scenen, når der skulle udfyldes en rolle som græsk gud. Deus ex Machina, altså indsættelsen af en græsk gud på scenen, havde ofte en central rolle i fortællingens handling. I *Poetikken* stiller Aristoteles sig kritisk overfor dette greb, da han anskuer det som en urealistisk nødløsning, som digterne bør undgå i deres fortællinger. Aristoteles er større fortaler for ’thaumaston’ (det forunderlige). Thaumaston ”skal altså overraske samtidigt med, at det ikke er unaturligt (som ved en deus ex maschina) og må kun opfattes som en følge af de forudgående begivenheder så meget, at de ikke forbryder sig mod sandsynlighedskriteriet” (Henningensen2004:111).

I *Begravelsen* forekommer der løbende brug af thaumaston. Fra peripeti til tragediens slutning er Helge indimellem på scenen, som et spøgelse, der både hjem søger Christian og Sofie. Denne spøgelsesrolle forekommer en smule

forunderlig. I forhold til Christian kan han afbillede en form for fortrængning, et psykologisk tankespind, hvor han identificerer sig selv med sin far; han hører Helge sige: ”Mit blod løber i dine åre min dreng” (B:29). Helge kan anskues som et psykologisk fænomen. Som et psykologisk spøgelse, forklarer han overgrebs-handlinger for Sofie i en drøm; han er meget uddybende og giver et billede af, hvordan pædofile tænker (jf. B:81-83). Helge giver et billede af pædofili som en synd, ligesom alle andre syndere. Hans definition er ikke lige så afstandstagende, som den kulturelle uforståenhed overfor den pædofile lyst. Han sammenligner pædofili med ’almindelig’ liderlighed i et svømmehalsscenario, han opstiller for Sofie som en seksuel fantasi. Hans forklaringer får dog ikke tilskuernes fulde forståelse for og tilgivelse af Christian, men hans funktion gør det nemmere at forstå Christians fejlgreb. Vi erkender fejlgrebet, som en fejl, og dette er medvirkende til at skabe en form for sympati med ham. Trods hans handlinger, sidder tilskuerne tilbage med et ønske om, at det var gået ham og familien anderledes.

Tragedien beretter:

Som tidligere nævnt lægger tragediestrukturen sig op ad den klassiske berettermodel. Modellen er struktureret efter den aristoteliske fortælle teknik, og danner et fælles grundlag for teater og filmmediet, *Festen* og *Begravelsen*. Modellen forløber således:



Fra anslag til point of no return (PONR) dækker over handlingens begyndelse. Forløbet ændre sig radikalt med PONR, hvilket er tilsvarende Aristoteles peripeti, som gerne skal placeres midt i handlingsforløbet. Herefter optrappes konsekvenserne af heltens hamartia, hvilket til sidst ender i et klimaks. I *Begravelsen* findes ingen

udtoning; handlingsforløbet afsluttes brat med Christians død. Udtoningen bliver derfor publikums egne følelser og reaktion på fortællingen, hvilket kan udløse katharsis. I forhold til filmmediet anvendes berettermodellen i høj grad; den har fået tilnavnet 'hollywoodmodellen', da mange hollywoodfilm er bygget op omkring dette skelet for handlingens udspil. Disse film er også inddelt efter kravet om en begyndelse (anslag og præsentation), en midte (uddybning, PONR og konfliktoptræning) og en afslutning (klimaks og udtoning). I de fleste film forekommer PONR efter ca. 15 minutter, og så strækkes fortællingskonfliktforløbet yderligere. Efter filmens hyppige brug af berettermodellen som fortælleform, er teatret begyndt at benytte andre dramaturgiske modeller end den klassiske berettermodel i nyere dramatik¹⁰. Litteraturen benytter sig af andre former for formidling; læseren har en ofte anden adgang til karakterernes indre liv gennem tekstpassager, hvor læseren præsenteres for tanker, overvejelser, etc. Denne mulighed findes hverken på teatret eller i filmen, hvor fortællingen i stedet har sit udtryk gennem karakterens handlinger¹¹. Derfor må tilskueren tilegne sig viden om karakteren ud fra skuespillerens formidlende fremstilling.

At have karakter

Som jeg kort var inde på i det ovenstående afsnit, er det interessant, at karaktererne fra *Festen* kan overføres så nøjagtigt til *Begravelsen*, når der er tale om helt andre skuespillere til at udfylde de forskellige roller. Både dogmefilm og teater ansues som to karakterbaseret fortælleformer. Dogmemanifestet kræver en skuespillerpræstation, som kan føre fortællingen igennem uden brug af andre hjælpemidler end selve præsentationen. På teatret er publikum i samme rum, som skuespillerne under opførelsen, hvilket ligeledes kræver stor autenticitet fra den enkelte til at udfylde rollen bedst muligt. "At skulle spille en rolle implicerer, at man midlertidigt forlader eller suspenderer sit/det private selv. Man er noget anden; en anden. Man spiller en defineret rolle" (Krogh Hansen 2000:57). Måske er det netop denne definerede rolle, som medfører den fine overgang fra karaktererne i *Festen* til *Begravelsen*. Karakteren i værket har sin egen personlighed, så er det blot op til skuespilleren at udfylde den.

¹⁰ Den tyske dramatikere Roland Schimmelpennig kan nævnes, som en nyere dramatikere, der næppe ville benytte sig af berettermodellen i sin dramatik.

¹¹ Dog kan der forekomme en voice-over i både film og teater, som indvier tilskueren i karakterens tankeunivers, men dette er nærmere undtagelsen en reglen for de to fortælleformer.

Aristoteles udtrykker: ”Karaktererne gør, at vi kan sige, hvordan de handlende personer er, og tænkningen det, der gør, at de i deres tale påviser noget eller tilkendegiver en anskuelse” (Aristoteles2004:65). Selvom karakteren anskues som noget lavere end handlingens organisering i *Poetikken*, så tillægges karaktererne alligevel en stor rolle i det samlede udtryk af en helhed.

”Man skal også ved karaktererne ligesom ved sammensætningen af hændelser altid søge det nødvendige eller sandsynlige, så at en sådan eller sådan person med nødvendighed eller sandsynlighed siger eller handler tilsvarende, og at der med nødvendighed eller sandsynlighed efter dette følger dette” (Aristoteles2004:76)

Dette citat henleder til Christians overgreb i *Begravelsen*. Gennem mimesis₁ har vi et kendskab til hans fortid, og ved derfor som tilskuer, hvad præmisserne er for hans opvækst. Derfor anses hans handling som værende sandsynlig, trods et overgreb af den karakter aldrig burde kunne betragtes som sandsynlig. På den måde tillægger tilskueren meget psykologisk forståelse i Christians karakter:

”I psykologien anvendes ’karakter’ oftest synonymt med personligheden (karakteren er individets egenart med hensyn til følelser, handlemåde og temperament). Men termen indeholder i nogen tilfælde den ’ekstrabetydning’, at den også rummer en moralsk vurdering. En persons karakter er dens personlighed, vurderet ud fra kontekstens (kulturens) moralske og etiske synspunkter” (Krogh Hansen2000:80)

Derfor kan der argumenteres for, at tilskueren gennem sin sociale og kulturelle forankring bærer over med Christians handling, og tør håbe på, at familien finder frem til en løsning frem for et mord. Karaktererne fremstilles gennem sproget i de to fortællinger; her opleves enten en udvikling eller status quo. I Christians tilfælde er der sket en form for ændring gennem de ti års mellemrum fra *Festen* til *Begravelsen*. Han er gået fra at være offer for en handling, som han nu selv er gerningsmand i. Denne erkendelse har Christian gennem hele stykket, dog er begivenhederne organiseret således, at tilskueren får tildelt denne viden lidt efter lidt gennem handlingsforløbet. Christians egen erkendelse kommer allerede til udtryk på side 11 i manuskriptet til *Begravelsen*, hvor han kaster op; kvalme og opkast bliver et billede på hans egen foragt overfor sig selv, og den lidelse erkendelsen medbringer. Han er blevet et spejlbillede af sin far. Sproget udtrykker hans egen fornægtelse, efter Pia har overværet overgrebet: ”Hun siger at hun har set noget, men jeg kan ikke få det til at passe. (...) Hun tror hun siger, at han er blevet forulempet. Men jeg tror ikke på det” (B:53-54).

Christian tro på forandring kommer til udtryk i dialogen mellem ham og Helge (jf.B:87). Her siger Christian til sin far, at han tror på forandring og tilgivelse af den handling, han har fortaget mod Henning: ”Jeg skal vise dig det modsatte. Alting forandre sig. Og alting bliver ok. Det kommer til at tage tid, men alting bliver...” (B:87). Handlingen fortsætter og leder hen til, at Christian konfronterer Michael, trods de andre fraråder det. Som Else udtrykker det: ”Sandheden er så hensynsløs og selvforherligende nogen gange” (B:91). Her påtager hun præcis den samme negligerende og fortrængende rolle overfor Christians fejlgreb, som hun gjorde i *Festen* overfor Helges. Men Christian vil erkende og tilstå sin hamartia overfor Michael:

Ok, Michael! Min elskede bror! Jeg fortæller dig det nu! Strømmen gik, jeg tændte et stearinlys for ham, så vi kunne se hinanden, og vi talte sammen. Som vi plejer, og jeg fortalte at jeg synes han sang meget smukt, og han fortalte at han går til kor og alt det der. Jeg sagde, at han skulle låne mit bad og... bagefter ja... hans hus og hans hår var, stadig vådt og jeg spurgte om jeg skulle tørre ham. Så tørrede jeg ham, og der var mørkt og jeg... Så rørte jeg ved ham, og jeg bad ham om... (Michael afbryder: ”Hold nu kæft. Hvad er det du står og siger?”) Ja, det er det jeg siger. Jeg forgreb mig på ham!... Jeg rørte ved din dreng og fik ham til at gøre det samme ved mig. Det er sådan det er. Han er en smuk dreng. Det er et ekko, Michael... kan du ikke høre det? Et ekko!” (B:93-94)

Michaels karakter har gennemgået en forandring fra *Festen* til *Begravelsen*. Han forsøger at holde sin linje på trods af tilståelsen: ”Jeg ved godt, hvad I tror! Jeg ved godt, hvad I alle sammen vil have at jeg skal gøre!! Men jeg vil ikke!!! Der er min bror... og jeg slår ikke på min familie! Vi står sammen!” (B:94). Trods dette forsøg på selvkontrol ender tragedien med, at Michael slår Christian ihjel. Dette illustrerer hvordan, det er forsøgt at bevare gamle karaktertræk samtidig med, der inkorporeres nye i Michaels person. Gennem *Begravelsen* opleves han mere blød, hvilket kommer til udtryk i hans tårer, og Sofies udtalelse: ”Michael er slet ikke så hård som man skulle tro” (B:8). Derfor kan det siges, at karakterernes udvikling i *Begravelsen* alle er en form for status quo. Dog opleves både Michael og Christian som værende forandret for tilskueren, men fortællingen beretter noget andet. Som Helge udtrykker det til Christian: ”Mennesker ændre sig stort set ikke på et liv! Heller ikke Michael! Og heller ikke dig! Det er kun idioter der tror på sådan noget! (...) Du er et levende bevis på at intet forandrer sig min dreng” (B:87). Helge kommer dermed til at fremstå som den græske tragedies alvidende orakel, der besidder en viden omkring fremtiden. Dermed konkluderes det, at trods de 10 år mellem *Begravelsen* og *Festen*, har Vinterberg ikke givet sine karakter lov til at forandre sig; om der ligger en skjult

samfundskritik i dette, vil jeg af afgrænsningsmæssige årsager ikke berøre nærmere her.

Udgang: *Begravelsens* dogme

I denne opgave har den gode fortælling stået centralt for mine undersøgelser og analyser for at komme nærmere på problemstillingen, som ville undersøge den påvirkning, det har haft for *Begravelsen*, som efterfølger, at udkomme i et andet medie end *Festen*. Undersøgelserne omkring teaterfortællingen og dogmekonceptet viste, at de er nært beslægtet gennem de 10 bud. Dog er det stadig interessant, hvorfor Vinterbergs fortsættelse til *Festen* skulle fortælles gennem teatret frem for filmmediet. Mit bedste svar på dette spørgsmål må være, at dogmereglerne lægger sig tæt op ad teatrets forudsætninger for at skabe en forestilling, og derfor er teatret den mest oplagte mulighed, udover endnu en dogmefilm, for skabelse af en efterfølger.

I afsnittet omkring adaption og remediering kom jeg frem til en stigende tendens for adaptionen mellem film og teater. Teateret er på mange måder en truet kunststart; brugen af de allerede folkeanerkendte fortællinger såsom *Festen* og *En kort en lang*, har en form for kommerciel forankring, som trækker et andet publikum i teatret, end den vante teatergænger, hvilket understøttes af Aalborg Teaters billetsalg. Thomas Villefrance, PR- og Pressechef på Aalborg teater udtrykker følgende om *Begravelsen* og *En kort en lang*:

Set ud fra et markedsførings- og PR-perspektiv så har de to forestillinger opnået en langt større grad af kendskab i befolkningen (primært Nordjylland - men også landsdækkende) pga.:

- Langt større markedsføringskampagner end vi normalt iværksætter på andre forestillinger - hvilket især gælder for *En kort en lang*.

- Langt større medieinteresse for netop de to forestillinger.

Dette har medført, at vi har haft et stort løskøb på de forestillinger, hvilket betyder, at vi har fået fat i et stort antal nye publikummer (første gang i teatret/Aalborg Teater) eller publikummer som ikke kommer fast i Aalborg Teater (Villefrance:24.05.2013)¹².

Festen og *En kort en lang* slog igennem som filmhits; dermed giver de en forforståelse for teatermediet. Ud fra dette kan man derfor sige, at der er en form mimesis gemt i adoptionsprocessen; både Ricæurs mimesis_I, som beskæftiger sig med tilskuerens forforståelse, og Aristoteles samlede mimesis-betegnelse som er processen i at efterligne handling. Hermed tænker jeg, at teatret skaber en form for efterligning af filmens handling gennem sin egen handlings- og fortællestruktur. På den måde kan filmen fungere, som myten gør for den græske tragedie. Titlerne *Festen* og

¹² Udtalt til undertegnede

Begravelsen har begge associativt et dogme/doktrin at leve op til, alle kender forudsætningerne for en fest; her er der noget, som skal fejres. Til en begravelse er der tvært imod én, vi skal sige farvel til. Den nærhed, der ligger i Vinterbergs titler, kommer stærkt til udtryk gennem både dogme og teatergenren. Det er to meget virkelighedsnære fortælleformer, som i høj grad integrerer tilskueren i handlingen. Med *Begravelsen* kan vi sige farvel til familien Klingenfelt-Hansen; vi ved, hvordan det er gået hver eneste familiemedlem, og det incestuøse omdrejningspunkt er afsluttet for familien med Christians død. Derfor bliver *Begravelsen* ikke bare en afsked til Helge, men en afsked til familien som fortælling.

I mine analyser med fundament i Aristoteles' *Poetik*, kan det bekræftes, at *Begravelsen* er en tragedie, og min konklusion lyder på, at det netop er brugen af teatermediet, frem for filmmediet, der underbygger tragediefølelsen hos publikum. Teatret har en anden udtryksform end filmen, og rammer derfor publikum på en anderledes måde. *Festen* anskuer jeg i højere grad som en stærk familiekritik frem for en decideret tragedie – trods det tragiske indhold. Men Vinterberg slutter af med manér, og skaber en rendyrket tragedie for sine tilskuere. Det må være *Begravelsens* dogme, en rendyrket tragedie.

Abstract

This bachelor illustrates Thomas Vinterberg's two stories: *The Celebration* (1988) and *The Funeral* (2010). The aim is to examine the experience of *The Funeral* as a consequential piece to *The Celebration*. *The Celebration* is distinctive as the first produced dogma film; *The Funeral* is not expressed through the media of film, but theatre. Therefore, I analyse the similarities and differences between the two art forms and their expressions by comparing the ten commandments of dogma with the expression of theatre. Aristotle's *Poetics* is used to illustrate Vinterberg's stories through mimesis, tragic aspects and the characters performing. The characters are subordinated to the overall action according to Aristotle. Through the work of the project, I have identified that there is an increasing tendency for adaption between film and theatre media. I have experienced that dogma aesthetics are very close to the theatre media – the two forms of media use some of the same expressions. Through *Poetics*, I have concluded that *The Funeral* is a pure tragedy, whereas *The Celebration* is experienced as a family critical orientation. However, this difference can also be attributed to the difference between the two medias. The characters from *The Celebration* are adapted to perfection for *The Funeral*.

Litteraturliste:

Primær litteratur:

- Begravelsen, Teatermanuskript: Thomas Vinterberg og Mogens Rukov, 2012, Bearbejdet og instrueret af Morten Kirkskov, Nordiska Teaterforlag. Danmarks premiere: Aalborg Teater, Store scene, 22. Februar 2012.
- Festen, dogme #1, Filmmanuskript: Thomas Vinterberg og Mogens Rukov, Instrueret af Thomas Vinterberg, 1998, Nimbus og Scanbox Entertainment.

Sekundær litteratur:

- Bøger:

- Aristoteles, *Poetikken*, oversætter: Niels Henningsen, 2004, DET lille FORLAG, BookPartnerMedia A/S, København
- Antoft, Rasmus og Jacobsen, Michael Hviid, og Knudsen, Lisbeth B. (red) *Den poetiske fantasi – om forholdet mellem sociologi og fiktion*, 2010, Aalborg universitetsforlag, Silkeborg Bogtryk A/S.
- Bakhtin, Mikhail, til *Tidens og kronotopens former i romanen*, 1937-38, ”Afsluttende bemærkninger” fra 1973.
- Christensen, Ove (red.), *NØGNE BILLEDER. De danske dogmefilm*, 2004, Forlaget Medusa, Special-Trykkeriet Viborg A/S
- Gammelgaard, Judy, *Katharsis*, 1993, Hans Reitzels Forlag, Special-Trykkeriet Viborg A/S
- Gripsrud, Jostein, *Mediekultur, Mediesamfund*, 2010, 2. Udgave, 1. Oplag, Hans Reitzels Forlag, Special-Trykkeriet Viborg A/S
- Hansen, Per Krogh, *Karakterens rolle*, 2000, Forlaget Medusa, Special-Trykkeriet Viborg A/S
- Hjelsted, Annemette, *Fortælling* 2011/2007, Samfundslitteratur, Narayana Press, Gylling.

- Jensen, Hans, *Barnet og idioten – danske dogmefilm i nærbilleder*, 2001, Systime, Narayana Press, Gylling.
- Kemp, Peter, *Paul Ricæurs filosofi om tid og fortælling*, 1990, 3. Oplag, Københavns Universitet, Filosofisk Institut.
- Richard, Anne Birgitte, *Den urimelige kunst – om tragediens former og de tragiske følelser*, 2010, Roskilde Universitetsforlag, Scandinavian Book A/S
- Ricæur, Paul: *En hermeneutisk brobygger*, oversætter: Gerd Have, 2002, Forlaget Klim, Narayana Press, Gylling.
- Vinterberg, Thomas, *Festen*, 1998, Forlaget Per Kofod A/S, Nørhaven A/S Viborg

Artikler:

- Christoffersen, Erik Exe, ”Remediering: fidus eller kreativ strategi”, <http://www.information.dk/191185>, 14. maj 2009, Information
- Hansen, Nils Gunder, ”Fiktionel erkendelse og sociale former – belyst gennem danske dogmefilm”, 2010, side (157-182) i *Den poetiske fantasi*.
- Klausen, Søren Harnow, ”Den litterære erkendelse”, 2005, Slagmark nr. 44
- Lauridsen, Palle Schantz, ”Dramaturgi, filmsprog og humor i Festen”, 2004, side (29-51) i *Nøgne billeder*.
- Nielsen, Lisbeth Overgaard, ”Enkelthed og kompleksitet”, *Peripeti*, 4 - 2005
- Led, Jens Christian Lauenstein, ”Idioti og dogmeæstetik”, *Peripeti*, 4 - 2005

Hjemmesider:

- Den store Danske: [http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals Teaterleksikon/Begreber/aristotelisk teater](http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Begreber/aristotelisk_teater) (10.03.2013)
- IMDB: http://www.imdb.com/title/tt0154420/technical?ref=tt_dt_spec(21.05.2013)
- Seeatre: <http://www.seeatre.com/about-seeatre> (10.03.2013)

Bilag: Illustreret *Begravelse*

- Scene 3: (B:18-19).



Selve begravelsen bliver handlingen startskud, en række problemer 'begraves' med Helges død – dog ligger de lige under overfladen og lure.

- Scene 5: (B:31-41) Afslutning af scene.



Mens de synger går Christian op mod sit værelse. Han vakler lidt... er blevet lidt fuld. På vejen stopper han på hotelgangen, og alt bliver stille. Han hører nu i det fjerne en drengestemme der synger. Han hører lyden af vand. Drengen er i bad. Christian smiler, vakler er par skridt mere og stopper så igen. Og bare står. Måske skimter Christian skikkelsen af en dreng bag en matteret bruserude bagerst på scenen (B:41).

Således lyder regibemærkningen, som viderefører os til sjette scene. Her refereres til mimesis_I, vores forhåndskendskab til *Festen* og Christians tale til Helge: 'Når Far sku' i bad'. Denne scene er startskuddet for handlingens fremdrift mod Christians fejlgreb mod Henning.

- Scene 9: (B:92-97) Afslutning af scene: Efter Christians tilståelse



Michael angriber nu sin bror og med et forvandles dagligstuen til en slagmark. Michael smadrer det hele og Christian med. Da Michael er færdig, ligger Christian på gulvet og stuen er smadret. Michael er stadig i sin blodrus og tager Christian op i kraven og slæber af med ham. Christian viser kun ganske svagt tegn på liv (B:97)

Michael slæber Christian ud på badeværelset: ”Jeg drukner dig dit svin” (B:97). Pia forsøger at stoppe slagsmålet: ”For min skyld... jeg har intet tilbage... Jeg har intet tilbage... Tilgiv ham. Jeg ved det er svært, men Michael... Michael?”

- Scene 10: (98-99). Badeværelset, sidste scene.



Michael åbner for vandet i håndvasken og dukker Christians hoved ned i vandet. Han forsøger at drukne ham. Christian kæmper og håndvasken går løs og vandet står op fra et rør i gulvet. Michael holder Christian ind under den hårde stråle, så han ikke kan få luft (B:98)

Pia trygler Michael om at stoppe. Til sidst besinder han sig og forlader scene. Christian viser tegn på liv; Pia og ham fører en kort samtale, hvorefter han dør i armene på hende.