



Uskyldstabet eller liget i fostervandet

af Klaus Rifbjerg

Det er befriende med et stort udspil, og det er vidunderligt, når det drejer sig om film. Derfor forlader man også Lars von Triers og Niels Vørsels *Europa* med en bestemt form for eufori. Det er næsten som at have været til eksamen, alle har jo haft en mening om værket, og der var ballade allerede i Cannes, fordi instruktøren havde takket 'Dværgen' og ingen vidste, at det var en kærlig hilsen til Roman Polanski, der hed sådan i *Chinatown* – og nu skal man selv op.

Det er befriende, fordi man oplever en instruktør, der ikke blot behersker sit medium ud i den sidste krog og ved 'hvor kameraet skal stå' (som Bergman sagde engang i en anden anledning), men som også har den lidenskab at bryde grænser ned og pine sig selv ud i det overdrev, hvor man trods alt ikke ved, om man kan bunde eller går til bunds eller flyder ovenpå.

Vandassociationerne er i øvrigt ikke tilfældige, for der er masser af vand i Triers film: Den falder som regn, den kommer ned som sne, der flyder over i badekarret (fyldt med

blod) og til sidst havner helten i sit eget fostervand ved afslutningen af den rejse, som skulle have gjort ham voksen, men som i sidste ende koster ham livet.

Vi er altså ude i symbolskoven – og også her føler man befrielse, for instruktøren og hans medforfatter vil med det samme understrege, at det er *kunst*, de beskæftiger sig med og ikke 'virkelighedsreproduktion'. *Europa*, er lige så langt fra dansk teaktræsrealisme som Valby er fra Tyskland anno 1945, det år anden verdenskrig sluttede. Der er med andre ord tale om en flugt fra virkeligheden og *ind* i en anden, måske sandere, et forsøg på at overskride grænser af både indvendig og udvendig art for at komme tæt på den sandhed, vi måske er fælles om og som har sin kilde i rent personlig smerte.

Instruktøren har fortalt, at han er bange for det meste, også for at se sine egne film. Han hører altså til den slags angstneurotikere, der søger

konfrontationen for at blive kureret, ligesom folk, der er bange for at flyve og tager flycertifikat i håbet om at afvende skrækken. Det er højst agtværdigt og understreger klart længslen efter *at sætte i scene*, at arrangere virkeligheden, så den tjener ganske bestemte formål, at finde tegn, der kan forløse uden at afsløre en selv for meget.

Men tilskueren kigger selvfølgelig giveren i kortene, det er meningen, kan ikke være anderledes, og her er det så, at visse kort gennemskues, nogle alt for let, andre med større besvær, mens helt andre forbliver uigennemskuelige på overfladen. Til gengæld giver de alt muligt vigtigt fra sig indefra.

Efter disse indledende øvelser er det på tide at fortælle lidt om handlingen i Lars von Triers *Europa*. Det er ganske let, for den er enkel – som en filmhistorie skal være, hvis den er effektiv. Filmen handler om uskyld og skyld eller – for at tale bibelsk – om uskyldstabet. Manuskriptforfatterne kan deres klassikere, og så sandt som al kunst er bygget oven på anden, ta-



ger de for sig af retterne. Polanskis *Chinatown* har været nævnt, et andet værk trænger sig i sammenhængen på, nemlig Dreyers *Vampyr*, for der er i historien en stor interesse for det metafysiske, herunder varulve.

En ung mand, Leopold Kessler, ankommer fra USA til det krigsødelagte Tyskland i midten af 1945. Han er militærnægter og har altså *ikke* deltaget i krigshandlingerne på amerikansk side. Han er ingen *fjende*. Men er han en ven? Sådan opfatter han sig selv, ja, han synes, han skylder det knuste Tyskland at yde det en håndsrekning eller med sin krop at stille sig til rådighed for de lidende. Han er en Nazarin (som hos Buñuel), en frelsertype – uden at gøre sig det klart. Og naturligvis får han halen på komedie.

Før han får set sig om, er Leo indblandet i en skummel intrige, der omfatter gamle nazister, varulve og amerikanske imperialister. Symbolsk suges han nedad, og man skal lægge mærke til, at *rejsen*, der også er et af *Europas* kernesymboler, foregår i et tog, der så at sige kører i ring. Sporene ligger indenfor Tyskland, og hvor man normalt på en rejse havner et sted og står af, skruer spor-spiralen med større og større hastighed

Jean-Marc Barr og Barbara Sukowa, Eddie Constantine, Udo Kier, Lars von Trier, Erik Mørk og Jørgen Reenberg.

helten nedad, så han rent faktisk havner på bunden af en flod.

Lægger man mængden af sammensatte symboler oven i den valgte ekspressionistiske stil og kombinerer den med instruktørens vilje til også at imødekomme et større publikums krav om underholdning, havner man nødvendigvis i en interessant om end ikke altid lige frugtbar melange. Ikke mindst når den psykoanalytiske metode bliver så håndfast, at filmens *narrator* bruges direkte som analytiker og publikum træder ind i rollen som analysanden, og den mørke fortid rent bogstaveligt gøres til det underbevidsthedens Tyskland, som nogen af os kender, men som både Lars von Trier og Niels Vørsel kun har *von Hörensagen*.

Det er ikke forbudt at søge sandheden i et historisk materiale, der ligger udenfor ens personlige erfaringskreds (hvordan skulle man kunne lave film om *Gøngehøvdingen* ellers?), man løber blot den risiko, at det iscenesatte tager magten fra det, der står i kontakt direkte med ens

eget indre og bliver demonstration i stedet for konkretion. Hvilket kan være absolut fatalt, når ens ærinde er at forsvare uskylden og græde over dens fald. Særlig når de virkemidler, man bruger, er alt andet end uskyldige, men af og til så udspekulerede, at tilskueren kvæler en gaben og kløjs i de tekniske tandhjul.

Jeg har ikke det mindste imod hele tiden at blive banket på skulderen og få at vide, at det her er kunst eller kunstigt eller noget tilrettelagt eller arrangeret, men film må også gerne erobre mig, ja, jeg vil sige, at fx den brechtske Verfremdung ofte har den effekt at uddybe illusionen, at gøre den vildere, mere poetisk og mere pågående.

Måske er det her Lars von Trier har sine problemer. Han er en stor-slået iscenesætter. Han ved nøjagtigt, hvad han vil – og får det – uanset det drejer sig om midnatsmesse i snevej på banegården i Darmstadt eller eksprestog, der springer i luften. Han kan lade lig drive gennem vandet, så man selv føler, man er druknet. Men han kan også lade sine figurer overdosere den patos, som er og bliver Achilleshælen.

Det er ikke til at holde ud at se Jørgen Reenberg med skæg og hår



skære sig selv til cervelat i et badekar, mens kameraet svæver over kullisen og blodet flyder ud under den lukkede dør i det dramaturgisk mest udsppekulerede øjeblik. Til gengæld er den faunagtige Trier helt suveræn, når han for en stund lader gruen afløse af karnevallet, og Ernst-Hugo Järegård tager alle stikkene hjem som Leopold Kesslers onkel og mentor, en svensk tomte med tysk vanvid i øjnene og en sans for reglementer, der sprænger den påbudte orden i luften. Det er et lærestykke i kunstanskuelse, at se hvordan spiller og instruktør her i fællesskab punkterer den ekspressionistiske hulhed og baner vej ind til de områder, hvor vi alle kan være med, fordi der er tale om genkendelse, en genkendelse, som virker i kraft af humoren.

Det er ikke blot et spørgsmål om smag, der er en klart farbar vej ind til de mest frugtbare områder i den skabende bevidsthed i det øjeblik den dæmoniske ironi får lov til at spille eller sansen for den absurde komik folder sig ud. Alt det som sætter det tragiske i relief ikke for at gøre det mindre uudholdeligt, men for at skabe en anfægtende dimensionalitet. Ideen med at lade den unge Kessler være til eksamen i sengeredning, mens toget kører mod sin undergang, er intet mindre end fremragende og føres til ende med bravour.

Der er skrevet så meget om Lars von Triers tekniske mesterskab, at det må hænge ham selv ud af halsen. Han har også været gennem den

hjemlige mølles kværnen mellem 'mesterværket' og 'fallitten'. Med sin generøsitet fortjener han det størst mulige mål af imødekommenhed, men jeg tror, man gør von Trier en bjørnetjeneste ved ikke at understrege netop de passager, hvor han har fat i mere end han måske selv har beregnet. Det viser Ernst-Hugo Järegård med sin tilstedeværelse som havkatten i hyttefadet. Han kan som spiller ikke standses, han er til overflod sin egen iscenesætter. Men man skal huske, at det var Trier, der fandt på ham og fandt ham, og jeg er ikke et sekund i tvivl om, at hvis denne filmbegavelse også får lov (for

sig selv) til at blive ligeså tosset, som han er viis, så kommer vi for alvor til at overveje de begreber hvorunder man også finder *mesterskabet*.

Det var en særpræget oplevelse mere eller mindre ved et tilfælde at havne på pissoiret under Amager-torv efter forestillingen med von Triers *Europa*. Jeg var tilbage i '45, som jeg lige havde været. Mindre uskyldig end dengang, men ligeså grebet. Intet var forandret – det kostede bare i dag ikke noget at vaske hænder. Hvilket gerne må opfattes symbolsk. Det koster ikke noget at vanske hænder, når man har tisset. Vi er altså blevet mere hygiejniske, måske har vi også renere hænder. Men ellers er alt ved det gamle: de kloge narrer de mindre kloge og uskyld trækkes i automaten med kondomer.

Men der er alvorlig grund til at takke en håndfuld kunstnere for deres mod og evne til at tage fat på urgamle konflikter og få nogle af dem til at funkke og skinne. Jeg synes Lars von Trier skal se mindre Dreyer og mere Buñuel. Til gengæld må han gerne læse Biblen hele tiden. Den er fuld af gode historier.

Europa

Danmark-Tyskland-Sverige-Frankrig 1991. Instr.: Lars von Trier. Manus: Lars von Trier, Niels Vørsel. Foto: Henning Bendtsen, Edward Klosinsky, Jean-Paul Meurisse. Klip: Herve Schneid. Musik: Joakim Holbek. P-di-seign: Henning Bahs. Med.: Jean-Marc Barr, Barbara Sukowa, Ernst-Hugo Järegård, Max von Sydow, Erik Mørk, Jørgen Reenberg, Ed-die Constantine, Henning Jensen. Udl.: Pathe-Nordisk, 113 min. Prem.: 16.8.91.

