

Ett hjärta av guld: von Trier och Dostojevskij

KARIN GRELZ

DET HADE VARIT ohållbart att redan 1984, då filmen *Forbrydelsens element* visades första gången, hävda att regissören Lars von Trier inspirerats av Dostojevskij och att filmen på något sätt skulle förhålla sig till dennes *Brott och straff*. Romanen räknas visserligen till en av de mest kända konstnärliga undersökningarna av brottets psykologi och har på ett närmast emblemiskt vis kommit att representera konstens benägenhet att befatta sig med etiska frågeställningar, men då filmen inte verkade innehålla fler kopplingar till romanen än så skulle en vidare jämförelse ha förefallit långsökt. I en senare intervju med Stig Björkman om just *Forbrydelsens element* formulerar emellertid regissören ett uttalat intresse för vad man med Nikolaj Berdjajevs ord kan kalla för humanismens kris — den frågeställning som stora delar av Dostojevskijs författarskap kretsar kring (Björkman 1999, 86):

Fischer är en representant för de humanister som jag ofta gett centrala roller i mina filmer. Och det går bara åt helvete för dem! Han utgår ifrån uppfattningen att gott och ont inte existerar. Men dessa begrepp finns där — i allra högsta grad. Om det nu är människor som står för dem eller naturen, det kan jag då inte svara på.

I efterhand kan *Forbrydelsens element* betraktas som en upptakt till eller förberedelse inför von Triers *Guldhjärtatrilogi* — filmerna *Breaking the Waves*, *Idioterne* och *Damer in the Dark*. I trilogins första del, *Breaking*

the Waves från 1996, fördjupar sig nämligen von Trier i en tematik som utgör en inte oväsentlig del av Dostojevskijs verk i allmänhet och av andra delen av *Brott och straff* i synnerhet: trons, offrets och den religiösa godhetens psykologi eller fenomenologi.

Enligt von Trier själv kom inspirationen till *Guldhjärtatrilogin* från en bilderbok som han läste som barn, *Guldhjertet*, om en fattig flicka som var så god att hon för att hjälpa andra gav bort sin mat och alla kläder hon hade på kroppen (Björkman 1999, 163). Den danske filmvetaren Peter Schepelern lyfter i sin bok *Lars von Triers film. Tvang og befrielse* fram paralleller till både berättelsen om Jeanne d'Arc och hjältinnorna i de Sades roman *Justine* samt till ett tidigare projekt inspirerat av pseudonymen Pauline Réages *Histoire d'O*. Han påpekar också att huvudpersonen Bess i *Breaking the Waves* är besläktad med flera "heliga dårar" i konsten, bl.a. furst Mysjkin i Dostojevskijs *Idioten* (Schepelern 2000, 205ff). Som jag ska visa kan Schepelerns iakttagelse utvidgas till att omfatta ett mer allmänt inflytande från Dostojevskij som gör sig gällande genom hela trilogin.

Breaking the Waves handlar om den unga och oerfarna, djupt troende Bess som förälskar sig i oljearbetaren Jan. Med en rörlig och närgången kamera som i flera avseenden ansluter till Dogma-manifestets estetik, beskriver von Trier en naiv och godhjärtad kvinna i ett patriarkaliskt och religiöst sjuttiotal och ett storslaget och kargt skotskt landskap. Berättelsen är indelad i kapitel som vart och ett inleds med digitalt manipulerade panoramabilder av den danske konstnären Per Kirkeby och med musikaliska vinjetter valda ur sjuttioalets populärmusikskatt. Bess naiva religiositet, hennes förbehållslösa kärlek till främlingen Jan och hennes lycka vid det sexuella uppvaknandet ställs i filmen mot de asketiskt-dogmatiska och patriarkala stämningarna i byns kyrka, som enligt församlingens äldste inte ens behöver klockor i tornet för att hylla Gud.

Efter en olycka på oljeriggen kommer Jan hem på bår, uppenbarligen förlamad för livet. Jan inser att äktenskapet aldrig kommer att kunna bli sig likt igen och uppmanar Bess att hitta en ny man. För att göra det lättare för henne att ta ett sådant steg säger han att hon ska göra det också för hans skull, och han ber henne komma tillbaka och berätta för honom om sina erfarenheter. När Jan inser att Bess inte klarar att släppa taget utan går upp i sorgen efter

honom får han ett utbrott och försöker få henne att förstå att han vill att hon ska göra våld på sina känslor. Bess tar honom på orden och söker sig ulla alltmer våldsamma män i förhoppningen att hon genom sina kroppsliga uppoffringar och sitt lidande ska kunna göra Jan frisk — en Golgatavandring som slutar på en båt i hamnen som inte ens de prostituerade vill besöka. Församlingen förskjuter Bess och hon dör i sviterna efter det våld hon utsatt sig för på båten medan Jan tillfrisknar som genom ett mirakel.

För att Bess ska slippa begravas på den plats som kyrkan erbjuder sina avfallingar, utanför den vanliga kyrkogården, transporterar Jan och vännerna i hemlighet ut kroppen till oljeriggen för att sänka den i havet. Där sker ytterligare ett mirakel: i gryningen genljuder luften av klockklang som om himlen själv hyllade Bess offer. Klockklangen betonar det helgonlika i Bess gärning och understryker samtidigt den musikaliska tematiken. Musiken står för allt det som Jan, främlingen utifrån, representerar och som förnekas av den dogmatiska församlingen: "— Can you think of anything of real value that the outsiders have brought with them", frågar en av församlingens äldste Bess i filmens inledningsscen. "— Their music", svarar Bess. Musikens förmåga att frammana starka känslolägen spelar också en viktig roll för den storslaget tragiska stämningen i filmen. Så inleds t. ex. kapitlet "Faith" med Elton Johns sjuttitotalsklassiker "Goodbye Yellow Brick Road" — ett musikstycke med förmåga att förpassa hela von Triers generation tillbaka till ungdomen på sjuttioalet och som genom anspelningen på den gula tegelvägen i den amerikanska barnboksklassikern *Trollkarlen från Oz* ytterligare betonar temat oskuld och naivitet. En gul väg, liknande den som i sagan symboliserar vägen till/från barndomen och sagornas värld, skymtar sedan också i den av Kirkebys romantiska landskapsbilder som till tonerna av David Bowies "life on Mars" inleder Epilogen.

I *Breaking the Waves* har von Trier understrukit godheten hos Bess genom att framställa henne som impulsiv och tillitsfull som ett barn. Detta märks särskilt i hennes relation till föremålen för hennes kärlek: maken Jan och kyrkans Gud. Hon hyser en blind tilltro till dem båda och betraktar allt som sker med Jan som Guds svar på hennes egna böner och handlingar. Hennes naiva men starka tro framstår som förutsättningen för de mirakel som sedan sker. I likhet med Dostojevskij, hos vilken barnet till och med framställs som ett

religiöst ideal (jfr. Rowe 1968, 119ff), har von Trier betonat naiviteten och barnsligheten just i fråga om trosutövning. I hopp om att göra Jan frisk uppoffrar sig Bess på samma sätt som flera av Dostojevskijs kvinnliga, troende romanfigurer, och hennes direkta kommunikation med Gud ställs liksom hos Dostojevskij mot mannens andliga oförmåga — vilken tar sig ett mycket konkret uttryck hos von Trier. Jans belägenhet i sjuksängen framstår närmast som en illustration till den centrala instängdhetstematik hos Dostojevskij som Berdjajev beskrivit (1992, 93, övers. Gösta Andersson):

Mannen förblir instängd i sig själv, och han ger inte ut sig själv för ett annat väsen, kvinnan. Inom honom själv utspelas lidelsens drama, och kvinnan är endast objekt för vad man skulle kunna kalla hans inre uppgörelse med sig själv.

I detta avseende liknar Bess snarast Sonja Marmeladova i *Brott och straff*, hon som genom sin gudstro blir Raskolnikovs räddning. Romanens Sonja förkroppsligar i sin självförsakelse den nytestamentliga, kristna princip och Gudomliga visdom (jfr. Børtnes 2009) som till slut räddar den förlorade mannen. Även filmens Bess framträder som en kvinnlig Kristusgestalt. Med sin brinnande tro och sitt underordnade förhållande till de äldre männen i församlingen påminner hon också om Aljosja Karamazov i romanen *Bröderna Karamazov* — starets Zosimas adept som enligt berättaren levde efter Bibelns ord "Giv bort allt och följ mig, om du vill bli fullkomlig" (Dostojevskij 1973, 31 f, övers. Ellen Rydelius).

Men det naiva och goda draget är inte en exklusivt kvinnlig egenskap hos von Trier, utan präglar även flera av de manliga roll-figurerna. Också Jan — orsaken både till Bess lycka och till hennes olycka — framställs i filmen som ett stort barn, med sin oförställda och omedelbara kärlek till Bess. Tillsammans med de andra unga männen på oljeriggen ute till havs lever han som i en egen värld, lekfull och fri från de religiöst-dogmatiska principer som råder på land. Det är också av kärlek till Bess som Jan vill att hon ska frigöra sig från honom och söka sig en annan man. Och när han tillsammans med vännerna sätter sig upp mot kyrkans och de äldres dom och ger henne en egen, värdigare begravning ute på oljeriggen är även det ett exempel på godhetens och hjärtats seger över dogmen.

På motsvarande sätt finns ett försonande drag av barnlighet hos många av Dostojevskijs romanfigurer. I sin bok *Dostoevsky, Child and Man in his Works* undersöker William Rowe barnets betydelse för personskildringarna hos Dostojevskij. "In fact, the presentation of both positive and negative characters in Dostoevsky draws heavily upon the child" (1968, 161), summerar han och konstaterar att till och med de mest förhårdade brottslingarna i *Döda huset* av författaren framställs som barn. Också Lev Sjestov uppehåller sig i sin essä *Dostojevskij och Nietzsche (tragedins filosofi)* vid denna idylliska skildring av människorna i *Döda huset*. Alla scener har en moralisk mening och innehåller en påminnelse om att även förbrytaren är en medmänniska, konstaterar Sjestov. Men han frågar sig samtidigt hur det var möjligt för en person som själv nyligen upplevt straffanstaltens fasor att teckna miljön med en sådan "mjuk kolorit". Och vilka slutsatser kan vi egentligen dra av det, undrar han — är det därmed givet att Dostojevskijs eget hjärta var helt oanfrätt av tvivel på mänsklighetens goda sidor? Hursomhelst kan det aldrig skada att undersöka riktigheten i legenden om guldhjärtat, tillägger Sjestov (1992, 33, övers. Stefan Borg):

[...] alla dessa idylliska inslag, som Dostojevskij återgav med sådan skicklighet och uppriktighet, gav honom ett välförtjänt rykte som en stor konstnär och en människa med ett generöst hjärta. [...] samtidigt glömde man bort att ta reda på vad det egentligen var som bevarade Dostojevskijs hjärta intakt. Var det kanske av rent guld, eller fanns det någon annan orsak? Frågan väcker förstås nyfikenhet. Det kan aldrig skada att man kontrollerar legenden om ett hjärta av guld, om inte för något annat, så åtminstone för att samla ytterligare bevis för dess sanningshalt.

Ett liknande perspektiv kan med fördel anläggas på von Triers projekt, vilket också det består av en mängd scener med en moralisk mening där alla inblandade försetts med naiva och försonande drag. I flera intervjuer om *Breaking the Waves* säger han sig dessutom ha velat försöka göra en film om en genuint god människa, d.v.s. *undersöka* om det var möjligt att på ett trovärdigt vis beskriva en sådan person — en tanke som kan jämföras med Dostojevskijs avsikter med furst Mysjkin i *Idioten*. Med en parafras på Sjestov kan

man då också ställa frågan: Om regissören lyckats, är det för att han har kvar sin tro på mänskligheten, eller finns det någon annan orsak?

I *Breaking the Waves* finns alltså paralleller till Dostojevskijs författarskap vad gäller både personkaraktäristiken och intresset för frågan om människans godhet. Men det finns även likheter i fråga om formen. För von Trier innebar *Breaking the Waves* en övergång till en "naturalism" som skulle präglade flera av hans filmer i anslutning till "Dogmamanifestet" eller Dogme 95 — en delvis ironisk revolt mot den samtida filmens förutsägbara dramaturgi och ett försök att skapa en dansk motsvarighet till den franska sextiotalsfilmens *Nouvelle vague*. Enligt det "Kyskhetslöfte" som von Trier skrev under tillsammans med Thomas Vinterberg skulle allt filmas med rörlig kamera på plats, utan extra ljus- och ljudteknik, för att uppnå största möjliga dokumentära prägel. Men det övergripande målet var inte lika anspråkslöst: "Mit ypperste mål er at aftvinge mine personer og scenerier sandheden", löd en av formuleringarna i löftet (Schepele 2000, 223). Här finns en parallell till Dostojevskij, som enligt Sven Linnér ständigt var upptagen av frågan om det verkliga och pendlade mellan strängt realistiska värderingar och en romantisk eller idealistisk position (1967, 43). Också projektet att med ett slags psykologisk exakthet teckna människan och världen så nära sanningen som möjligt har von Trier och Dostojevskij alltså gemensamt, och båda var de i högsta grad medvetna om projektets estetiska och filosofiska komplikationer.

Men någon entydig referens eller association till Dostojevskijs roman- och idévärld finns inte i *Breaking the Waves*. Filmens genomförda sjuttiotalsestetik kopplar istället Bess öde och hela guldhjärtatematiken — oskuld, barnatro och en vilja att göra gott som slutar både i tragedi och i nytt liv — till 1970-talets Europa. Med sin film från 1996 gav von Trier både en tidsskildring och ett exempel på ett moraliskt engagemang som uppfattades som ett positivt alternativ till 1990-talets cynism och främlingsfientlighet. I bakgrunden anas dock ett tydligt släktskap med Dostojevskij och dennes likaså estetiskt nydanande och samtidskritiska författarskap.

Två år senare (1998) kommer så trilogins andra del: *Idioterna* — von Triers första och enda riktigt genomförda Dogmafilm. I själva titeln

finns en tydlig referens till Dostojevskijs *Idioten*, en roman som handlar om ett äkta "guldhjärta" och en person som på ett emblematiskt vis kommit att representera den naiva och goda personlighetstypen hos Dostojevskij: furst Mysjkin. Men den manlige huvudpersonen i von Triers film har inga som helst likheter med den änglalike furst Mysjkin. Handlingen för istället tankarna till Dostojevskijs roman *Onda andar* eller *Demonerna*, i dansk översättning *De besatte*, om en grupp revolutionärer under inflytande av den karismatiske ledaren Verchovenskij. I likhet med Dostojevskijs huvudperson uppviglar "idioternas" ledare Stoffer en grupp revolterande outsiders mot ett i deras ögon borgerligt och hycklande samhälle, men de gör inte uppror genom våldsamma, revolutionära aktiviteter utan genom att söka efter sin "inre idiot", sitt "inre barn" — en lekfull revolt som alla i kollektivet tycks njuta av, men som leder till vissa moraliskt tvivelaktiga situationer då den alltmer självsvåldige ledaren får gruppmedlemmarna att utsätta sig för olika prövningar. Filmens "idioter" och deras lekar, som i många fall drivs av ett starkt förakt för omgivningen, framstår som en variation på den revolutionära tematiken hos Dostojevskij. I båda fallen handlar det om upprorets och den politiska och sociala sekterismens etiska dilemma, viljan att göra gott som slutar i ett slags ondska: subjektet blir helt underordnat kollektivet och dess regler.

"Jag fick idén om en grupp människor som väljer att uppföra sig som idioter, mer var det inte", säger von Trier i intervjun med Björkman (1999, 210) — en tanke som inte var fullt så enkel som den låter. Von Trier bestämde sig uppenbarligen för att använda ett av den postmoderna estetikens vanligare stilgrepp — den realiserade metaforen — och göra en bokstavlig eller "dogmatisk" tolkning av uttrycket "att uppföra sig som en idiot". Som ett slags illustration till filmens idémässiga innehåll, som ju rör sig kring konsekvenserna av det dogmatiska tänkandet, kom filmen därmed att handla om en grupp människor som valt att uppföra sig som förstånds-handikappade. Det handlade om det gruppbestämda auktoritetsupproret som dogm och om hur medkänsla med samhällets minsta inte bara kan vara missriktad och hycklande, som hos invånarna i samhället Sollerød, utan även kan utnyttjas och leda till en sekteristisk-dogmatisk tillämpning av godheten som princip.

Här finns liksom i *Breaking the Waves* en tydlig koppling både till sjuttioalet med dess sociala och politiska experiment och till den hycklande danska samtiden med dess tilltagande fientlighet mot allt avvikande och främmande. Samtidigt har von Trier genom titelvalet i kombination med just detta innehåll åstadkommit en dubbelt syftande referens till Dostojevskij. Namnet *Idioterna* hänvisar till *Idioten*, vars övergripande idé ansluter till guldhjärtatematiken, medan sekterismen och porträttet av den karismatiska ledaren Stoffer kan associeras till romanen *Onda andar*, eller *De besatte*. Ytterligare en möjlig koppling till Dostojevskijs verk finns i titeln på Jesper Jargils dokumentärfilm (Schepele 2000, 230) som gjordes under inspelningen: *De ydmygede* — ett namn som för tankarna till Dostojevskijs roman *De förtrampade*, på danska *Deydmygede og sårede*.

Vad guldhjärtatematiken tillförs genom trilogins andra del är en politisk och kritisk dimension som saknades i den storslagna, mänskliga tragedi som gestaltades i *Breaking the Waves*. Liksom i Dostojevskijs roman *Onda andar/Demonerna* kompliceras i filmen den goda intentionen bakom upproret och revolten, samtidigt som "idioternas" provocerande lekar för tankarna även till konstnärens estetiskt-dogmatiska uppror i Dogme 95. Stoffers gestalt och hans roll som lekledare kommer att motsvara von Triers arbete med filmteamet, och det blir tydligt att ett politiskt och socialt indignerat "hjärta av guld" inte alltid befördrar behjärtansvärda handlingar och att en skildring av problematiken inte nödvändigtvis leder till en konst som uppfattas som god. "Det er jo en film, som er langt mindre beregnende end 'Breaking', og alligvel langt langt langt mere beregnende", konstaterar von Trier själv i sin dagbok från inspelningstiden (Trier 1998, 236).

Till exempel innehåller *Idioterna*, precis som Dostojevskijs *Onda andar* ursprungligen gjorde, en tabuöverskridande scen som flera länders censurmyndigheter inte kunde acceptera (Stevenson 2002, 131). I Dostojevskijs roman handlar det om en episod där Nikolaj Stavrogin, Verhovenskijs vän och store beundrare, erkänner ett övergrepp på ett barn. Bekännelsen ingick i de tre kapitel som redaktören av censurskäl aldrig lät gå i tryck, och texten publicerades först 1921 under titeln *Ispoved Stavrogina* (på sv. *Stavrogins brott*, jfr. Nils Åke Nilssons förord till Dostojevskij 1974, 6f). Detta normbrott i romanen motsvaras i viss mån av den sekvens i filmen

där sektgemenskapen urartar i en explicit återgiven gruppsexscen för vilken von Trier ådrog sig stark kritik från skådespelare och kritiker, både på grund av det censurerade fotografiet och därför att han anlitat porrskådespelare för att få till den autentiskt återgivna penetrationen i scenen (Stevenson 2002,122).

Samtidigt förekommer även i *Idioterna* en "dåraktigt god" kvinna som gör bilden mera komplex. Den person i filmen som har störst likheter med Bess, och som även hon för tankarna till furst Mysjkin, är den kvinnliga huvudpersonen Karen. Hon kommer med i gemenskapen mest av en slump och förhåller sig till en början avvaktande. Hon ifrågasätter med mild oskuldsfullhet gruppens föraktfulla förhållningssätt till omvärlden men ger sig så småningom även hon in i leken. Filmen slutar med att det sekteristiska "onda" trots allt verkar "gott" i hennes fall: via sin "inre idiot" lyckas Karen ge luft åt sin sorg över ett barn som hon nyligen förlorat — en tragedi som i sammanhanget får ett starkt symbolvärde — och göra uppror mot sin känslomässigt kontrollerade familj. Von Trier lyckas på så sätt åstadkomma en balans i filmen som gör att såväl "idioternas" kritik av samhället som samhällets misstro mot dem förfaller befogad.

Titeln, den Mysjkin-liknande kvinnliga huvudpersonen, de naivt godhjärtade medlemmarna i kollektivet, sekterismen och den karismatiskt-demoniske ledaren samt det tabuöverskridande inslaget varmed konstnären själv gjorde sig skyldig till ett normbrott — allt detta tycks i någon mån möjligt att hänföra till ett inflytande från Dostojevskij. Men för att resonemanget ska vara övertygande krävs att detta framgår också i trilogins sista del.

Dancer in the Dark handlar om den ensamstående Selma som rest till USA från Tjeckoslovakien för att ordna en ögonoperation åt sin son Gene. I likhet med henne själv lider han av en genetiskt (!) betingad, obotlig sjukdom som gör att han kommer att förlora synen. Medan Selma arbetar, dag och natt, på en fabrik för att tjäna ihop pengar till sonens operation glider hon själv sakta in i blindheten — utan att berätta för någon, varken om sin sjukdom eller om sina planer för sonen. Pojken tas efter skolan om hand av de välvilliga grannarna Linda och Bill, till vilka både Selma och Gene utvecklar en nära relation. När Bill en dag i förtroende avslöjar för Selma att han är helt barskrapad och att han har dolt den ekonomiska situationen för

Linda av rädsla för att hon ska lämna honom, delar Selma i gengäld med sig av sin hemlighet.

Förtroendet missbrukas av den desperate mannen, som stjälar alla Selmas besparingar. När hon upptäcker att pengarna är borta går hon för att konfrontera Bill och under tumultet som uppstår går Bills tjänstepistol av och sårar honom. I sin förtvivlan försöker Bill få Selma att döda honom, men när Linda som befinner sig en trappa ner hör mannens bön om att Selma ska skjuta ("Show me some mercy Selma, please!") tror hon att han ber för sitt liv och springer för att hämta polis. Ytterligare ett skott går av medan de båda två håller i pistolen, och efter att ha avfyrat några skott på måfå börjar Selma slå mot kroppen med olika tillhyggen. Selma anklagas så småningom för mord — ett brott som hon av lojalitet både mot den döde Bill och mot sonen inte vill förklara bakgrunden till.

Filmens andra halva, som handlar om hur Selma grips, döms och till slut avrättas formar sig till en Kristushistoria där Selmas envisa övertygelse om att sonens bästa går före hennes eget leder till hennes undergång. När det uppdagas att Selma efter mordet lämnat sina besparingar till en ögonklinik och avtalat att de ska ordna med en operation för sonen, försöker vännerna få Selma att istället använda pengarna till en advokat för att få straffet lindrat. Men Selma menar att det är viktigare för Gene att få behålla synen än sin mor, som ändå kommer att tillbringa resten av livet i fängelse, och hon vägrar därför skriva på ansökan om att målet ska återupptas.

Dancer in the Dark introducerar guldhjärtatematiken som samhällelig tragedi: när lagen som ett uttryck för den gemensamma "goda viljan" och ett instrument i kampen mot det onda drabbar samhällets minsta, de redan "drabbade och förnedrade". Filmen formar sig på så sätt till en inlaga i dödsstraffsdebatten. Avrättningsscenen för också tankarna till furst Mysjkins samtal med systrarna Jepantjin i *Idioten* om de naiva människornas grymma men välmenande ritualer kring en avrättning. Som mest absurd framstår situationen i filmen när man vill sätta på den panikslagna, blinda Selma en svart huva för att hon ska "slippa se" något i själva avrättningsögonblicket.

I likhet med Bess och de dåraktiga idioterna uppträder Selma som ett stort barn och sällar sig till de änglalika personlighetstyper som inte tycks kunna utkrävas fullt ansvar för sina handlingar. Det

gäller också övriga inblandade: vännen Jeff som hjälplös, fumlig åskådare till hela Selmas drama och grannparet som till en början vill henne så väl men som trasslar in sig i sina egna problem och drar med sig Selma i fallet. Alla är de i någon mån "blinda" för vad som pågår. I sin övertygelse om vad som är bäst för sonen, vilket uppenbarligen gör henne oförmögen att se hans faktiska behov, försvårar Selma för omgivningen att "se" vad som egentligen pågår. Blindheten blir hos von Trier ett symboliskt uttryck, inte bara för den blinda rättfärdighet som styr själva rättsprocessen utan också för den samlade goda vilja som leder fram till verkställandet av dödsdomen. I linje med detta tycks den svarta huva som man av barmhärtighet vill sätta på den dödsdömda snarast vara till för att samhällets representanter inte ska påverkas av åsynen av det individuella Mande som döljer sig bakom den. Detta kan jämföras med Mysjkins samtal i *Idioten* med en av general Jepantjins döttrar om en tavla med "en dödsdömd människas ansikte i ögonblicket innan giljotinen hugger till, medan han ännu står på schavotten, innan han lägger sig på det där brädet" (Dostojevskij 1977, 68 f, övers. Ellen Rydelius). I filmen uppehåller sig kameran plågsamt länge vid Selmas ansikte minuterna före avrättningen som för att låta just ett sådant porträtt etsa sig fast hos åskådaren.

Filosofiskt sett är det framför allt genom sitt förhållande till *barnet* som Selma för tankarna till Dostojevskij. Hennes vägran att acceptera barnets lidande är minst lika dogmatisk och hårdnackad som Ivan Karamazovs i *Bröderna Karamazov*. Men denna medkänsla gör också hennes egna skuldkänslor orimligt stora. I sin egoistiska önskan att få "hålla ett barn i sina armar" har hon, fullt medveten om den genetiska belastningen, satt Gene till världen och därmed utsatt honom för sjukdomens plåga — det är den bakomliggande logik som framträder under ett av vännen Jeffs samtal med Selma i fängelset. Som Schepelern påpekar ligger det något besynnerligt i Selmas önskan om att Gene ska kunna se sina barnbarn. "Skulle han ikke lige få nogle børn først? tænker den koldsindige tilskuer" (2000, 255). Men enligt Selmas resonemang är det bara en ögonoperation, som för sonens del innebär det bokstavliga förverkligandet av något som hon själv, i överförd men djupt existentiell bemärkelse, offerar för egen del — att få "se" (eng. *see* i betydelsen möta, träffa) sina barnbarn — som kan sona hennes skuld.

Selma framställs alltså som minst Hka självupppoffrande som Bess och har även hon något passionerat, Kristuslikt över sig. Dessutom har hon en egenhet som mycket tydligt gör henne besläktad med Dostojevskijs furst Mysjkin: återkommande tillstånd eller anfall av världsfrånvändhet med euforiska inslag som kan liknas vid den konstnärliga inspirationen. På samma sätt som monotona visuella intryck kan framkalla anfall hos epileptiker kan Selma genom rytmiska ljudupplevelser komma in i ett slags drömligt tillstånd och på så sätt fly från en outhärdlig verklighet. I filmen illustreras detta av musikscenerna, där färgerna blir starkare och omgivningen dras in i Selmas dans- och sångnummer som ett slags projicering eller iscensättning av hennes inre tillstånd. Detta kan jämföras med Myskjins epilepsi som ger honom upplevelser utöver det vanliga (Dostojevskij 1977, 232, övers. Ellen Rydelius):

[...] i hans epileptiska tillstånd fanns det ett stadium nästan omedelbart före anfallet (såvida anfallet kom i vaket tillstånd), när hans hjärna plötsligt, mitt under sorgen, det själsliga mörkret och trycket, för några ögonblick liksom flammade upp, och alla vitala krafter inom honom i ett tag spändes med sällsynt våldsamhet. Förståndet och hjärtat upplystes av ett ovanligt ljus, det var som om alla sinnesrörelser, alla tvivel, alla bekymmer med ens stillades, de upplöstes i en högre ro, full av klar, harmonisk glädje och förhoppning, full av förnuft och avgörande skäl.

Som Schepelern påpekar har Trier varit noga med att framhäva Selmas olika mentala tillstånd genom skilda tekniker: "Kun faste indstillinger i musicalnumrene, kun håndholdt i resten; tristhed og melankoliske farver i virkeligheden, glæde og strålende farver i musiknumrene" (2000, 248). Och liksom Mysjkins godhet i romanen delvis förklaras av hans sjukdom hjälper Selmas musikaliska euforier henne att stå ut med en olidlig verklighet och gör det möjligt för henne att trots det yttre trycket hävda sin sanning. Selmas förmåga att genom rytmiska vardagsljud fly in i en drömvärld är också det som hjälper henne i avrättningsögonblicket. För att dämpa Selmas panik sticker väninnan Kathy Genes glasögon i hennes hand och berättar att operationen är genomförd och att den lyckades. "— You were right Selma, listen to your heart", säger Kathy. Och Selma lugnar sig genom att lyssna till ljudet av sitt eget

hjärtas slag — d.v.s. genom att *bokstavligen* göra det som hon dittills ägnat sig åt i överförd bemärkelse.

Scenen kan jämföras med Bess samtal med Gud under hennes sista resa ut till de våldsamma sjömännen i *Breaking the Waves*. På samma sätt som Bess i båten vänder sig till sin Gud vänder sig Selma på sitt yttersta till rytmen och musiken, men om Bess på båten riktar sig till en storhet eller princip utanför sig själv är Selma hänvisad till sitt eget inre. Och denna gång får hon inte omgivningen med sig, den brister inte ut i sång och dans, färgerna förändras inte och den rörliga kameran fortsätter att vara riktad mot Selma. Sin sista sång, "The Next to Last Song", sjunger hon ensam medan omgivningen orörlig och blek inväntar det avgörande telefonsamtalet. Tydligare kunde knappast Dostojevskijs tal om den gudlösa humanismens omänsklighet illustreras.

I likhet med Dostojevskij ägnar sig von Trier i sin *Guldhjärtatrilogi* åt en studie i godhetens fenomenologi. I *Breaking the Waves* möter vi den religiösa godhetens förmåga att både åstadkomma mirakel och fördöma och förskjuta icke-önskvärda personer. *Idioterna* handlar istället om den sociala och politiska välviljan, vars människokärlek så lätt slår över i självgott förakt och manipulation. I *Dancer in the Dark* ställs vi slutligen inför kärleken till barnet eller moderskärleken, som i sin idealism blir så upptagen av den egna skulden att den blir blind för den praktiska godheten, d.v.s. barnets faktiska behov. I trilogin finns, som Schepeletern visat, tre "patologiskt goda" kvinnofigurer som representerar varsin form av godhet: Bess, Karen och Selma. Men här finns också tre män som på olika sätt brottas med existentiella frågor och vilkas vägar, liksom den "onde" Rogozjins i Dostojevskijs *Idioten*, korsas av dessa välmenande Mysjkin-gestalter: den förlamade Jan i sjuksängen, den gormande Stoffer på parketten i Sollerød och den ekonomiskt utblottade, självmordsbenägne BIII. Två av dessa möten leder, liksom i *Idioten*, till att liv går till spillo.

Den moraliska fråga som till slut inställer sig är huruvida de godhjärtade kan sägas vara offer eller instrument för de andras onda önskningsar, dogmatism eller desperation, eller om det kanske till och med förhåller sig tvärtom. Det svar som ges hos von Trier är lika mångbottnat som titeln *Idioterna*. Von Triers sätt att i trilogin laborera med språkets bokstavliga och överförda betydelser kan

betraktas som ytterligare ett sätt att i linje med Dostojevskij illustrera det dogmatiska tänkandets konsekvenser. Bess Golgatavandring och det påföljande miraklet i *Breaking the Waves* bygger på att hon tolkar Jans önskningar bokstavligt, von Triers egna manipulationer med skådespelarna i *Idioterna* har sin utgångspunkt i en realiserad metafor och Selmas önskan i *Dancer in the Dark* om att Gene, bokstavligen, ska få se sina barnbarn leder till att han berövas sin mor medan hon, återigen bokstavligen, lyssnar till sitt hjärta.

Sammanfattningsvis kan sägas att Dostojevskijkopplingen framhäver den tematik i *Guldhjärtatrilogin* som kan kallas den moderna humanismens dilemma: hur ska vi förstå och tillämpa begreppen om det goda och det onda i en värld där människan själv är Gud? Den tillför också en viktig dimension genom att kasta nytt ljus över både de manliga rollfigurernas och regissörens roll i sammanhanget. Huruvida man också i von Triers konstnärskap finner det ytterligare bevis på "guldhjärtalegendens sanning" som Sjestov hoppades på när det gällde Dostojevskij — det är fortfarande en öppen fråga. Men just denna öppenhet kan förstås som en från regissörens sida önskvärd effekt. Till skillnad från den första Dogma-filmen *Festen* av Thomas Vinterberg, där det tydliga budskapet är att ingen förlåtelse kan ges, lämnas frågan om vad som är ont och vad som är gott och vem som har rätt att döma vem mer öppen i *Guldhjärtatrilogin*. Genom att överlåta svaret åt åskådaren avhänder sig upphovsmannen delvis ansvaret för resultatet men undviker samtidigt dogmatiskt predikande för egen del. Trilogin formar sig på så vis till en komplex betraktelse över filmkonsten "i samvetets ljus" där ingen av de inblandade kan svära sig helt fri från konsekvenserna av den uppförande sanning som framträder i tolkningsögonblicket.

Referenser

- Berdjajev, Nikolaj, 1992, *Om Dostojevskij*, Skellefteå.
- Björkman, Stig, 1999, *Trier om von Trier. Samtal med Stig Björkman*, Stockholm.
- Børtnes, Jostein, 2009, Hvorfor Sonja/Sofia: Heilig Visdom hos Dostojevskij, *The Arts in Dialogue. Essays in honour of Fiona Björling*, (=Slavica Lundensia 24), Lund, 25-38
- Dostojevskij, Fjodor, 1963, *Brott och straff*, Stockholm.
- Dostojevskij, Fjodor, 1972, *Bröderna Karamazov*, första volymen, Stockholm.
- Dostojevskij, Fjodor, 1977, *Idioten*, Stockholm.
- Dostojevskij, Fjodor, 1974, *Stavrogins brott*, Stockholm.
- Linnér, Sven, 1967, *Dostoevski/ on Realism*, Stockholm.
- Rowe, William Woodin, 1968, *Dostoevski, Child and Man in His Works*, New York & London.
- Schepelern, Peter, 2000, *Lars von Triers film. Tvang og befrielse*, København.
- Sjestov, Lev, 1992, *Dostojevskij och Nietzsche*, Skellefteå.
- Stevenson, Jack, 2002, *Tars von Trier*, London.
- Trier, Lars von, 1996, *Breaking the Waves*, London.
- Trier, Lars von, 1998, *Dogme 2: Idioterne. Manuskript og dagbog*, Viborg.
- Trier, Lars von, 2000, *Dancer in the Dark. På dansk ved Svend Ranlid*, København.

Summary

A Heart of Gold: von Trier and Dostoevsky

In his treatment of ethical questions, his criticism of contemporary society and his provocative naturalist-fantastic aesthetics, the Danish director and screenwriter Lars von Trier shows some interesting affinities to the Russian author Fyodor Dostoevsky. The points of similarity between them appear at their most intriguing in von Trier's *The Gold Hearted Trilogy*, including the films *Breaking the Waves*, *The Idiots* and *Dancer in the Dark*. In these works the director sets out on a quest for pure goodness that is clearly inspired by Dostoevsky. *Breaking the Waves* is a film about religious goodness and absolute faithfulness as a way to accomplish miracles. There is a similarity between the portrait of the young girl Bess, who saves her husband by a sacrificial act of self-renunciation or debasement, and the

portrait of Sonia Marmeladova in Dostoevsky's *Crime and Punishment* and also with the "pathological goodness" of Prince Myshkin in *The Idiot* and Alyosha Karamazov's devotedness to the Christian ideals in *The Brothers Karamazov*. Moreover, von Trier's subsequent turn to a new, naturalist aesthetics in his Dogme 95 manifest shows some interesting parallels to Dostoevsky's hovering between realistic values and an idealistic position. In the second film in the trilogy, *The Idiots*, von Trier continues his quest into the nature of human goodness, this time by staging a group of young people following a charismatic leader in a collective search for their "inner idiots", a kind of protest aimed at the hypocritical goodness of the surrounding bourgeois society. The title contains a direct reference to Dostoevsky's novel *The Idiot* about the naive and genuinely good Prince Myshkin - the incarnation of naïve good-heartedness. However, the film being illustrative of how social and political sectarianism and its actions of protest easily turn into cynical manipulation, contempt for the neighbour and violations of ethical norms, analogies can also be drawn to Dostoevsky's *The Demons*. The last film, *Dancer in the Dark*, is about maternal love and the love for the child as yet another motivating force behind destructive manifestations of goodness. In her commitment to helping her son, the main character Selma is reminiscent of Ivan Karamazov, with his passionate advocacy of the child. Selma's rapturous musical ecstasy, triggered by rhythmical sound, also brings Myshkin's fits of epilepsy to mind. In this film von Trier demonstrates how civil law, as an expression of society's good will and as an instrument in the straggle against evil, turns out disastrously for the poorest and most vulnerable members of society. As a remorseless illustration of rational, Godless humanism, the detailed description of Selma's execution comes close to Myshkin's observations of the well-intentioned but cruel rituals surrounding death sentences and his fantasies about a picture of a prisoner's face during the minutes before execution.

With Dostoevsky's work in mind, von Trier's trilogy thus appears as an illustration of the dilemma of modern humanism: how to understand and apply the concepts of good and evil in a world where man himself is God. In the confrontations between the dogmatic instances of goodness and the "evil" of the world this matter is brought to a head, and as in Dostoevsky the audience is left with an unsolved issue. The subject even seems to have some bearing on cinematic form. While paying attention to literal interpretation as a central feature of dogmatic thinking in general, von Trier himself is applying the technique of realised metaphors in his films. In his aesthetic "goodness" he thus appears dogmatic in a way similar to his protagonists.

