

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Masterproef Taal- en Letterkunde
Master Theater- en Filmwetenschappen

Verwikkelde vrouwen.

Het tragische vrouwbeeld in het oeuvre van Lars von Trier

Lisa Deckers

Promotor: Timmy De Laet
Assessor: Professor Sabine Hillen

Universiteit Antwerpen
Academiejaar 2014-2015

Ondergetekende, Lisa Deckers student Theater- en Filmwetenschappen verklaart dat deze scriptie volledig oorspronkelijk is en uitsluitend door haarzelf geschreven is. Bij alle informatie en ideeën ontleend aan andere bronnen, heeft ondergetekende expliciet en in detail verwezen naar de vindplaatsen. Ondergetekende is zich ervan bewust dat deze scriptie gecontroleerd zal worden op de eventuele aanwezigheid van plagiaat.

Antwerpen 22 mei 2015

Lisa Deckers

Abstract

Through an exploration of the variety of tragic aspects in the movies, the primary purpose of this study is to determine Lars von Trier's motivations for his central female figures. Focusing on the film's portrayal of themes such as women, martyrdom and revenge, this dissertation deals with three case studies in which female protagonists operate: *Medea* (1988), *Dancer in the Dark* (2000) and *Dogville* (2003). First of all the tragic myth of Euripides' *Medea* shows us an ambiguous image of the female. Von Trier was inspired by this image and created a television adaption based on a film script by Carl Theodor Dreyer. Von Trier's version of Euripides' play anticipates thematically the trajectory of his later work. Secondly, the paper is concerned with other films that have different storylines and objectives, but their themes seem to correspond.

To achieve this, the position of women in tragedy shall be explained by examining the roots of tragedy through theories of Camille Paglia in *Sexual personae art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (2001). Von Trier's work presents tragedy as an animosity between the male (apollonian, here used as a symbol of order) and the female (dionysian, the Greek god of exaltation). His films are distinguished not merely by his game with genres and fusion films but also by their haunting female protagonists. This study indicates that von Trier tries to preserve the status of tragedy while forcing upon his female protagonists a conflict and yet opens it up to interpretation within contemporary cinema.

Inleiding

Wanneer critici het werk van Lars von Trier proberen te categoriseren, komen vaak dezelfde onderwerpen aan bod. De controverse die zijn films veroorzaakt leidt meermaals tot een dialoog over het vrouwbeeld: “Sometimes a Misogynist is Just a Misogynist”¹ en “Lars Von Trier: Antichrist? Or just anti-women?”² zijn sprekende voorbeelden van artikels die respectievelijk uit *The Tablet Magazine on News* en *The Telegraph* komen. Op de vraag: “hoe worden vrouwen in de films van Lars von Trier gerepresenteerd?” hebben reeds verschillende academici een antwoord proberen te formuleren.³ Ik zou, daarentegen, een specifiek perspectief willen hanteren dat toelaat om dieper in te gaan op von Triers beweegredenen voor het inzetten van deze vrouwenfiguren. Cinema is al sinds haar eerste representatie van de vrouw, volgens Christopher Sharrett in *D.W. Griffith’s melodrama’s*, een misogyne kunstvorm.⁴ Het onschuldige, kinderachtige stereotype dat zowel door Mary Pickford als door Mae Marsh wordt belichaamd, zal decennia lang populair zijn. Von Trier rekent op brute wijze af met dit schaapachtige en naïeve type, zoals we in *Breaking the Waves* (1996) en *Dancer in the Dark* (2000) zien en hij geeft de voorkeur aan Medea figuren die de patriarchale autoriteit durven tegen te spreken. De benarde situaties en de strijd tussen het gevoelsmatige en het verstandelijke zijn elementen die de kracht van het tragische gebeuren belichamen. De contesterende mentaliteit die spreekt vanuit de tragedie zal mij helpen inzichten te bieden over het ambigue vrouwbeeld in von Triers oeuvre. Om een lezing te kunnen bewerkstelligen die de rol van de vrouwelijke protagonisten bespreekt, zal ik de volgende drie casussen behandelen: *Medea* (1988), *Dancer in the Dark* (2000) en *Dogville* (2003). Ik heb voor deze specifieke casussen gekozen omdat ze elk een bepaald vrouwbeeld representeren en ver genoeg uit elkaar liggen, verspreid over een periode van vijftien jaar. Deze thesis trekt zich dus los van de opdeling in trilogieën die von Trier hanteert.

Situering van het oeuvre

Onze relatie tot cinema wordt op een bijzondere manier geprikkeld bij het bekijken van Lars von Triers oeuvre. Zijn fascinatie voor het experimenteren met verschillende filmgenres valt

¹ <http://tabletmag.com/scroll/167949/sometimes-a-misogynist-is-just-a-misogynist> Geraadpleegd op (20/04/2015)

² <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/5843594/Lars-Von-Trier-Antichrist-Or-just-anti-women.html> Geraadpleegd op (20/04/05)

³ Sharret, Christopher. “Women Run Amok: Two films by Lars von Trier”. *Film International*. Vol. 60 Nr. 1. (12-35) 2011. Joke Thuy heeft een interessante thesis geschreven met als onderwerp: *Een Ander genieten? Een psychoanalytisch perspectief op de representatie van vrouwen in het filmische oeuvre van Lars von Trier*. Gent. 2013-2014. Deze studie situeert zich methodologisch binnen de traditie van de toegepaste psychoanalyse.

⁴ Sharret, Christopher. “Women Run Amok: Two films by Lars von Trier”. 14.

niet over het hoofd te zien. De beperkingen van het medium cinema verschaffen volgens hem mogelijkheden tot creativiteit. In het “Dogma 1995” project speelt hij met algemene opvattingen van het medium en daagt hij op een eigenwijze manier verschillende filmgenres uit. In deze beweging zetten verschillende filmmakers zich af tegen de mainstream films en wil men terug gaan naar rauwe cinema die dichter bij de realiteit ligt.⁵ Von Trier is één van de enige filmmakers die kan beweren dat hij bijna elk genre heeft verfilmd. Zo herkennen we aspecten van de rampenfilm in *Epidemic* (1987), mythe in *Medea* (1988), film noir in *Europa* (1991), soap in *The Kingdom* (1994), melodrama in *Breaking the waves* (1996), sociaal satire in *The Idiots* (1998), musical in *Dancer in the dark* (2000), cultfilm in *Dogville* (2003), documentaire in *Five obstructions* (2003), historisch drama in *Manderlay* (2005), screwball komedie in *The boss of it all* (2006), horror in *Antichrist* (2009), science-fiction in *Melancholia* (2011) en porno in *Nymphomaniac* (2013). Deze films zijn één voor één uniek in hun genre. De regisseur speelt een spel met stijl en techniek en kiest om van zijn films net iets anders te maken dan wat we van het filmgenre verwachten. Sommige ingrediënten haalt hij uitdrukkelijk weg, anderen vergroot hij. Het is niet altijd duidelijk waarom hij op deze manier te werk gaat, maar het is erg typerend voor zijn oeuvre. Zo zegt de regisseur in een veel genoemde quote: “I think it's important that we all try to give something to this medium, instead of just thinking about what is the most efficient way of telling a story or making an audience stay in a cinema.”⁶

Er wordt veel geschreven over de manier waarop von Trier de conventies van zowel het medium als de geijkte genres deconstrueert. De term deconstructie –die in het poststructuralisme en met name het gedachtegoed van Jaques Derrida een specifieke invulling krijgt– vraagt hier om een korte duiding. Wanneer ik spreek over “deconstructie”, hanteer ik de notie los van haar filosofische betekenis en heb ik het vooral over het doorbreken van en spelen met conventies van film, wat als een rode draad doorheen het oeuvre van von Trier loopt. Een opvallend voorbeeld is de afwezigheid van een naturalistisch decor in *Dogville* en *Manderlay* wat echter wel verwacht wordt in een cultfilm of historisch drama. Maar ook andere technieken zoals het ongemotiveerde gebruik van een voice-over, die vergelijkbaar zijn met de meest extreme voorbeelden uit Jean Luc Godards cinema. In *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) bijvoorbeeld, herkennen we Godards stem in de zachte voice-over. Hij richt zich tot het publiek en openbaart zijn persoonlijke angsten over de wereld waarin we

⁵ Von Triers dogma manifesto : http://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_1/artc1A.html Geraadpleegd op (10/05/2015) Secundaire literatuur hieromtrent: Stevenson, Jack. *Lars von Trier*. London: British Film Institute, 2002.

⁶ <http://www.theyshootpictures.com/vontrierlars.htm>. Geraadpleegd op (01/03/2015)

leven. De link is snel gelegd met de fenomenale voice-over die we in *Europa* krijgen van Max von Sydow. *Europa* gaat echter nog een stapje verder, aangezien von Trier het publiek probeert te hypnotiseren. In *The Element of Crime* (1984) laat de regisseur zich beïnvloeden door de film noir, maar flirt hij opnieuw met de vormelijke en inhoudelijke kenmerken van het genre. Hij werpt het stereotype van de femme fatale omver en vervangt haar door een prostituee met Aziatische looks die alle controle verliest en niet kan triomferen wanneer de film zijn climax bereikt. Een laatste voorbeeld is de herroeping van de sterrencultus van zijn acteurs. We zien in *Dogville* dat Nicole Kidman een zeer aparte rol speelt, die van haar verlangt om een specifieke persona te ontwikkelen die los staat van de sterrencultus.

Doordat de verschillende genres op losse schroeven worden gezet, mag de kijker geen of weinig verwachtingen koesteren als hij niet gechoqueerd wil worden. Het “Dogma 95” project drukt een stempel op von Triers oeuvre. Nadat hij dit collectief samen met collega Thomas Vinterberg creëerde en zelf slechts één film, *The Idiots* (1998), in deze vorm produceerde, brak hij al met het collectief. Het spel met conventies, de zogenaamde deconstructie van verschillende criteria, blijft aanwezig in zijn films en moet ook mee in beschouwing genomen worden bij de analyse van zijn films.

Tragedie in het postmodernisme

Het specifieke perspectief waarvan ik mij bedien om een dialoog over het vrouwenbeeld te voeren, vindt zijn oorsprong in de klassieke tragedie. Het is opmerkelijk hoe weinig er geschreven is over het tragische aspect in de films waar von Trier telkens voor opteert. Zijn fascinatie voor dit genre is echter niet te ontkennen. Tragedie wordt getypeerd door de continue tegenstelling tussen het gevoelsmatige, instinctieve en het rationele, het verstandelijke. Hierbij wordt er ruimte geschept voor alles wat vreemd en verontrustend is. Door tragedies op te voeren, creëerden de Grieken een tijdelijke uitweg uit het gewone leven en konden de mensen daarna de wereld terug overzichtelijk maken. Samuel IJsseling zegt dat: "in dit opzicht de deconstructie een duidelijk subversief karakter heeft [...] want in de ontwrichting ontstaat er echter een ruimte waarin iets kan gebeuren waarvoor geen plaats is in de traditionele filosofie."⁷

Dionysos, de god van de tragedie, representeert een ambigu figuur: leven en dood verenigen zich in hem en hij heeft positieve invloeden op de mensheid maar er is geen plaats voor hem in de traditionele maatschappij omdat hij een gevaarlijke invloed kan hebben.

⁷ IJsseling, Samuel. *Apollo, Dionysos, Aphrodite en de anderen: Griekse goden in de hedendaagse filosofie*. Amsterdam: Boom, 1994. 33

Geoffrey Stephen Kirk stelt dat Euripides' motivatie voor *De Bacchanten* eruit bestond om een bezwaarlijke wereldse waarheid over de natuur der mens toe te reiken en op impliciete wijze de archetypische spanningen van het leven bloot te leggen.⁸ Er spreekt een contesterende mentaliteit vanuit de tragedie die een stem wil geven aan het andere, het onvatbare en het vrouwelijke. Simon Godhill beschouwt het vrouwelijke als een mogelijke indicatie dat binnen de tragedies kan functioneren als verstoringseffect: “Vaak zie je dat personages (zoals met name Medea of Antigone) zich niet neerleggen bij het geordende verleden. De duistere exploratie van wat onbegrepen blijft maakt dan de kracht uit van het tragische gebeuren.”⁹

Het is moeilijk om tweeënhalf millennium later de genese van het genre te benoemen en reconstrueren, maar het is onmiskenbaar dat von Trier zich door deze artistieke vorm heeft laten inspireren. Het werk *Sexual personae art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (2001) van Camille Paglia, Amerikaans criticus van het feminisme en poststructuralisme, zal mij helpen inzichten te verwerven over de positie van de vrouw binnen de tragedie. Vanuit een analyse van emblematische shots en momenten van crisis of ontwikkeling die het vrouwelijke personage ondergaat, zal ik parallellen trekken met elementen van het genre tragedie. De verfilming van *Medea* heeft alle ingrediënten in zich tragische aspecten goed te illustreren. In de inleiding van het boek *Fragments of Tragedy in Postmodern Film* (2012) bespreekt Sezen Kayhan een aantal obstakels die belangrijk zijn bij het onderzoek naar tragedie in de postmoderne film. Het eerste obstakel is de moderne genretheorie die stelt dat de verschillende genres gemixt worden in het postmoderne tijdperk. Zoals al eerder besproken bij het oeuvre van von Trier, kan elk genre gecombineerd worden met een ander en nieuwe structuren aanbrengen. Het zijn dus slechts ingrediënten, tragische aspecten, die de regisseur ontleent van het genre. Verder treden er grote problemen op als we tragedie exclusief aan theater en literatuur willen linken, dit vooral door de dagelijkse connotaties die de term heeft. Tragische personages en tragische gebeurtenissen volstaan niet om een film tot tragedie te benoemen. Het is dus niet mogelijk om, zoals Kayhan ook besluit, een nieuwe formule uit te vinden voor tragedie in de postmoderne filmwereld, maar er kunnen wel impressies van dit genre besproken worden. Hierdoor is er langs de ene kant een verlies van conventies en genres in von Triers films, maar langs de andere kant is er ruimte voor

⁸ Kirk, Geoffrey Stephen. *The Bacchae of Euripides*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 11.

⁹ Godhill, Simon & Osborne, R. *Performance Culture an Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Geciteerd in: Decreus, Freddy & Crombez, Thomas. *Theater een Westerse Geschiedenis*. Leuven: LannooCampus, 2015. 21.

vernieuwing in het medium. De regisseur kan bewijzen dat de moderne of postmoderne mens nog in staat is om tragische verhalen te vertellen en erdoor geboeid te worden.

De adaptatie van *Medea*

Von Trier heeft in het begin van zijn carrière gekozen om de klassieke tragedie *Medea* te verfilmen. Zijn keuze voor deze adaptatie is, in het licht van zijn verdere oeuvre, zonder meer exemplarisch te noemen. Het lijkt mij dan ook gunstig om te onderzoeken welke motivaties hij hiervoor had. Vervolgens kijk ik naar de positie van de vrouw en zal ik deze casus inschakelen als houvast doorheen mijn onderzoek. Op deze manier heb ik een fundament en vertrekpunt waarmee ik de andere casussen kan vergelijken. Von Trier is gekend om zijn ingenieuze spel met genres. Toch merk ik dat hij gaandeweg een voorkeur ontwikkelt voor het genre tragedie dat op impliciete wijze weergalmt in een groot deel van zijn werk. *Medea* is hierbij belangrijk geweest om verschillende redenen, die in de loop van de volgende paragrafen verduidelijkt zullen worden.

Behalve louter filmische registraties van theateropvoeringen, is het niet de eerste keer dat klassieke tragedies het theater verlaten en als film nieuw leven ingeblazen krijgen. Het materiaal waarmee filmmakers aan de slag gaan is rijk en herkenbaar voor de toeschouwer. Het medium cinema kan er niet onderuit om ook haar stempel te drukken op oude verhalen. Jon Solomon stelt dat sinds 1976 de invloed van klassieke verhalen interessant werd voor filmstudies. In deze nieuwere producties reflecteren filmmakers over hoe moderne ideeën hun basis vinden in oeroude verhalen: “Our modern culture owes its very existence to antiquity [...] viewers can still see that the ancient world was inhabited with people who acted very much like people in our own world.”¹⁰ De Oudheid is nog steeds populair in hedendaags theater en literatuur. Ook in het onderwijs worden deze verhalen als bouwstenen van de mensheid beschouwd. Zevenendertig tragedies zijn doorheen de geschiedenis overeind gebleven, zeven daarvan zijn geadapteerd in langspeelfilms. Eén manier om een (geslaagde) adaptatie te maken is het verhaal ontdoen van alle Griekse elementen. De legende van Medea kan echter pas gevat worden in haar eigen cultuur. *Medea* werd in 1969 al eerder verfilmd door Pier Paolo Pasolini. Dit werk had veel succes en reconstrueert rituelen op een metahistorische wijze. In 1988 verschijnt de adaptatie van von Trier, een lowbudgetfilm voor de Deense televisie, volledig gedraaid met een analoge camera, die het ongerealiseerde scenario van Carl Th. Dreyer als vertrekpunt neemt. De bewondering die von Trier koestert voor de regie van Dreyer is meteen al een tweede drijfveer achter het gehele

¹⁰Solomon, Jon. *The Ancient World in Cinema*. New Haven: Yale University Press, 2001. Preface 3.

bewerkingsproces. In meerdere interviews beweert von Trier dat Dreyer zijn grootste voorbeeld is en veel invloed heeft op zijn relatie met cinema.¹¹ Von Trier kon meegenieten van het succes van onder andere *The Passion of Joan of Arc* (1928) en *Gertrud* (1964), twee films van Dreyer die een sterk vrouwelijk personage in de hoofdrol hebben.

Medea is een rareiteit binnen het oeuvre van von Trier omdat hij zich voor het eerst en het laatst baseert op een bestaand werk. Dennis van Dessel sluit hierbij aan en zegt dat: “zijn andere projecten vertrekken vanuit originele scenario's, of, zoals *Dogville*, hooguit zijdelings geïnspireerd door ander materiaal - maar toch voelt de prent persoonlijk aan, met veel van de inhoudelijke dada's die later nog zouden terugkeren in Von Triers oeuvre.”¹² Inhoudelijk weet von Trier zich het bronmateriaal eigen te maken. Hij is gefascineerd door vrouwen, wraak en noodlottige situaties. Annette Baertshi verwoordt treffend hoe *Medea* de toon zet voor de andere gekwelde vrouwenfiguren zoals Bess in *Breaking the Waves*, Selma in *Dancer in the Dark*, en Grace in *Dogville*, terwijl hij af en toe verwijst naar Dreyers *Joan of Arc*.¹³ Er wordt hier een zaadje gepland voor zijn latere werk.

Von Trier kiest in *Medea* voor poëtische evocaties van de klassieke tragedies van Euripides waarin de vrouw verstoten wordt of zich afsluit van de maatschappij.¹⁴ Haar wereld wordt gedomineerd door mannen en zij is het slachtoffer van de patriarchale orde. *Medea* neemt wraak op haar minnaar waarmee ze twee zoontjes heeft. Jason wordt in Korinthe tot troonsopvolger aangewezen en mag de hand van de dochter van de voormalige koning tot zich nemen. Het hoofdpersonage wordt in ballingschap gestuurd, maar heeft nog genoeg tijd om de nieuwe minnares van Jason te vergiftigen en haar eigen zoontjes te vermoorden. De mannelijke hoofdfiguren in de tragedies van Euripides zoals onder andere Jason en Hippolytus vertonen misogynie vlaggen. Voor Euripides is *Medea* een personage waarmee hij mannelijke heldendaden kan bestuderen en een impliciete aanval kan richten op de typische held in de verhalen van onder andere Sophocles.¹⁵ Von Trier neemt ironie en ambiguïteit over in zijn

¹¹ Baertschi, Annette M. *Ancient Greek Women in Film*, ed. Konstantinos P. Nikoloutsos, Oxford: Oxford University Press, 2013. 122.

¹² <http://enola.be/film/klassiekers/16337:medea> geraadpleegd op (26/03/2015).

¹³ Baertschi, Annette M. *Ancient Greek Women in Film*. 122.

¹⁴ In deze tragedies wordt er afbreuk gedaan aan ethische waarden van het hoofdpersonage. De tragische wendingen van het verhaal zijn echter noodzakelijk om het publiek een catharsis te laten ervaren. Verschillende theoretici (Aristoteles, Hölderlin, Hegel, Nietzsche en Heidegger) nemen het thema van een openbaring door middel van een verlies in moraliteit onder handen. Wansbrough, A. Andreas. *The Politics of Fear, Nature and Gender in Lars von Trier's Antichrist*. Sydney: University of Sydney. [2http://sydney.academia.edu/AleksandrAndreasWansbrough](http://sydney.academia.edu/AleksandrAndreasWansbrough) geraadpleegd op (24/04/2015).

¹⁵ *Ibid.*,3.

adaptatie van *Medea*.¹⁶ Het overdadig nastreven van een ideaal, zoals het toen heersende heldengedrag in de paternalistische beschaving, zorgt voor een afkeer bij Euripides en von Trier. Het is niet zo dat Euripides er voorstander van is om vrouwen dezelfde doelen achterna te laten jagen als mannen. Maar op deze manier kunnen mannen wel leren van hun gedrag en normen. Omdat van vrouwen doorgaans geen gewelddadig gedrag wordt verwacht, is het des te aangrijpender wanneer ze dit wel vertonen. Het is duidelijk dat de thema's waar Euripides 2500 jaar geleden in geïnteresseerd was, von Trier geïnspireerd hebben voor zijn films.

Een andere reden om *Medea* te adapteren is het originele verhaal toegankelijk en interessant te maken voor een modern publiek. *Medea* zit vol met kwesties en discussies over trots, haat, ontgoocheling en innerlijke strijd die vandaag actueel zijn. Susan Joseph en Marguerite Johnson vertrekken bij hun analyse van Von Triers *Medea* vanuit Walter Benjamins essay, "Art in the Time of Mechanical Reproduction"(1936). Ze leggen de twee verschillende versies van *Medea*, de vijfde –eeuwse tragedie van Euripides en de lowbudgetfilm van von Trier, naast elkaar. Volgens Benjamin kan het medium film onbevattelijke en irrationele verhalen op een acceptabele manier representeren: "Walter Benjamin explains how a carefully made film, and, we would add, even one by a notorious renegade like von Trier, might substitute for what is lost: the uniqueness or iconic status of an artwork like Euripides' tragedy or of an individual performance."¹⁷ Film zou het bestaande verhaal van de klassieke tragedie kunnen transformeren naar een werkelijkheid die de kijker aanspreekt. Volgens Benjamin valt de kracht van het klassieke verhaal weg in het leesmateriaal omdat wij niet kunnen vatten hoe het was om deel uit te maken van het Griekse publiek.¹⁸ De specifieke montage waar von Trier voor opteert en de selectie van beelden bezorgen de kijker een levendige gewaarwording. Filmbeelden kunnen meer tonen en er zijn ook meer mogelijkheden om de nadruk op iets te leggen.

Film is volgens Joseph en Johnson het meest geschikte medium om de tragedie van Euripides terug tot leven te wekken: "Relying on Benjamin, we argue that von Trier's *Medea* offers viewers a moving portrait that adds to our understanding of the playwright's themes concerning what befalls a woman forced to live on the fringes of society."¹⁹ Adapteren is steeds een proces van vertalen, wat uitmondt in een nieuwe creatie. Een regisseur kan

¹⁶ Lawrence, Stuart. "Audience Uncertainty and Euripides' *Medea*". *Hermes*. Vol. 125, Nr. 1 (49-55) 1997. 49
Lawrence bespreekt op adequate wijze de dichotomie die aanwezig is in de tragedie van *Medea*. Hij bestempelt *Medea*'s persoonlijkheid en motieven als complex en wijdt dit aan de stijl van Euripides die ook in *De Bachhanten* voorhanden ligt. Hij bespreekt echter niet het misogynie karakter van de tragedie.

¹⁷ Joseph, Susan en Johnson, Marguerite. "*An orchid in the land of technology*": *Narrative and representation in Lars von Trier's Medea*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008. 113.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

onmogelijk het verhaal rechtstreeks in een film gieten en moet heel wat dingen aanpassen aan de originele tekst. Sommige stukken zullen moeten worden geschrapt, maar er kunnen ook elementen worden toegevoegd aan het verhaal.²⁰ Alle veranderingen die von Trier heeft aangebracht in het verhaal, oorspronkelijk het script van Dreyer, bleken ook daadwerkelijk vereist om het verhaal binnen het medium film te laten functioneren.

In het volgende luik zal ik vanuit een analyse van emblematische shots, onderzoeken welke veranderingen een uitdrukking van crisis of ontwikkeling zijn met betrekking tot het vrouwelijke hoofdpersonage. Euripides informeert het publiek in de proloog over de geschiedenis tussen Medea en Jason. Von Trier doet dit minder expliciet en gaat er van uit dat zijn kijker de tragedie kent. In plaats daarvan toont hij het innerlijke conflict waar het hoofdpersonage mee worstelt. In het eerste shot zien we Medea op een strand liggen. Haar ogen zijn dicht, ze ademt diep in en uit en ze is gekleed in een zwart gewaad dat nat is geworden door de zee. Plots begint het beeld rond te draaien. De rotatie gaat steeds sneller en sneller tot de kijker Medea niet meer kan herkennen in het beeld. De wereld is haar centrale punt kwijt en Medea weet niet meer wie ze is. Het innerlijke conflict wordt niet verteld met woorden, maar met beelden. Na de rotatie wordt ze overspoeld door de zee. Meer dan zestig seconden lang ziet de kijker de verre horizon en vraagt hij zich af wat er met Medea gebeurd is. Haar verschijning boven het water verrast hem omdat het bijna onmogelijk is zolang zonder adem te kunnen. Deze scène draagt de hele thematiek van de film in zich. Medea wil standvastig terugvechten en zal de moed niet opgeven voor ze haar doel heeft bereikt.



Afbeelding 1 & 2: Medea ligt op het strand en de camera begint snel rond te draaien. Von Trier, Lars. Screen Shots *Medea* (1988).

Medea wordt in de film meer uitgelicht en centraal geplaatst in het verhaal. Verschillende verhaalelementen worden aangepast om zo dicht mogelijk rond het gevoelsleven van de

²⁰ Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 20.

protagonist te kunnen circuleren. Er zijn heel veel shots waarin Medea alleen verschijnt, dit symboliseert haar geïsoleerde toestand.



Afbeelding 3 & 4: Medea's positie binnen het shot is bepalend voor de achterliggende betekenis van de scène. Von Trier, Lars. Screen Shots *Medea* (1988).

Als Medea in een shot getoond wordt met andere personages, is er ook een rijke betekenis in terug te vinden. In het linkse shot zien we haar met de voedster praten terwijl haar kinderen slapen. Het perspectief klopt niet want de kinderen zijn te groot om effectief op de achtergrond aanwezig te zijn. De scène visualiseert het moment waarop Medea het plan opvat om haar kinderen te tonen, waarbij de compositie van het beeld toont hoe haar volledige gedachten wereld hierdoor wordt bezet. In het rechtse shot zien we dat er een weefgetouw tussen Medea en Jason staat. Deze scène vangt relatief vroeg in de film aan, wanneer er nog een sprankeltje hoop te bekennen is bij Medea, gesymboliseerd door de aanwezigheid van een regenboog.²¹ Toch houdt het weefgetouw deze mogelijkheid tot verzoening tegen en toont het de kijker dat ze reeds te veel vervreemd zijn geraakt. Ook in de andere scènes waar Medea met Jason interreageert toont von Trier met verschillende cues aan dat ze ver van elkaar zijn verwijderd en al in een aparte wereld leven. In het midden van de film bevinden ze zich samen op het strand en bespreken ze Medea's verbanning. Doordat von Trier de shots een verschillend kleurenpallet geeft, lijken de personages zich op een andere plaats te begeven.²² De blauwe tint rond Medea geeft een koele indruk, in de psychologie wordt blauw vaak verklaard als een toestand van psychische bevrijding en een superieure levensopvatting. Jason denkt aan zijn macht en rijkdom en hij wordt getoond in een gele gloed. Keizerlijke personen worden met de kleur geel/goud geassocieerd en verder draagt de kleur ook de symboliek van

²¹ Joseph, Susan en Johnson, Marguerite. "An orchid in the land of technology": Narrative and representation in Lars von Trier's *Medea*. 122.

²² Referentie naar kleurenpsychologie: <https://www.heinpragt.com/symbols/kleuren.php> Geraadpleegd op (20/04/2015).

bedrog en verraad in zich. In het derde beeld zien we een establishing shot waarbij ze wel samen te zien zijn, maar zich op een ander niveau bevinden. Medea zit op de grond en stelt zich (schijnbaar) onderdanig op en Jason neemt een bijna leeuwachtige trotse houding aan om haar te domineren.



Afbeelding 5 & 6: De kleuren in de achtergrond verschillen. Afbeelding 7: Medea zit op de grond en Jason domineert haar met zijn leeuwachtige houding. Von Trier, Lars. Screen Shots *Medea* (1988).

Door middel van montage wordt er ook een dynamischer beeld van de personages getoond. Zoals eerder gezegd, worden diepere gevoelens niet verteld met woorden, maar met beelden. Zo opteert von Trier er meermaals voor om beelden te spiegelen met elkaar en worden de verschillen tussen de personages duidelijk. Door de nieuwe verloofde van Jason, Glauce, een belangrijkere rol te geven, kan von Trier meer spanningen weergeven. Glauce representeert de typische Griekse schoonheid die op het eerste zicht onschuldig en onwetend is, maar een sluw en bijna kwaadwillig karakter heeft. Ze geeft Jason geen lustvolle huwelijksnacht omdat ze eerst wil dat haar vader Medea verbant. De prinses heeft een ambigu

karakter en daarom vindt von Trier het interessant haar rol uit te vergroten.²³ Ze is een mooie maagd, maar ze is enorm sluw. Er is een dialectische montage tussen Medea en Glauce. Ze dragen contrasterende kledij en ook hun haartooi verschilt. In het begin van de film bewondert Glauce haar gezicht door in de spiegel te kijken. Medea kopieert deze houding later in de film wanneer ze zichzelf niet langer lijkt te herkennen. Op het einde zijn de rollen omgedraaid. Medea onthult haar schoonheid door haar haren los te maken wanneer ze met Aigeus op de boot zit en het land uitvaart.



Afbeelding 8 & 9: Parallelen in montage tonen Medea en Glauce in dezelfde positie. Von Trier, Lars. Screen Shots *Medea* (1988).

De meest tragische scène uit de hele film is uiteraard de moord op de kinderen. Dreyer koos ervoor om Medea de kinderen te laten vergiften terwijl ze een slaapliedje zingt. Hij wilde de originele brutalere moord verzachten en het neersteken van de kinderen achterwege laten. Maar von Trier brengt wel graag gruwel op het scherm. Hij licht zijn keuze toe in een interview: "I thought it was better to hang the children. And more consequential. Either you kill them or you don't. The action ought to be presented as it is."²⁴ De hedendaagse cinema lijkt wel immuun voor geweld, maar de tien minuten durende ophanging van de kinderen wekt afschuw. De kijker weet op voorhand dat de kinderen zullen sterven, maar toch choqueert deze scène. Het is bijna onmenselijk dat von Trier het oudste jongetje laat helpen bij de moord van zijn broertje en later ook bij zijn eigen ophanging. Het tafereel wordt getoond als een vredig, maar noodzakelijk, offer dat Medea pleegt en dat haar toestand zelfs rechtvaardigt.²⁵

²³ Joseph, Susan en Johnson, Marguerite. "An orchid in the land of technology": Narrative and representation in Lars von Trier's *Medea*. 120

²⁴ Björkman, Stig en Nyman, Lena: "I Am Curious, Film: Lars von Trier," in Jan Lumholt (ed.): *Lars von Trier Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2003.118

²⁵ Baertschi maakt de interessante vergelijking met de dood van Christus op de top van de berg Golgotha. Medea representeert hier alle moeders die de last van hun huwelijk en kinderen letterlijk en figuurlijk op haar schouders

Deze veranderingen: de centrale plaats van het gevoelsleven van Medea, de uitgewerkte rol van Glauce en het tonen van de moord op de kinderen, verschaffen de kijker een complete blik op de persoonlijkheid en het gevoelsleven van het hoofdpersonage. Von Trier slaagt er in om de ambiguïteit die reeds bij Euripides aanwezig was, uit te vergroten. Enerzijds is ze suïcidaal en is ze het slachtoffer van het onrecht van haar man. Ze lijkt een hulpeloze, jaloerse vrouw die niet zonder Jason kan leven. Deze kant van Medea emotioneert het publiek. Langs de andere kant is ze een gevaarlijke en temperamentvolle vrouw. Ze is in staat haar koninklijke afkomst in te zetten om het heldengedrag van een man te evenaren. Haar woede tegenover het onrecht dat haar is aangedaan, is niet te overwinnen. Dit karakteriseert de typische wraaktragedies en maakt de gelijkenissen tussen *Medea* en Dionysos uit de *Bacchanten* zichtbaar: “As the feminine mask gradually slips to reveal first an archaic hero and finally a near-goddess, the story of her revenge takes on a pattern typical divine rather than human action.”²⁶ Medea wordt op vier verschillende manieren getoond in de film. Ze is vrouwelijk en menselijk langs de ene kant, maar toont ook mannelijke kenmerken door haar heldengedrag. Los daarvan krijgt ze een bovenmenselijke status wanneer ze weet dat de goden haar niet kunnen veroordelen voor haar daden.²⁷ Ze wil dan ook niet de slachtofferrol op zich nemen die de patriarchale orde van haar verwacht. De ambiguïteit van het personage fascineert von Trier en daarom dikt hij het aan. Volgens Baertschi beschouwt de regisseur Medea als de belichaming van het martelaarschap van de vrouw.

He [von Trier] combines this feminist approach with a Christian re-interpretation of the story, presenting Medea as the incarnation of the oppressed female, who takes on the misery and suffering of all women, before eventually liberating herself, albeit at the highest price possible.²⁸

dragen. Ze wordt niet getoond als een wraakzuchtige vrouw, maar als een lijdend figuur met bovennatuurlijke kracht. Zie Baertschi, Annette M. *Ancient Greek Women in Film*. Rebel and Martyr: The Medea of Lars von Trier. 133.

²⁶ Ibid.

²⁷ De tragedie van *Medea* is uniek, in dat opzicht dat haar bovenmenselijke status niet gezien wordt als een teken van Hamartia. Het onderstaande citaat van Wansbrough toont dat Hamartia één van de menselijke zonden is:

“In Hölderlin’s understanding of the tragic, the hero displays insufficient fear of the divine, committing the ultimate act of Hamartia in his aspiration to be divine. This mistake leads to destruction and dissolution, since a harmony between divinity and the hero cannot last – man cannot become a god. The seeming relative possibility of godliness leads to the striking knowledge of its imminent failure.”

Wansbrough, A. Andreas. *The Politics of Fear, Nature and Gender in Lars von Trier’s Antichrist*. Sydney: University of Sydney. 2 geraadpleegd op: <http://sydney.academia.edu/AleksandrAndreasWansbrough> geraadpleegd op: (24/04/2015)

²⁸ Baertschi, Annette M. *Ancient Greek Women in Film*.

Net zoals de verhalen van Euripides tonen veel van von Triers films de kijker wat er gebeurt wanneer vrouwen actie ondernemen. Dit mondt uit in tragische eindes waarbij het vrouwelijke personage zelf sterft of naaste figuren het leven afneemt. De tragedie functioneert als een waarschuwing voor de mens, omdat momenten van crisis en ontwikkeling herkenbaar worden.

Rush Rehm en Michiel Leezenberg stellen dat tragedie de plaats is waar expliciet aandacht wordt geschonken aan de stem van de ander.²⁹ In deze ontwrichting ontstaat er ruimte voor alles wat verontrustend is. Vooral vrouwen worden hierbij gerekend. Daarom betekent de tragedie volgens Decreus en Crombez ook een tijdelijke en fictionele uitbereiding van het recht om vrijuit te spreken zoals dit enkel aan mannelijke burgers was toegestaan.³⁰ Het genre draagt echter een paradox in zich. Waar er ruimte wordt gecreëerd om vrouwen aan het woord te laten, toont de tragedie de continue tegenstelling tussen het instinctieve en het rationele. Vrouwen belichamen het gevoelsmatige en irrationele en worden daarom in de meest benarde situaties geplaatst. Het verzet van de vrouw tegen de patriarchale orde is de kracht van het tragische gebeuren. Paglia trekt de motieven van de tragedie nog iets verder door en merkt een fundamenteel verschil op tussen de benadering van man en vrouw in tragedie omdat: “tragic woman is less moral than man. Her will-to-power is naked. Her actions are under a chthonian cloud. They are conduit of the irrational, opening the genre to intrusions of the barbaric force that drama shut out at its birth.”³¹ De belangrijkste vrouwelijke figuren in de traditie van tragedies spelen een loense rol. Hieronder vallen onder andere Euripides’ Phaedra en Medea. Vrouwen passen minder goed in de samenleving en ze spelen een heel funeste rol omdat ze net de grote belager zijn van het genre. Het vrouwenfiguur bezit een instinctieve wreedheid die de tragedie probeert terecht te wijzen.³² Volgens Paglia is de tragedie ontstaan omdat de man een tegengif nodig had om zich te kunnen verdedigen tegen de vrouwen. Zo zegt ze dat: “tragedy’s inhospitality to women springs from nature’s inhospitality to men. The identification to women with nature was universal in the prehistory.”³³ De tragedie is met andere woorden een mannelijk paradigma dat de mens waarschuwt voor het irrationele en de mentaliteit van de vrouw.

²⁹ Leezenberg, Michiel. “From the Peloponnesian War to the Iraq War: a Post-liberal Reading of Greek Tragedy.” *Classics in Post-Colonial Worlds*. Red. Hardwick, Lorna & Gillespie, Carol. Oxford: Oxford University Press, 2007. 265-285. en Rehm, Rush. *Radical Theatre: Greek Theatre and the Modern World*. London: Duckworth, 2003.

³⁰ Decreus, Freddy & Crombez, Thomas. *Theater een Westerse Geschiedenis*. Leuven: LannooCampus. 2015.

21.

³¹ Ibid., 7

³² Ibid.

³³ Ibid.

Door deze inzichten mee te nemen naar andere casussen zal er mogelijk plaats zijn voor een rijkere analyse of benadering van vrouwelijke personages in von Triers werk. Er zijn een aantal motieven die slechts te verklaren vallen wanneer men de diepere structuren van von Triers werk doortast. In *Medea* vergroot de regisseur de tragische aspecten uit door nadruk te leggen op de strijd tussen het gevoelsmatige en het rationele. Baertschi en van Dessel herkennen ook gelijkenissen tussen Medea en de vrouwelijke hoofdpersonages uit *Dancer in the Dark* en *Dogville*, deze twee films zullen in de volgende paragrafen verder worden toegelicht.³⁴

Vrouwelijk martelaarschap in de “Gold Heart”- trilogie

Breaking the Waves is de tweede film uit het oeuvre van von Trier die zelfopoffering en mannelijke dominantie in behandeling neemt. Tegen de wil van de patriarchale orde, de oudere mannen van het dorp, trouwt Bess met een buitenstaander. Ze stelt zich spotachtig op tegenover de regels die gelden om respect te krijgen van de gemeenschap. Von Trier toont deze spotternij heel letterlijk door Bess onverschrokken in de camera te laten kijken. Dit shot geldt als een soort waarschuwing voor de kijker en een indicatie van de problemen die Bess zal krijgen door deze ostentatieve opstelling ten opzichte van de paternalistische samenleving op het eiland. Het tragische einde zal dan tot stand gebracht worden door toedoen van verschillende mannen. Ze ondergaat seksuele handelingen met dorpsgenoten zodat haar man, Jan, ondanks zijn verlamming nog van het leven kan genieten. In de ogen van de regisseur is Bess een heilige vrouw omdat ze haar leven voor een goed doel offert. *Breaking the Waves* is de eerste film is de eerste film uit de zogenaamde “Gold Heart”-trilogie, waarin von Trier telkens protagonisten toont die zich opofferen – een thematiek die hijzelf met een woordspeling omschrijft als “breaking the wives”.³⁵ Doorheen verschillende filmgenres tast hij af in welke benarde situaties hij zijn personages kan plaatsen.

³⁴ <http://enola.be/film/klassiekers/16337:medea> geraadpleegd op (24/04/2015).

³⁴ Baertschi, Annette M. *Ancient Greek Women in Film*. Rebel and Martyr: The Medea of Lars von Trier. 122

³⁵ Björkman, Stig. *Trier on von Trier*. London: Faber and Faber Limited. 2003. 163



Afbeelding 10: Bess kijkt recht in de camera. Von Trier, Lars. Screen Shots *Breaking the Waves* (1996).

Von Trier deelt zijn films bewust op in trilogieën. De eerste reeks die hij maakte, noemde hij de Europa-trilogie, bestaande uit: *The Element of Crime* (1984), *Epidemic* (1987) en *Europa* (1994). Bainbridge zegt dat von Trier deze trilogie als mannelijk beschouwde wegens de thematiek van individualiteit in een dominante paternalistische beschaving.³⁶ De “Gold Heart”-trilogie die naast *Breaking the Waves* (1996) bestaat uit *Idioterne* (1998) en *Dancer in the Dark* (2000), contrasteert met de oudere films omdat ze vooral vrouwelijke stemmen aan het woord laat. In die optiek zijn het interessante voorbeelden om in deze masterproef aan bod te laten komen.³⁷ Joke Thuy leest zijn werken als een manier om een “ander” spreken aan te snijden over de vrouwelijke positie en het vrouwbeeld in de hedendaagse cinema.³⁸ In *Medea* is al een thematisch spoor te vinden van Lars von Triers fascinatie voor vrouwelijk martelaarschap. Dit spoor leidt hem in de “Gold Heart”-trilogie naar thema’s als bedrog, ontgoocheling en vrouwelijke opoffering.³⁹

Selma Ježková, het hoofdpersonage in *Dancer in the Dark*, is een jonge moeder die ontzettend hard werkt in een fabriek om de oogoperatie van haar zoon Gene te kunnen financieren. Zelf lijdt ze ook aan een oogziekte en ze wordt weldra blind. In haar vrije tijd gaat ze met haar vriendin naar musicals kijken (hoewel ze amper iets kan zien op het scherm) en repeteert ze zelf mee voor een voorstelling van *The Sound of Music*. De musical, het schijnbare genre van de film, toont dat muziek en dans het personage troost bieden en haar zorgen verlichten. Dit blijven echter korte momenten van euforie want het grootste deel van de film cijfert ze zichzelf weg ten gunste van de gezondheid van haar zoon. Haar buurman

³⁶ Bainbridge, Caroline . *The cinema of Lars von Trier, authenticity and artifice*. London: Wallflower Press, 2007. 54

³⁷ *Idioterne* wordt buiten beschouwing genomen omdat de film een groep "antiburgerlijke" volwassenen in beschouwing neemt en niet zozeer op één vrouwelijk personage focust.

³⁸ Thuy, Joke. *Een Ander genieten? Een psychoanalytisch perspectief op de representatie van vrouwen in het filmische oeuvre van Lars von Trier*. 67.

³⁹ Bainbridge, Caroline . *The cinema of Lars von Trier, authenticity and artifice*. 63.

Bill, die altijd goed voor haar geweest is, neemt haar in vertrouwen wanneer hij zegt dat hij schulden heeft en zijn huwelijk hieraan kapot zal gaan. Selma vertelt hem dat ze in de loop der jaren een som geld heeft kunnen sparen om de operatie van Gene te bekostigen. Een dramatische sequentie volgt waarin Bill Selma's geld steelt, zij hem hiermee confronteert en in een roes van verwarring Bill neerschiet. Vervolgens wordt ze door deze daad tot de dood veroordeeld. Omdat ze geen geld wil "verspillen" aan haar eigen leven en kost wat kost wil dat Gene's operatie doorgaat, kan er geen advocaat voorzien worden om haar te redden.

Dancer in the Dark toont de frictie tussen twee werelden: enerzijds de realiteit en anderzijds Selma's vluchtwereld. De sfeer in de echte wereld is troosteloos en de film is koud van kleur. Ze wordt op alle vlakken gedomineerd door anderen (ook al hebben de meesten het goed voor met haar). Tegenover Bill staat ze schaakmat. Hij heeft de officiële macht en de patriarchale heersende orde aan zijn kant. En zij heeft zoals Sylvain De Bleekere zegt slechts twee rijkdommen die samen haar gouden hart vormen: moederliefde en muzikale verbeelding.⁴⁰ In haar muzikale verbeelding krijgt Selma het recht om vrijuit te spreken.



Afbeelding 11 & 12: Dagdromen van Selma tonen musicalscènes. Von Trier, Lars. Screen Shots *Dancer in the Dark* (2000).

Het naïef idealisme is één van de meest tragische aspecten van de film. In haar dagdromen construeert Selma een ideale wereld. Net zoals Bess, die in *Breaking the Waves* vredige conversaties heeft met god, creëert ze een tweede wereld waarin alles verloopt zoals ze wil. Het zingen en dansen van Selma begint telkens wanneer het lijden en de spanning voor haar te groot worden, als een vorm van escapisme. Waar muziek- en dansscènes in film traditioneel pure vrolijkheid teweegbrengen, zijn het in *Dancer in the Dark* juist deze momenten die de hardste emoties losmaken. Haar problemen zinderen door in de liedjes die

⁴⁰ De Bleekere, Sylvain. "Dancer in the Dark" *Cinergie*. vol. 237. nr. 4 (9-17) 2001 .13.

ze zingt, maar in deze andere wereld lijkt ze alles aan te kunnen. De actie wordt even stilgezet en Selma reflecteert over de meedogenloosheid van de wereld. De muzikale nummers, die we verwachten bij het musicalgenre, komen vrij laat voor in de film omdat von Trier graag met genreconventies speelt. De zang en dans intermezzo's uit de musical hebben een organische link met het plot en functioneren als middel om inlevingsvermogen op te wekken. Op momenten van crisis en woelige situaties worden de dramatische scènes vormelijk opgefleurd door het levendige kleurpatroon en een honderdtal statische camera's die de kijker minder desoriënteren dan de hand-held camera's in de andere scènes. Inhoudelijk gebeuren er irrealistische dingen die, zoals in veel fantasieën, fel botsen met de realiteit.

Sylvain De Bleekere vergelijkt deze dramatische momenten met de muzikale intermezzo's in de klassieke tragedie.⁴¹ Interessant is zijn verwijzing naar het zingend koor uit de Griekse tragedies, dat in de 19^e eeuw vervangen werd door de personages zelf. De functie van de tragedie kan gelezen worden als middel om oppositionele stemmen te laten horen. Het koor reageert hierop en functioneert in eerste instantie als bemiddelaar. Om dit verder uit te werken, kunnen we de twee verschillende opvattingen van Nietzsche en Schiller omtrent het koor tegenover elkaar te plaatsen zoals Stijn Demaré dat doet. Demaré verwijst onder meer naar de prachtige beeldspraak die gebruikte om de functie van het koor te duiden: 'het koor als een levende muur'.⁴² Het koor heeft de ambigue werking om de protagonisten en het publiek van elkaar te scheiden, maar op paradoxale wijze ook te verenigen.⁴³ Het koor is vrij kritiek te geven en oefent waar nodig controle uit over de individuen in de scène. De visie van Nietzsche omtrent de functie van het koor verschilt radicaal van die van Schiller: "[hij] meent dat het koor duidelijk dionysisch is, terwijl de acteurs als apollinische individuen op het podium schitteren. [...] Het koor dient dus allerminst het dionysische te beschermen, maar eerder iedereen er mee te besmetten."⁴⁴ Op basis van Nietzsches visie krijgen muzikale scènes uit *Dancer in the Dark* een interessante functie. Het koor wordt vanaf de 19^{de} eeuw vervangen door muzikale passages die de personages zelf zingen. Selma vertolkt dus de dionysische stemming en oproer waarvoor in het realistische verhaal geen plaats is. Deze functie van het koor maakt plaats voor een openbaring van de dionysische en irrationele kracht van de tragedie.

In de 19^{de} eeuw werd de tragedie tot melodrama omgedoopt. George Steiner wijdt in zijn werk *The Death of Tragedy* (1961) een aantal hoofdstukken aan het melodrama. Hij

⁴¹ De Bleekere, Sylvain. "Dancer in the Dark". 9.

⁴² Demaré, Stijn. *Goden, helden en de massa: hedendaagse tragedie*. Apeldoorn: Garant Uitgevers, 2007. 43

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

verklaart waarom negentiende-eeuwse drama's zoals onder andere die van Henrik Ibsen niet onder de noemer van tragedie vallen: "Where the causes of disaster are temporal, where the conflict can be restored through technical or social means, we may have serious drama, but not tragedy."⁴⁵ Von Trier wil zich echter bedienen van conflicten die niet opgelost kunnen worden en zijn fascinatie voor de klassieke tragedie is hierbij erg voelbaar. Het valt zelfs te beargumenteren dat hij door deze fascinatie het melodrama onrechtstreeks wil aanklagen. Von Trier wil geen lauw melodrama tonen, maar een eenvoudig simpel verhaal "besmetten" met dionysische elementen. Von Triers deconstructie van de musical verschijnt pas in haar volle draagwijdte wanneer we in acht nemen dat hij de musical beschouwt als het cultuurteken dat voor de Amerikaanse beschaving staat.⁴⁶ De Bleekere zegt dat de musical: "een ideale sprookjeswereld zonder ingrijpende tragiek voedt, zonder storende vlekken."⁴⁷ Von Trier beschouwt het zijn plicht om deze storende vlekken expliciet toe te voegen aan het plot.

Om de tragische aspecten te versterken, plaatst von Trier het verhaal in een specifieke setting die bepaalde repercussies met zich meebrengt. Ten eerste koos von Trier ervoor de film te laten afspelen in Washington omdat deze staat mensen executeert door ze op te hangen. Deze executie werkt erg hard in op het gemoed van de kijker en dit is een element dat von Trier in zijn film wilde laten manifesteren. Een soortgelijke gruwelijke dood zagen we al in *Medea*, waar ook een moederlijk drama wordt opgevoerd. Tijdens het nummer *I did what I have to do*, zien we Gene op zijn fiets rondjes rijden. In de boodschap van het zoontje weerklinkt wat zijn moeder zingt: "You did what you had to do", alsof hij de opoffering goedkeurt. In *Medea* staat het oudste zoontje ook tot aan de dood aan haar zijde. Gene zelf komt na deze scène niet meer in beeld. Het werkt dan ook des te confronterender om alleen zijn bril, die symbool staat voor alle tragische plotwendingen, te tonen op het einde. Gene zal zijn oogoperatie krijgen en zijn bril niet meer nodig hebben in de toekomst. Niet toevallig brengen verscheidene auteurs de kijkervaring van de "Gold Heart"-trilogie in verband met trauma. In deze masterproef laat ik de psychoanalyse evenwel buiten beschouwing en kies ik voor het perspectief van de tragedie.⁴⁸

⁴⁵ Steiner, George. *The Death of Tragedy*. Yale: Yale University Press, 1961. 8

⁴⁶ De Bleekere, Sylvain. "Dancer in the Dark" 11.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Voor verdere literatuur omtrent trauma in relatie tot het oeuvre van von Trier zie: Badley, Linda. *Lars Von Trier*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2011. 33. Bainbridge, Caroline. "The trauma debate: Just looking? Traumatic affect film form and spectatorship in the work of Lars von Trier". *Screen* 45 Vol. 4, Nr.1 (391-400) 2004. Gabbard, G.O. "The Psychoanalyst At the Movies". *International Journal of PsychoAnalysis*, Vol. 78, Nr. 1. (429-434) 1997.



Afbeelding 13 & 14: De bril van Gene staat symbool voor de benarde situatie waar Selma zich in bevindt. Von Trier, Lars. Screen Shots *Dancer in the Dark* (2000).

Stig Björkman stelt von Trier in een interview de specifieke vraag of *Dancer in the Dark* een directe link heeft met *Medea*. Hij merkt terecht op dat Medea ook een soort heldin is die haar kinderen opoffert en hier gaat het nog verder omdat Selma zichzelf opoffert voor Gene.⁴⁹ Von Trier antwoordt hierop:

Well, the difference isn't that great. I don't think Medea's life gets much better after the sacrifice she felt herself compelled to make [...] The characters in these films are struggling to bring meaning to their time on earth. It must feel easier to die if you're doing it for something you believe in.⁵⁰

Deze getuigenis van von Trier is te vergelijken met de manier waarop tragedies archaische lessen bieden voor het leven. Hij wil zijn personages in benarde situaties laten ploeteren en zware keuzes voorschotelen om de toeschouwer een gelijkaardige les bij te brengen.

Een tweede element dat von Trier heeft aangebracht om de situatie benard te maken, is de ziekte van Gene en Selma. Een filmpje van de Warner Brothers uit de jaren '30, gebaseerd op de blindheid van een meisje, heeft hem inspiratie gegeven om slechthoortheid als plotelement te gebruiken in deze film. Hij was zelf geraakt door de manier waarop het meisje uit de film een pop opraapte. Toen pas wist de kijker dat ze blind was. Het meisje had een sterke verbeelding en fantaseerde dat het popje tot leven kwam en dat ze in een wereld zat waar er alleen maar vreugde was, een wereld vol bloemen. Maar tegelijk bevond ze zich in een achterwijk in New York waar alles heel grauw en lelijk was. Volgens De Bleekere heeft von Trier na het zien van deze cartoon, het scenario van *Dancer in the Dark* herwerkt en van de blindheid het essentiële plotelement gemaakt omdat hij het tegelijk heel problematisch en mooi vond.⁵¹ Handicaps zoals blindheid, stomheid en invaliditeit zijn een dramatisch

⁴⁹ Björkman, Stig. *Trier on von Trier*. 221.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ De Bleekere, Sylvain. "Dancer in the Dark".11

instrument waarmee allerlei onthutsende situaties gecreeërd kunnen worden. Von Trier wil de mens, meestal vrouwen, naakt en verloren, ziek en blind tonen om aan het licht te brengen hoe wreed het leven is. Volgens Steiner is dit exact wat tragedie doet: “it is a terrible, stark insight into human life. Yet in the very excess of his suffering lies man’s claim to dignity. Powerless and broken, a blind beggar.”⁵² In tegenstelling tot de drama’s van Ibsen is hier geen oplossing mogelijk die het kwade kan uitschakelen. Von Trier is dus in staat de 19^{de} eeuwse melodrama’s te overtreffen, omdat zijn films net iets verder durven te gaan. Zo is Patricia Pisters van mening dat de regisseur een kwaadaardig spel doordrijft:

Von Trier is vergelijkbaar met een berekende grootmeester die een spel speelt met karakters als pionnen die op rationele wijze verplaatst, ingezet en gebruikt kunnen worden. Een schaakspel tussen goed (Selma, Kathy, Jeff) en kwaad (Bill en het rechtssysteem) waaruit von Trier een obligaat misantropische conclusie trekt die vervolgens kan dienen als zijn boodschap, zijn waarschuwing aan de mensheid: goed delft altijd het onderspit.⁵³

Het melodrama wordt naar zijn uiterste conclusie gevoerd omdat er geen verzoening mogelijk is. Steiner stelt dat: “The tragic personage is broken by forces which can neither be fully understood nor overcome by rational prudence.”⁵⁴ Een tragedie kan niet opgelost worden. Von Trier wil ons tonen dat er geen compensatie is voor het lijden in *Dancer in the Dark*. Het is dan ook niet verwonderlijk dat hij de film zo wreed laat aflopen.

Er is echter iets vreemds op te merken met betrekking tot het einde. Tijdens een belangrijke scène in het begin van de film, wordt de kijker op het verkeerde been gezet wanneer Selma, in haar overtuigend enthousiasme, haar strategie uitlegt om naar musicals te kijken.

Selma: In a musical, nothing dreadful ever happens [...]

Selma: You know when the camera goes really big and it comes up out of the roof, and you just know that it's gonna end? I hate that. I used to cheat on that when I was a little girl back in Czechoslovakia. I would leave the cinema just after the next to last song, and the film would just go on forever. It's lovely, isn't it?

Bill: That is lovely.

Von Trier laat Selma het typische ingrediënt van de musical, het goede einde, op expliciete wijze beamen. Maar daarna schendt hij de regels en doorbreekt hij de belofte op een goed

⁵² Steiner, George. *The Death of Tragedy*. 9

⁵³ Pisters, Patricia. “Kil of ontroerend”. 17

⁵⁴ Steiner, George. *The Death of Tragedy*. 8

einde, wat Nicola Evans het “melodramatic contract” noemt.⁵⁵ Elk genre vraagt de filmmaker een aantal regels te respecteren, alvorens te kunnen garanderen dat de kijkers plezier kunnen beleven aan wat ze zien. Er is nog hoop voor de goed oplettende kijker die Selma haar gewoonte, namelijk de cinema te verlaten vlak na de voorlaatste nummer, letterlijk heeft genomen. Als hij haar raad opvolgt, hoeft hij het verschrikkelijke einde niet te zien. Dit biedt echter geen oplossing want de kijker heeft al te veel gezien vlak na het voorlaatste nummer. Selma zit in de gevangenis en legt de pijnlijke weg af naar de executie. Stopt de kijker hier met kijken, dan zit hij nog steeds met een wrang gevoel en lijkt von Trier hem de gewaarwording van een verlossing des te harder te ontnemen. Pisters beschouwt de keuze van von Trier als een onoverkomelijke fout die heel de clou van de film onderuit haalt:

Het één-na-laatste nummer is niet *My favourite Things*, waardoor de film in een loop zou komen als er een toeschouwer als Selma in de zaal zou zitten, maar het nummer *107-Steps*. Deze fout maakt dat von Trier het schaakspel verliest, wat hoopvol stemt voor de toekomst. Misschien geeft hij hierdoor het schaken op en kiest hij voor een minder rationeel en formeel spel met meer ruimte voor menselijke emoties en minder manipulatie-drift.⁵⁶

Ik denk echter dat hij deze “fout” opzettelijk heeft gemaakt. Als hij de mogelijkheid om de film in een “loop” te bekijken zou aangereikt hebben, en Selma bijvoorbeeld vlak na *My favourite Things* expliciet zou laten zeggen: “Dit is het één-na-laatste lied dat ik kon zingen in mijn leven”, om het even ludiek te verwoorden, dan zou hij de kijker een uitweg bieden zoals veel 19^{de} eeuwse theatermakers dat deden. Vanaf het laatste lied veegt von Trier de mogelijkheid om de film op een andere manier te interpreteren in één klap van de tafel. Wanneer men de handelingen en plotelementen analyseert vanuit het perspectief van de klassieke tragedie, zijn de tragische plotwendingen die eindigen in dood en ravage noodzakelijk. Dit ligt vrij dicht bij wat Steiner voor ogen heeft wanneer hij probeert een definitie van de tragedie te formuleren.

De vrouwelijke personages in *Medea*, *Breaking the Waves* en *Dancer in the Dark* worden aan elkaar gelinkt op zusterlijke wijze. Ze offeren zichzelf op voor de anderen en representeren verschillende menselijke deugden zoals dapperheid en standvastigheid. Hun kwaliteiten contrasteren met de karaktereigenschappen van de mannelijke tegenspelers, die als verraders, dieven en masochisten geportretteerd worden. Selma is een personage dat via haar

⁵⁵ Evans, Nicola. “How to make your audience suffer: Melodrama, Masochism and Dead Time in Lars von Trier’s *Dogville*”. *Culture, Theory and Critique*. Vol. 55, Nr. 3. (365-382) 2014. 366.

⁵⁶ Pisters, Patricia. “Kil of ontroerend”. 17

naïviteit een soort heiligheid toegeschreven wordt.⁵⁷ De thema's die aangeraakt worden, zijn opoffering, transcendentie en barmhartigheid en dit tekent de gehele "Gold Heart"-trilogie. Kenmerken van Medea leven voort in deze vrouwen, want zowel de opoffering als het tragische einde zijn heel bepalend voor de films. De keuzes van de personages zijn schrijnend, maar worden wel gerechtvaardigd en zelfs een soort "heiligheid" toegekend. Door hun instinct te volgen, handelen ze op irrationele wijze en botsen ze met de waarden die in de samenleving gelden. Door toedoen van het lot, zijn ze genoodzaakt standvastig door te gaan tot het tragische einde. Krisjansen en Papadopoulos linken deze gewaarwording aan Nietzsche's theorie: "[they] will approach a sense of primal being as those women 'become themselves in an insatiable hunger for existence'. They abandon rationalist method and individuation of the Socratic rationalist man, the truthful man, and instead find themselves in search of the fiery effects of Dionysian experience."⁵⁸ Het dionysische wordt hier opnieuw vergeleken met de status van de vrouw.

Zoals eerder aangehaald, is de fascinatie voor de onthulling van het mysterie rond de vrouw in Paglia's theorie een sterk motief in verschillende tragedies. Dit motief verschijnt ook in het medium film en wordt gedetailleerd beschreven in Laura Mulvey's essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Cinema wordt gekenmerkt door de eindeloze mogelijkheid om perspectieven te variëren. De manier van kijken in film draagt een contradictie in zich. De man, von Trier in dit geval, buit het beeld dat van de vrouw geschapen wordt uit, maar tegelijkertijd geeft hij haar wel de belangrijkste rol in zijn creatie. Mulvey haalt aan dat: "The beauty of the woman as object and the screen space coalesce; she is no longer the bearer of guilt but a perfect product, whose body, stylized and fragmented by close-ups, is the content of the film and the direct recipient of the spectator's look."⁵⁹ Dit essay heeft een belangrijke beweging binnen de feministische filmtheorie in gang gezet. De vrouw wordt ingezet als "product" om het plezier van de man te garanderen.⁶⁰ Het mannelijke verlangen is sadistisch

⁵⁷ Zowel Bainbridge als Victoria Nelson linken Selma aan het personage Bess uit *Breaking the waves*. Zie hiervoor Bainbridge, Caroline . *The cinema of Lars von Trier, authenticity and artifice*. 63. Nelson, Victoria. "The new expressionism: Why the bells ring in 'Breaking the Waves'" *Understanding Lars von Trier's film*. Salagmundi, Vol. 116 Nr.12 (228-237) 1997. (geraadpleegd op 01/05/2015 via: <http://search.proquest.com/docview/221293321?accountid=11077>)

⁵⁸ Krisjansen, Ivan; Papadopoulos, Catherine. "Nietzsche's Ausgang: Dissolution and Identity in the Cinema of Lars von Trier." *Studies in European Cinema*. Vol. 12, Nr. 1 (46-59) 2015. 51. Er wordt een citaat van Nietzsche geciteerd uit: Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The Birth of tragedy: And Other Writings*, ed. Raymond Guess and Ronald Spiers. Cambridge: University Press. 1990. 102.

⁵⁹ Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*. Vol.16, Nr.1 (57-68) 1975. 65.

⁶⁰ Verschillende analyses van de kijkervaring richten zich op deze stelling. Zo bespreekt Cowie in *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis* (1997) het genieten als mannelijke toeschouwer en hoe identificatie en voyeurisme tot stand komen. Belangrijk is het onderscheid tussen 'de blik' die vaak bij de kijker wordt gelokaliseerd, en "de blik" die zich binnen het beeld bevindt. Het tweede mechanisme wordt besproken in

en zijn er twee manieren om hiermee om te gaan: op voyeuristische wijze en door fetisjisme.⁶¹ De “male gaze” is typisch voor het medium film en tracht het dionysische, het vrouwelijke, in toom te houden. Vrouwelijke figuren zitten vast in de structuren die geconstrueerd zijn door de man. Zo maken filmmakers, bewust of onbewust, een aanval op de natuur van de vrouw. Zij hanteren stereotypen en geruchtmakende persoonlijkheden, die al eeuwen lang de drijfveren van verschillende kunstvormen representeren. Of zoals Paglia het verwoordt:

Daemonic archetypes of woman, filling world mythology, represent the uncontrollable nearness of nature. Their tradition passes nearly unbroken from prehistoric idols through literature and art to modern movies. The primary image is the femme fatale, the woman fatal to man. The more nature is beaten back in the west, the more the femme fatale reappears, as a return of the repressed.⁶²

Film als medium viseert de mysterieuze en vaak negatieve kenmerken van de vrouw en representeert volgens Paglia het meest apollinische genre door het hoogtepunt van de geobsedeerde mannelijke controle in de westerse cultuur te representeren.⁶³ Filmmakers zijn vrij om met perspectieven te spelen en eender welk beeld van de vrouw te tonen. Von Trier is vooral geïnteresseerd om met een bepaald vrouwbeeld een statement te maken over de wereld waarin we leven. Hij laat zijn personages lijden of wraak nemen net omdat hij ervan overtuigd is dat we in een zieke samenleving leven. De vrouw belichaamt het gevoelsmatige dat veel dichterbij de natuur staat en daarom zet hij haar in om de rationele maatschappij te bestrijden.

Wraaktragedie in *Dogville*

Binnen het oeuvre van von Trier neemt de film *Dogville* een bijzondere plaats in aangezien de regisseur hier een ommekeer maakt en een vrouwbeeld presenteert dat in aanzienlijke mate ambiguer is. Von Trier vertelt opnieuw een verhaal dat melodramatisch van aard is en bepaalde kenmerken van de tragedie in zich draagt. De regisseur baseert zich op een prentenboek dat hem geïnterigeerd heeft als kind en zijn gedachten nooit heeft losgelaten. Een klein meisje trekt het bos in en geeft alles wat ze heeft aan de dieren die ze tegenkomt. Het

McGowans boek *The Real Gaze* (2007). Volgens hem wordt de kracht van het filmisch beeld soms onderschat. De kijker kan geen vat krijgen op de dubieuze “blik” omdat die in het beeld vervat zit. Cowie, Elisabeth. *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. Minneapolis: University Of Minnesota Press 1996. & McGowans, Todd. *The Real Gaze*. New York: Sunypress. 2007.

⁶¹ Mulvey verwijst naar een belangrijk werk van Freud, waarin hij situeert hoe het fetisjisme groeit uit een mannelijk (verdrongen)verlangen: Freud, Sigmund. “Fetishism” Trans. J. Stracgy. *The complete psychological works of Sigmund Freud* Vol. 21 Nr. 1 (147-157). 1927. London: Hogarth and the Institute of Psychoanalysis.

⁶² Paglia, Camille. *Sexual personae art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London: Yale University Press, 2001.13.

⁶³ Ibid., 31

verhaal liep echter nooit af want de laatste bladzijde was uit het boek verdwenen. Het gedeelte dat hij wel kon lezen was dat van de opoffering. Het ontbrekende einde heeft de regisseur inspratie gegeven voor verschillende films, waarvan *Dogville* het meest sprekende voorbeeld is.⁶⁴ In deze sectie zal ik deze casus vergelijken met de vooraf besproken films. Verder wordt het dubieuze vrouwbeeld in *Dogville*, inzichtelijk gemaakt door een vergelijking met andere wraaktragedies.

Op een rustige avond komt een voortvluchtige knappe vrouw, die de naam Grace Mulligan draagt, aan in Dogville. Het dorpje bestaat uit één straat, een aantal huizen, een school, een winkel, een tuin en een mijn. Op het eerste gezicht lijkt het een vredig dorp waar Grace zich kan verschuilen om niet in de handen van een bende gangsters te vallen. Tom Edison is een dichter en lijkt goede bedoelingen te hebben wanneer hij het voor Grace opneemt in het missiehuis. De meerderheid beslist dat Grace mag blijven zolang ze zich nuttig maakt. Ze doet allerlei klusjes en offert haar tijd op in functie van de mensen in het dorp. Maar wanneer er een grote som op haar hoofd wordt gezet, krijgen de inwoners meer belang voor haar aanwezigheid en schakelen ze haar in voor de meest vervelende taken. Haar geduld en naastenliefde wordt zwaar beproefd en uiteindelijk veroorzaakt haar geloof in de goedheid van de mens een bedenkelijke catastrofe. Wanneer ze een uitweg probeert te zoeken, binden de inwoners haar letterlijk aan een ketting vast en wordt ze behandeld als een dier. Op het einde wint Grace de macht over het dorp en ligt het lot van de inwoners in haar handen. Na een eigenaardig gesprek met haar vader, die de leider van de gangsters blijkt te zijn, maakt Grace een resolute beslissing: Dogville zal met de grond gelijk gemaakt worden:



Afbeelding 15: Grace bevindt zich op het einde in de auto van haar vader en het lot van Dogville ligt in haar handen. Von Trier, Lars. Screen Shots *Dogville* (2003).

⁶⁴ De Bleekere, Sylvain. "Dancer in the Dark".10

Op het eerste gezicht is Grace een vrouw die binnen de Gold-heart trilogie hoort, maar op het einde beleeft ze een radicale ommekeer van de idealen die ze nastreeft.⁶⁵ Krisjansen en Papadopoulos beschrijven deze omkering: “the focus on women changes from a profound moral and social orientation with vestiges of sacred solemnities, especially in relation to the sacredness of sacrifice, into a total liberation from the paterfamilias and utility calculation and constraint.”⁶⁶ Grace ondergaat niet langer passief het lot dat haar te wachten staat, maar verzet zich tegen de dominante orde. De regisseur slaat inhoudelijk een tegenovergestelde weg in, alsof hij zich over zijn thema’s bezonnen heeft en die op een perverse manier wil omdraaien. *Breaking the Waves* en *Dancer in the Dark* tonen volgens Christopher Sharrett expliciet de ondergang van de vrouw, alsof de regisseur de bedreiging die ze vormt voor de patriarchale beschaving wil tenietdoen.⁶⁷ In *Dogville* transformeert zijn vrouwelijk personage en laat hij haar vastberaden terugvechten.⁶⁸

De vrouwelijke protagoniste draagt een bepaald mystiek geheim met zich mee en belichaamt het dionysische aspect. Gawan Fagard en Nathanael van der Aelen lichten dit op interessante wijze toe:

Grace is nauwelijks een personage te noemen. Zij is hoogstens een “wezen”, een “figuur”, die ook voor de toeschouwer een groot geheim bewaart. Terwijl de meeste tragedies ons het inzicht pogen te geven in de psyche van het hoofdpersonage, voelen we ons in *Dogville* volledig afgesloten van Grace’s ware diepte. Juist het feit dat achter haar handelingen het Onbekende en Ondoorgegrondelijke heerst, maakt de tragedie des te beangstiger en indringender.⁶⁹

Krisjansen en Papadopoulos vergelijken het personage met de Sade’s archetypische slachtoffer, Justine: “She is haunted and obsessed by the imperious and pressing coercions of the “truthful man” and insists on remaining virtuous no matter what level of abuse and depravity is inflicted on her.”⁷⁰ Grace is, net als Tom, doorgedreven idealistisch en gelooft dat de mens van nature goed is. Von Trier wil, vergelijkbaar met de Sade, tonen dat een hogere macht met brute middelen controle uitoefent op het individu, hier de vrouwelijke figuren. Hij

⁶⁵ Dit geldt ook voor *Manderlay* (2005) de opvolger van *Dogville*.

⁶⁶ Krisjansen, Ivan; Papadopoulos, Catherine. “Nietzsche’s Ausgang: Dissolution and Identity in the Cinema of Lars von Trier.” 52.

⁶⁷ Sharret, Christopher. “Women Run Amok: Two films by Lars von Trier”. *Film International*. Vol. 60 Nr. 1. (12-35) 2011. 20.

⁶⁸ Opnieuw geldt dit ook voor *Manderlay*. Grace zal een actieve rol vervullen om de slavenarbeid tegen te werken. Ook hier ligt de focus op de verandering die het personage doormaakt.

⁶⁹ Fagard, Gawan & van der Aelen Nathanael. *Dogville. Projectiebeelden van macht liefde en vrijheid*. Brussel: Vrije Universiteit van Brussel. 2005. 4.

⁷⁰ Krisjansen, Ivan; Papadopoulos, Catherine. “Nietzsche’s Ausgang: Dissolution and Identity in the Cinema of Lars von Trier.” 52.

transformeert Grace op het einde in Justine's kwaadaardige variant en zus Juliette. De "truthful man" in *Dogville* is Tom die het lot van Grace op zich heeft genomen, maar even veel aandeel heeft in de transformatie van Grace. Zijn filosofie is vergelijkbaar met het kwade concept, de brute paternalistische beschaving, in het verhaal van de Sade. De radicale conclusie van de film stelt dat het onmogelijk is om onvoorwaardelijk van de medemens te houden. Zoals zowel Tom als Grace's vader bevestigen dat het stomweg arrogant is. Krüger stelt dat we vanuit een humaan standpunt de zonden van de mens niet kunnen vergeven zoals het goddelijk slachtoffer Christus dat deed.⁷¹ Vanaf dit moment houdt von Trier op met zijn vrouwelijke personages te representeren als lammetjes die opgeofferd worden, en laat hij ze hardnekkig terugvechten.

De belangrijkste thema's die in het verhaal vervat zitten, waaronder lijden, macht en gerechtigheid, zijn heel herkenbaar binnen het werk van von Trier. Het verhaal ontwikkelt zich als een wraaktragedie, vanuit een situatie waarvoor de protagonist zelf niet verantwoordelijk lijkt te zijn. Kayhan vergelijkt dit met de meest bekende wraaktragedie, *Hamlet*, waarbij de moord op Hamlets vader al gepleegd is voor het verhaal begint.⁷² Er volgen situaties waarbij de "tragische held" de eer van een dierbare probeert te herstellen. In dit opzicht is Sophocles' tragedie *Antigone* ook interessant om mee in discussie te nemen. Grace wil niet de eer van haar vader of van een ander familielid herstellen, maar van het hele dorpje Dogville, van de hele mensheid. Maar door toedoen van de onrechtvaardige nevenspelers zijn "de helden" genoodzaakt wraak te plegen. Volgens Perquy plant von Trier zorgvuldig een aantal zaadjes in *Dogville* waaruit de wraakactie groeit: "Een en ander verheldert de vreselijke wraakscènes die in *Dogville* voorkomen. [...] Vera [die] de rammeling die haar zoon van Grace heeft geëist, 's nachts met twee andere vrouwen komt wreken. Als drie wraakgodinnen."⁷³ Vera verwoest de porseleinen beeldjes, het meest dierbare bezit van Grace. Op het einde wordt deze scène herhaald, maar dan laat Grace de kinderen van Vera op brutale wijze vermoorden.

⁷¹ Krüger, Peter. "Dogville bis" *Cinergie* Vol. 247. Nr. 2. (35-44) 2004. 40.

⁷² Kayhan, Sezen. *Fragments of Tragedy in Postmodern Film*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 2012. 97.

⁷³ Perquy, Patrick. "Dogville" *Cinematique*. Vol. 245. Nr.4. (7-12) 2003.10.



Afbeelding 16-19: Grace neemt wraak op Vera. Von Trier, Lars. Screen Shots, *Dogville* (2003).

Grace voelt zich verantwoordelijk om een vergelding uit te voeren, gelijkend op de veroordelingen uit het Oude Testament. Patrick Perquy bestempelt *Dogville* als een parabel en vergelijkt dit genre met de evangelieverhalen van Jezus.⁷⁴ Meest typerend voor deze verhalen is de dubbele ontvangst en vaak ambigue relevantie. Een parabel, zoals we die kennen uit het evangelie, houdt altijd een soort list of beproeving in. Zowel vormelijk als inhoudelijk verwerkt von Trier dit principe. Waar de kijker eerst vervreemd wordt door de minimale setting en controversiële filmstijl, wordt later verontrusting en zelfs ergernis opgewekt. Het publiek verlaat de cinema wachtend op een afdoend oordeel terwijl het besef binnensijpelt dat de kwestie, de morele beproeving, nu in zijn eigen schoenen geschoven is.⁷⁵ De ontknoping wordt door Perquy gelinkt aan een bijbels fragment van Mattheus. In het verhaal scheldt een koning de schuld van een dienaar kwijt, maar die dienaar vergeeft zijn mededienaar niet van een veel kleinere schuld. Deze parabel over een onrechtvaardige dienaar toont dat sommige mensen het niet waard zijn om vergeven te worden. De inwoners van *Dogville* zijn ook

⁷⁴ Perquy, Patrick. "Dogville" 7.

⁷⁵ Dit is vergelijkbaar met de kritiek die Bertolt Brecht driekwart eeuw geleden op het realistische theater leverde. Von Trier toont dat het vervreemdingeffect minstens even sterk van toepassing kan zijn op de hedendaagse realistische cinema.

beproefd geweest, maar ze zijn te ver gegaan om nog een dergelijke vergeving te verwerven.⁷⁶

Perquy trekt de film open naar een beklagenswaardige geschiedenis van de vrouw: “Stel dat Grace staat voor de mishandelde vrouw in vele culturen. Ineens verwerft die vrouw de macht. Wat zou zij beslissen? Vergeving of wraak?”⁷⁷ De regisseur prefereert wraak. De hysterie van Grace wordt min of meer gerechtvaardigd want von Trier richt zijn geweer op de zieke gemeenschap. De boodschap van deze film is fundamenteel pessimistisch en toont dat er geen universele gerechtigheid bestaat. In plaats van een “deus ex machina” integreert de regisseur een “diabolus ex machina”, er grijpt geen goddelijke, maar een monsterlijke instantie in.⁷⁸ Von Trier heeft een voorkeur voor wraaktragedies. Dit was reeds duidelijk bij de wraakscène van Medea, die hij veel gruwelijker uitwerkte dan in Euripides’ tragedie en het script van Dreyer. De regisseur is niet terughoudend om zijn eigen interpretatie te geven aan een bestaand genre. Hij gunt zichzelf vrijheid. In een interview door Björkman zegt de regisseur: “I like the idea of calling *Dogville* a ‘fusion film’ [...] I’m trying to challenge that [the attitude of labelling genres] now by creating a fusion between film, theatre and literature.”⁷⁹ Kayhan schrijft een hoofdstuk over *Dogville* in zijn werk *Fragments of Tragedy in Postmodern Film (2012)* en beschouwt de film als een werk dat toont hoe “ingrediënten” van tragedie in de postmoderne cinema kunnen geadapteerd worden.⁸⁰ Deze elementen van tragedie dragen rechtstreeks bij tot het vrouwbeeld dat er in de film geschapen wordt. Medea en andere tragische heldinnen herrijzen binnen dit genre.

Een paar opvallende patronen, die telkens opnieuw opduiken in de films, kunnen gelinkt worden aan het persoonlijke leven van von Trier. De vrouwen die een centrale plaats krijgen binnen zijn films zijn vaak buitenstaanders die verbannen of onderdrukt worden door de maatschappij. Het thema van “de ander” en kwesties rond goedheid zijn een terugkomend patroon:

the familiar Trier-esque scenario of protagonists endowed with an understanding from their weaknesses, illness, or obsessions, an understanding that always becomes a

⁷⁶ Perquy Patrick. “Dogville”. 11. Perquy verantwoordt zijn bijbelse inspiratie als relevant voor de interpretatie van *Dogville* door naar de onverwachte bekering tot het katholieke geloof van de regisseur te verwijzen. Laatstgenoemde heeft nooit Bijbelse kennis meegekregen van zijn ouders, maar wilde zijn kinderen wel zo opvoeden.

⁷⁷ Perquy, Patrick. “Dogville”. 12.

⁷⁸ Sklar, Robert. “Dogville” *Cineaste*. Vol. 25. Nr. 3..(48-50) 2004.49.

⁷⁹ Björkman, Stig. *Trier on von Trier*. London: Faber and Faber Limited. 2003. 241.

⁸⁰ In de titel van het werk zien we dat Kayhan voorzichtig is met de term tragedie. In mijn eerste sectie heb ik ook aangegeven dat ik met dezelfde bedachtzaamheid de term probeer te hanteren.

powerful force at the moment of crisis, their own lives be damned. We might think of the sacrifices made in *Breaking the Waves* or *Dancer in the Dark*.⁸¹

Medea wordt door Pintér over het hoofd gezien, want ook het opofferen van Medea's kinderen is te linken aan dit patroon. Linda Badley stelt dat psychoanalyse in de mythes van von Trier een belangrijke rol speelt, en zegt: "More than any author in recent memory, Trier's personal life is a public myth featured in the elaborate metatextual apparatus that accompanies nearly all his productions."⁸² Von Triers zoektocht naar identiteit en existentiële betekenis wordt gereflecteerd in zijn films. Deze vrouwelijke protagonisten overstijgen hun feitelijke rol in de films en representeren von Triers alter ego. Uiteraard is hij niet de enige regisseur die vrouwen als een aangrijpend onderwerp beschouwt en ze daarom veelvuldig inzet in zijn werk. Sharret vergelijkt von Trier met Ingmar Bergman die de titel "women director" kreeg, maar ziet de eerstgenoemde eerder als een regisseur die zich meer vereenzelvigd met het vrouwelijke personage.⁸³ Von Trier bekent dat hij zijn films maakt om zelf bepaalde dingen te verwerken. In de "Depressie"-trilogie, *Antichrist*, *Melancholia* en *Nymphomaniac*, worden zijn eigen angsten en depressies waarneembaar geprojecteerd op de personages.

In "*Woman Run Amok: Two films by Lars von Trier*" (2011) neemt Sharret kort de "Gold Heart" -trilogie, *Dogville* en *Manderlay* in beschouwing alvorens uitspraken te doen over het vrouwbeeld in *Antichrist* en *Melancholia*. Deze tekst biedt rijke inzichten over het verzet van de vrouw tegen de rationele beschaving in de twee laatst genoemde films. Het valt niet te ontkennen dat von Trier de vrouw op een vaak ambigue wijze laat functioneren, pas wanneer men de verschillende casussen naast elkaar plaatst, is er ruimte om een uitspraak te doen over zijn afspiegelingen. Mijn argumenten sluiten aan bij wat Sharrett zegt over zijn oeuvre: "He [von Trier] seems to be one of the very few male film-makers with a feminist consciousness, with an unrelentingly negative critique of patriarchal capitalist society."⁸⁴ De vrouwelijke personages worden niet zozeer afgeschilderd als makke lammetjes, maar eerder als slachtoffer van de patriarchale orde.

Conclusie

Na deze beschouwingen is het de vraag of von Triers films nog vrouwonvriendelijk bestempeld kunnen worden. *Medea* is een verstrend drama omdat het tegenstrijdige reacties

⁸¹Pintér, Judit. "The Lonely Planet: Lars von Trier's *Melancholia*" *Senses of Cinema* Vol 61 Nr. 1. 2011. <http://sensesofcinema.com/2011/featurearticles/the-lonely-planet-lars-von-triers-melancholia/> Geraadpleegd op (3/05/2015)

⁸²Badley, Linda. *Lars Von Trier*.6

⁸³Sharret, Christopher. "Women Run Amok: Two films by Lars von Trier" 20.

⁸⁴Ibid., 12.

uitlokt. Maar zoals Stuart Lawrence zegt, zijn ambiguïteit en onoplosbare conflicten een typisch kenmerk van de tragedies van Euripides.⁸⁵ Daarom kunnen we von Trier niet afrekenen op het vrouwonvriendelijke aspect van deze film. Of er echt sprake is van misogynie in deze tragedie is betwistbaar. Ik doe liever afstand van deze term en stel dat de onderdrukte vrouw zowel bij de interpretatie van Euripides als bij het genre tragedie hoort, omdat de vrouw de grote belager is van de tragedie. In de eerste sectie ben ik op zoek gegaan naar de motivaties die von Trier had om *Medea* te adapteren. Vervolgens heb ik de positie van het vrouwelijke hoofdfiguur besproken aan de hand van emblematische shots en een bespreking van de opvallende montage. De regisseur heeft door deze adaptatie de fascinatie voor het gedomineerde vrouwelijke personage “geërfd” en uitvergroot. Sinds *Breaking the Waves* kiest von Trier ervoor om in elk van zijn films een specifieke vrouw te portretteren die in het middelpunt staat van de film. Deze figuur wordt geconfronteerd met de rationele en mannelijke maatschappij en dit heeft keer op keer tragische gevolgen. In de “Gold Heart”-trilogie portretteert de regisseur altruïstische vrouwen met een groot hart. Het zijn echter noodlottige en benarde situaties waarin hij hen plaatst die hem, zoals Pisters zegt, tot berekende misantroop maken omdat hij de strijd tussen goed en kwaad verkeerd laat aflopen.⁸⁶

Medea blijft in alle verhalen doorleven. In de klassieke tragedie worden er bepaalde eigenschappen van de natuur van de vrouw getoond omdat het irrationele en het ondoorgrondelijke aantrekkelijke onderwerpen zijn. Het medium film wordt gedomineerd door de patriarchale orde die vat probeert te krijgen op het vrouwelijke. Mulvey benoemt dit mechanisme met de term de “male gaze”. Deze orde, het apollinische volgens Paglia, heerst overal. Vrouwelijke figuren zitten vast in de structuren die geconstrueerd zijn door de man. Von Trier wil bovenal een vrouwbeeld inzetten om op die manier een statement te maken over de zieke westerse maatschappij. Dit statement wordt het meest expliciet gemaakt in *Dogville*. Een parabel, zoals we die kennen uit het evangelie, houdt altijd een soort list of ambiguïteit in. De inwoners van het dorp zijn beproefd en te ver gegaan. Een gruwelijke wraak op de gemeenschap is dan ook vereist. Von Trier laat zijn personages lijden om de kijker te confronteren met de absoluut tragische aspecten van zijn films. Het gevoelsmatige wordt volgens de regisseur het best belichaamd door de vrouw, niet alleen omdat zij het dichtst bij de natuur staat, maar ook omdat zij vanuit die positie de grootste impact kan hebben op een cultureel klimaat waarin haar rol voortdurend onderdrukt dreigt te worden.

⁸⁵ Lawrence, Stuart. “Audience Uncertainty and Euripides' *Medea*”. 49

⁸⁶ Pisters, Patricia. “Kil of ontroerend”. 17