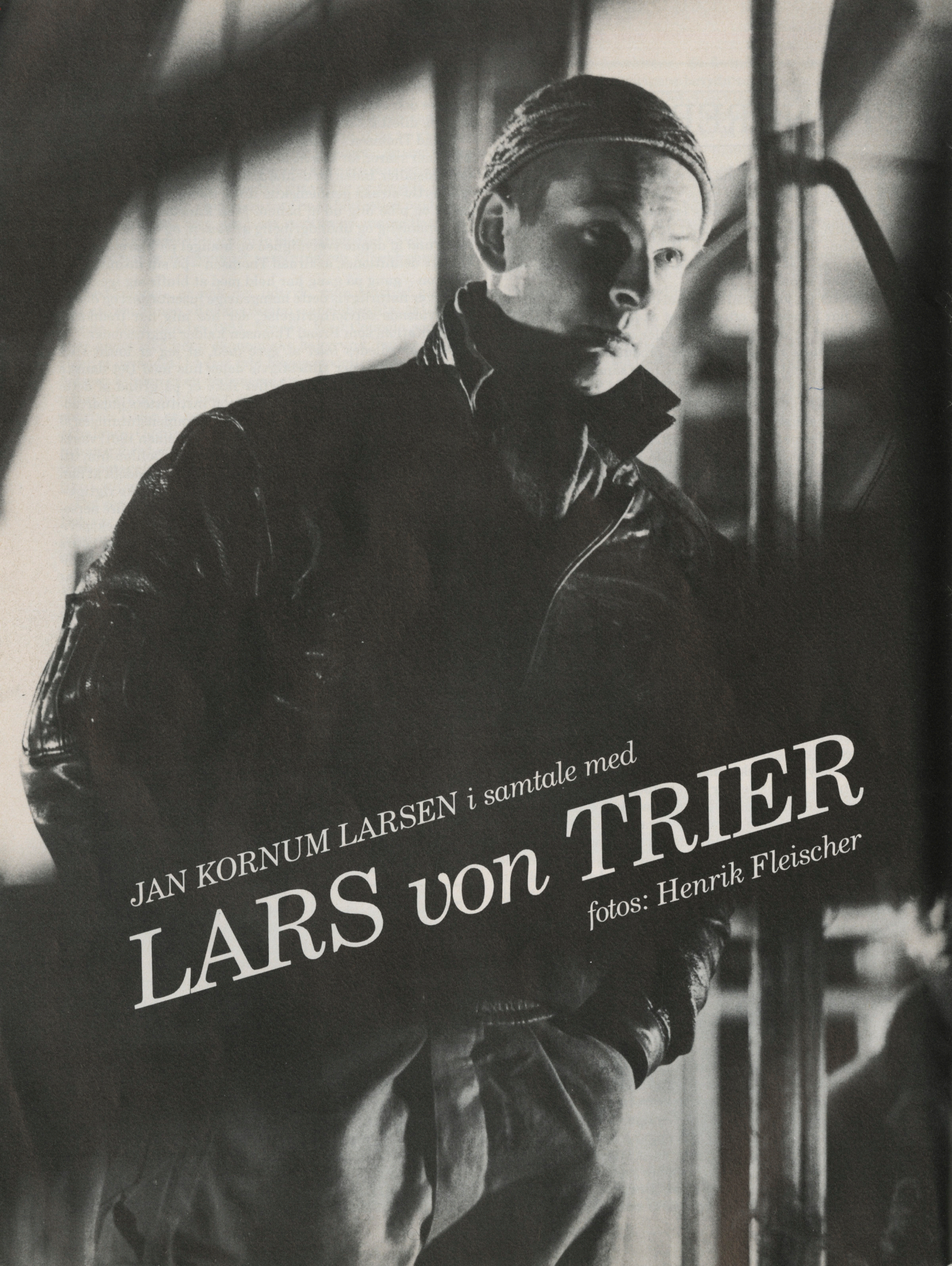




JAN KORNUM LARSEN i samtale med
LARS von TRIER
fotos: Henrik Fleischer

JKL: Du sagde for nylig, at det er et meget mærkeligt filmhold, du har arbejdet med. Hvad er det for nogle mennesker?

LvT: Ja, først er der jo mig; så er der filmens fotograf Tom Elling, der er kunstmaler, hvilket i sig selv er usædvanligt, og endelig er der filmens klipper: Tomas Gislason. Vi tre har gået sammen på filmskolen, og vi har sammen lavet »Befrielsesbilleder« og en lille film, der hedder »Nocturne«. Det er nogle besynderlige typer. Meget følsomme og derfor selvfølgelig også lidt vanskelige.

JKL: Hvordan begyndte »Forbrydelsens element«?

LvT: Tja, det var noget med Niels Vørsel. Han var statist i »Befrielsesbilleder«. Så fandt jeg ud af, at han også var forfatter, og sammen prøvede vi at lave oplægget til denne historie. Det havde måske også noget at gøre med Vørsels projekter. Blandt andet havde han et stort Wagner projekt, der skulle laves til TV. Noget med en »Parsifal«-opførelse i Ruhrdistriktet, der skulle sendes i TV til hele verden og filmes fra motorvejen med kørende kamera.

JKL: Et ambitiøst projekt!

LvT: Ja, det var et fantastisk projekt, som jeg på et tidspunkt forelagde for Jørgen Leth, der også var begejstret.

JKL: Men han ville ikke lave det?

LvT: Jo, det ville han sikkert gerne. Det ville jeg da også gerne, men... nå, men i hvert fald tænkte jeg, at det måske var en idé at føje hr. Vørsels galskab til de øvrige, og det har det sandelig også vist sig at være. Niels Vørsel havde endvidere skrevet nogle radioteater-ting. Blandt andet noget Hammett over romanen »Red Harvest« og han anbefalede mig at læse Hammett, hvilket jeg naturligvis gjorde. Oprindeligt var ideen nok at lave noget Hammett-agtigt. Vi blev så enige om, at jeg skulle lave et oplæg til en historie, og det endte med at blive afsindigt kompliceret. Den første synopsis, vi forelagde Filminstituttet, indeholdt ikke kun de ingredienser, som indgår i denne film, men også så mystiske ting som et naturens princip og blueprints... hypotetiske blueprints og noget om de ægyptiske pyramider; om hvordan man beregner topvinklen i pyramiden ved hjælp af en eller anden kvadratrod... meget matematisk indfaldsvinkel. Men det er kendetegnende for de ting, jeg har lavet. »Befrielsesbilleder« er f.eks. utroligt, næsten hysterisk struktureret. Den er i tre dele, hvor hver indstilling refererer til en indstilling i den næste del. De ting, jeg har lavet på filmskolen, har også været meget pedantisk strukturerede.

JKL: Er det på grund af pyramiderne, at »Forbrydelsens element« begynder i Cairo?

LvT: Nej, jeg tror nok, at hovedideen med at starte i Cairo var, at vi havde brug for en hovedperson, der kom hjem til Europa. Filmen handler om Europa, og et Europa der står halvt under vand, og han skulle altså komme hjem fra et sted, der ikke var Europa, og som heller ikke var Amerika – det ønskede jeg ikke at drage ind i historien – derfor valgte vi Cairo.

JKL: Der næsten er sandet til...

LvT: Ja, det skulle være ideen, at vi kommer fra sandet til vandet. Cairo sander til, så ingen europæer kunne være der mere. Grundlaget for hele historien var tre scener, som jeg kom med til Niels Vørsel. Jeg sagde, at de her måtte vi have

med, og så måtte vi prøve at spinde en historie uden om disse scener.

JKL: Hvilke tre scener var det?

LvT: Det er de tre scener, hvor Kramer forekommer. Første gang i havnen, hvor liget af den lille pige findes; anden gang er, hvor det andet lig findes i mund- og klovsyge-graven, og den tredje scene er der, hvor ungdomsbanden udfører de forbudte initieringsritualer, der går ud på, at de kaster sig ud fra en byggekran med tov bundet til fødderne. Et ritual, som i øvrigt udføres i London, har jeg hørt.

JKL: Autentisk altså?

LvT: Ja, men det vidste jeg ikke på det tidspunkt. Jeg vidste kun, at indianere i mange år havde udført det i Latinamerika.



I London springer de ud fra en bro med et elastisk tov, så de undgår de værste læsioner.

JKL: Tovet er altså målt ud, så de lige præcis *ikke* rammer jorden?

LvT: Det er klart. Ritualet består i, at jo tættere man tør komme til jorden, jo større status får man.

JKL: Er det, hvad din film handler om, at turde?

LvT: Det kan man godt sige. Jeg tror meget på, at film handler om at lave film. De film, jeg har lavet, har altid handlet meget om at lave film. »Befrielsesbilleder« handler meget om voyeurisme; om hvor grueligt meget hovedpersonen måtte gå igennem, indtil han fik stukket øjnene ud.

JKL: Er det både udfordringen og ritualet, der fascinerer dig? Det er jo noget med at følge faste regler og mønstre, med alt hvad det indebærer af gentagelser og referencer. Det antydes jo af selve titlen på din film »Forbrydelsens element«.

LvT: Mordene og filmen er struktureret på samme måde.

JKL: Der er meget med gentagelser.

LvT: Jamen mordene er gentagelser!

JKL: I filmen bliver Harry Grey på en måde til Osborne, der igen bliver til Fisher. Der er en identitetssammenhæng imellem disse tre personer.

LvT: Der skete det morsomme, da jeg under optagelserne

Til venstre Lars von Trier under indspilningen af »Forbrydelsens element«. Til højre en scene fra filmen, med Jerald Wells i baggrunden

havde nogle samtaler med skuespillerne Michael Elphick og Esmond Knight og skulle give dem nogle praktiske instruktioner, at de accepterede min indstilling. Mit princip i personinstruktion er at fortælle så lidt som muligt, give praktiske instruktioner: tag det glas, smil, gå – altså udnytte skuespillerens professionalisme til at udføre ordrene, uden at give dem mulighed for selv at opbygge en karakter. Jeg opbygger den på sådan en marionetagtig måde. Det kræver en stor grad af professionalisme hos skuespillerne.

JKL: Er det derfor, du har brugt engelske skuespillere?

LvT: Det er det. Samt at vi ønskede, at det på ingen måde skulle være en dansk film. Det Europa, vi skulle tegne, måtte ikke blive et Danmark. Samtidig syntes jeg, at når filmen skulle være en kriminalfilm, så skulle den også benytte sig af det internationale sprog for kriminalfilm, og det er engelsk.

JKL: Det er samtidig en slags kliché.

LvT: Ja, men tingene lyder anderledes på dansk. Der kommer en hel masse betydninger og undertoner, som vi ikke er interesseret i. Det er endvidere også klart, at de skuespillerpræstationer, som især Michael Elphick og Esmond Knight leverer, og som filmen afhænger af, dem havde jeg aldrig kunnet lokke fra danske skuespillere.

SKUESPILLERNE

JKL: Hvordan fandt du skuespillerne?

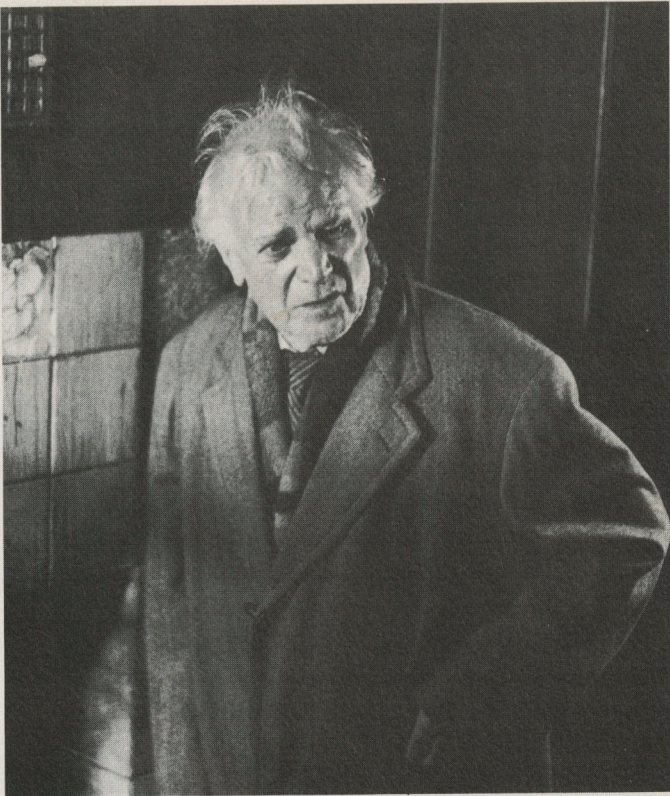
LvT: I England kommer man ikke uden om en *casting-director*, som kender skuespillerne og kan tegne kontrakter. Hende, vi fandt, hed Liz Cassidy, og hun havde tilfældigvis gået i skole med Michael Elphick, som jeg i forvejen kendte fra TV-serien »Private Schultz«. Han var principielt uden for vores økonomiske rækkevidde, men det traf sig så heldigt, at vores indspilningsplan passede perfekt ind i en pause, som Mike havde. Han er en utroligt brugt skuespiller både i spillefilm og i TV. Samtidig havde han lyst til filmen og til at besøge Danmark. Så vi fik ham for under det halve af hans normale pris. Meget heldigt. Det har været en stor oplevelse at arbejde med Mike, som har måttet udstå de værst tænkelige ting: kloakker, »Falck«s regnvej næsten hver dag – ting som jeg vil være meget betænkelig ved at udsætte en dansk skuespiller for.

JKL: Og Esmond Knight?

LvT: Han har også været fantastisk. Han er 77 år gammel og blind, siden han gik ned med et krigsskib i begyndelsen af 2. Verdenskrig. På det tidspunkt var han officer på »Prince of Wales«, der blev ramt af en granat fra »Bismarck«. Esmond lå i Nordatlanten i 24 timer, klamrende sig til noget vraggods, før han blev reddet. Han er utrolig, fordi han trods alt udstråler livsmod. Han spiller stadig væk på engelske teatre og er en kultur- og filmhistorisk personlighed. Han har spillet med Hitchcock, Renoir og Laurence Olivier. Endvidere er han gammel Shakespeare-skuespiller. Fantastisk erfaren.

JKL: Hvordan klarede I optagelserne med en blind mand. Han bevæger sig jo noget omkring.

LvT: Det var heller ikke let, men vi fandt ud af nogle systemer med tilråb. Under optagelserne balancerede han af og til rundt på en høj stige. Esmond Knight har en fantastisk tiltro til sig selv og andre mennesker. Liz Cassidy syntes oprindeligt bare, at hun ville vise os Esmond, fordi han var den rigtige type. Hun mente selvfølgelig ikke, at vi kunne bruge en



Herover den engelske Shakespeare-skuespiller Esmond Knight i »Forbrydelsens element«. Til højre Michael Elphick i en scene fra filmen

mand, der var blind. Men det er typisk for vores måde at arbejde på, at vi kaster os ud i det og bruger modstanden. Esmonds famlen efter tingene kunne man bruge lang tid på at instruere en skuespiller i at gøre, og man ville aldrig opnå det samme gode resultat.

JKL: Hvad med ham der spiller Kramer?

LvT: Jo, han er også meget *type-casted*. Skuespilleren hedder Jerald Wells, er gammel bryder og tidligere minearbejder. Han er for øvrigt australier. Esmond Knight er en meget konservativ engelsk herre, meget *british*; Kramer er kommunist og slagsbror, og Michael Elphick er en misbruger af sig selv. Rollerne har ikke ligget fjernt for nogen af dem.

LOCATIONS

JKL: I har nogle formidable locations i filmen.

LvT: Vores princip har været, at de locations, der var fascinerende at se på i virkeligheden, nok også ville være fascinerende at have med i filmen. Tom Elling og jeg var ude for at finde gode steder, og når vi så fandt noget spændende, omarbejdede vi vores manuskript, så det passede til locations. Vi ringede rundt og sagde, at vi var ved at optage en kriminalfilm. Er der noget, folk kan forholde sig til, så er det kriminalfilm. Hvis vi havde sagt en hvilken som helst anden genre, havde de bare trukket på skuldrene, men når vi nu spurgte dem, om de kendte nogle uhyggelige steder, svarede de: »Ja, for søren, vi har lige netop et uhyggeligt sted her omme bagved, hvor vi dårligt tør gå om natten«. »Det er fint«, sagde vi så, »vi tager ud og kigger på det«. – Hvis de så yderligere sagde, at stedet var så farligt og forfaldent, at vi måtte skrive under på, at det

var på egen risiko, så var vi sikre på, at det var noget, vi måtte se. Vi tog for eksempel ud i Frihavnen, sagde at vi var ved at lave denneher kriminalfilm, og at vi havde hørt om et uhyggeligt sted. Manden vi snakkede med sagde straks: »I taler vel om det underjordiske kanalsystem!« hvorpå vi i munden på hinanden sagde: »Ja, ja – præcis. Er det muligt at komme derned?« hvortil han svarede: »Ja, men der har ikke været nogen i fyrré år. Jeg er bange for, at det er et meget ubehageligt sted.« Så forsøgte vi altså at kravle ned ad en jernstige, som omgående blev pulveriseret under os. Det er et meget fint sted, som er blevet til en meget smuk scene, en kærlighedsscene, hvor de sejler rundt i en gummibåd i kanalerne, der nærmest ligner en kloak. Der er drypsten. I manuskriptet foregik denne første kærlighedsscene på hotelværelset, men vi fandt hurtigt ud af, at det ville blive utroligt kedeligt. Så fik vi en idé, der gik ud på at lade det foregå i en »tunnel of love«. Hvorfor ikke lave vores egen »tunnel of love«, tænkte vi, og det blev altså kanalen her. De elskende går ned i en gummibåd, der fører dem igennem kloakkerne – et uoverskueligt kloaksystem.

JKL: Det handler meget om kaos og orden.

LvT: Det gør det vel.

TERAPEUTEN

JKL: Det hele er jo en slags terapeutisk samtale. Filmén starter i Cairo, hvor den arabiske terapeut lytter til, hvad Fisher har at sige. Det betyder vel, at filmén er et tilbageblik,

at Fisher for anden gang har forladt Europa.

LvT: Historien er, at han kommer tilbage. Som terapeuten siger: »You seem to return to Cairo and me whenever you have a problem«. Terapeuten har den funktion, at han kalder til orden. Han starter med at sige: »Fantasy can be O.K., but my job is to keep you on the right track«. Og så starter filmén derfra med nogle meget fantastiske billeder fra Cairo. Vi bruger hele tiden terapeuten, når Fisher ligesom har en tendens til at glide for langt ud i betragtninger over skønheden i kaoset i Europa. Terapeuten siger så: »What's the story, this does not seem connected to the story, what's the story?« Præcis som en konsulent på Filminstituttet måske ville have optrådt.

JKL: De billeder fra Cairo, hvor har du dem fra?

LvT: Det er nogle 8 mm-optagelser, som en arkitekt, en kunstner og nogle andre har lavet. De er så blevet »blæst op« til 35 mm, meget smukt!

JKL: Kunstneren er maleren Niels Nedergård, der faktisk bor i Cairo, ikke?

LvT: Jo.

JKL: »Forbrydelsens element« er en slags kamp imellem det himmelstræbende og den tiltrækning, som jorden udøver. Den foregår meget i kloaker, i kanaler og afgrunde, men sandelig også meget oppe i luften, det være sig i tårne, kraner og helikoptere.

LvT: Det er rigtigt, at den er meget vertikal på den måde. Man kan sige, at filmén nærmer sig drømmen.



JKL: Det er jo en slags psykoanalyse.

LvT: Jo, som det foregår i filmen, er det en slags psykoanalyse under hypnose.

JKL: Din billedæstetik er allerede blevet meget rost og meget skældt ud. »Befrielsesbilleder« vakte jo en del furor. Der sker meget i billederne. Du sætter mange handlingsplaner i gang.

LvT: Det drejer sig naturligvis om at vise, at verden er betydeligt mere end en eller anden banal handling, der foregår inde i hovedet på filmens hovedperson.

JKL: Filmen er en slags reaktion på terapeutens ordre om at holde sig til historien. Det er en rituel oplevelse af noget andet, et forsøg på at komme ud over alt det der.

LvT: Ja, det er et oprør imod autoriteter.

JKL: I filmen siges det på et tidspunkt: »Do you believe in good and bad, can you make the bad good again?«

LvT: Ja, hvorpå Terapeuten højst sarkastisk bryder ind og gør nar af udtalelsen. Det er bare nogle termer, der ikke passer en arabisk terapeut med en abe på skulderen. For øvrigt havde vi en meget sjov oplevelse med den arabiske skuespiller, der spiller terapeuten. Jeg bad ham tage sit ur af, hvortil han svarede: »No, no. You're all wrong. You've got a false idea about doctors in Cairo. They *do* have watches and they *don't* have monkeys on their shoulders!«

JKL: Sådan er dit forhold til virkeligheden?

LvT: Jeg synes, at det er meget fint med sådan en lille abe. Den er på en måde det urgamle menneske, der sidder på skulderen af denne sjælesørger. Det er meget passende.

JKL: Fisher er en noget speciel person. Han er åbenbart tidligere flygtet fra Europa?

LvT: Ja, han har det problem, at han er humanist. Det giver jo visse vanskeligheder. Og det går ham da også såre dårligt. Han er ikke alene den sidste turist, han er også den sidste humanist i Europa.

JKL: Han er også på samme tid den sidste europæer i Afrika!

LvT: Ja, han har unægteligt en tendens til at komme sidst.

JKL: Hvorfor slår Fisher små piger ihjel, han som ellers er humanist?

LvT: Det er et godt spørgsmål, som selv Osborne ikke kan besvare. Ud fra et dramaturgisk synspunkt er det interessant, hvordan man bærer sig ad med at lade en person ankomme til Europa med de bedste intentioner og så slutte af med at lade ham begå den værst tænkelige forbrydelse. Og at slå piger ihjel er den værst tænkelige forbrydelse.

JKL: Det minder lidt om Fritz Langs »M«.

LvT: Rigtigt nok; filmen har jo mange forfædre. Den bygger på ekspressionismen og er en bastard imellem amerikansk og europæisk film.

JKL: Er det bastard-komplekset, der spørger, når du anvender så mange nationaliteter i din film. Etnisk er den jo meget sammensat. Du benytter en ægyptisk, en polsk, engelske, danske, svenske og sågar en ungarsk skuespiller.

Michael Elphick i en scene fra
»Forbrydelsens element«



LuT: Det kan man godt sige. Jeg synes, det er morsomt at få filmen til at virke udansk.

KONSULENTERNE

JKL: Nu er der blevet skældt så meget ud på konsulenterne. Hvordan er du blevet behandlet?

LuT: Vi fik meget hurtigt støtte til filmen. Det gik faktisk utroligt hurtigt efter skolen og »Befrielsesbilleder«. Det har været meget behageligt at slippe for at slæbe synopses frem og tilbage. Man kan sige, at konsulenten har været meget vaks, men på den anden side kan man også hævde, at det produkt, som vi havde vist – nemlig »Befrielsesbilleder« – ikke var til at komme udenom. Det vil jeg vove at mene. Samtidig er det pudsigt, at de mennesker, vi har arbejdet for – konsulenter, producent etc. – har aftvunget mig et højt og helligt løfte om ikke at lave en gentagelse af »Befrielsesbilleder«. Det må du aldrig gøre, sagde de. Ikke desto mindre er det den film, der ligesom har været indgang til projektet. Med hensyn til »Forbrydelsens element« vil jeg også allerede nu vove at hævde, at den har nogle kvaliteter, som ikke er til at komme udenom. Uanset hvad man ellers måtte mene om filmen, så er den et brud med og en helt klar stillingtagen til nogle ting.

JKL: Christian Braad Thomsen har anklaget konsulenterne for ikke at forstå, hvad der bliver lagt frem for dem og således være ude af stand til at kunne bedømme kunstnerisk avancerede projekter. Er det derfor, du har brugt kriminalgenren som udgangspunkt?

LuT: Jeg tror, man skal bruge konsulenter på samme måde som skuespillere. Man skal nok passe på med ikke at fortælle dem for meget. De skulle jo nødigt ville medvirke på en forkert måde. Med hensyn til konsulenterne er jeg måske en smule skuffet over, at man åbenbart betragter filmfremstilling som en slags putten-sardiner-i-dåse. Der skulle nødigt opstå fordyrelser af råvaren, så prisen på det færdige produkt gik op. Der, jeg vil hen, er, at filmfremstilling er noget meget uforudsigeligt. Filmen skulle gerne, hvis den vil, have lov til at vokse og modnes. På dette punkt kunne konsulenten spille en vis rolle. Egentlig tror jeg også, at de siddende konsulenter ville være enige heri. Produktet må følges op på en sådan måde, at det kommer vel i hus. Hvis man har sat noget i gang, må man som konsulent følge med i dets udvikling og støtte så meget som muligt. Jeg føler meget, at jeg har manglet den støtte undervejs.

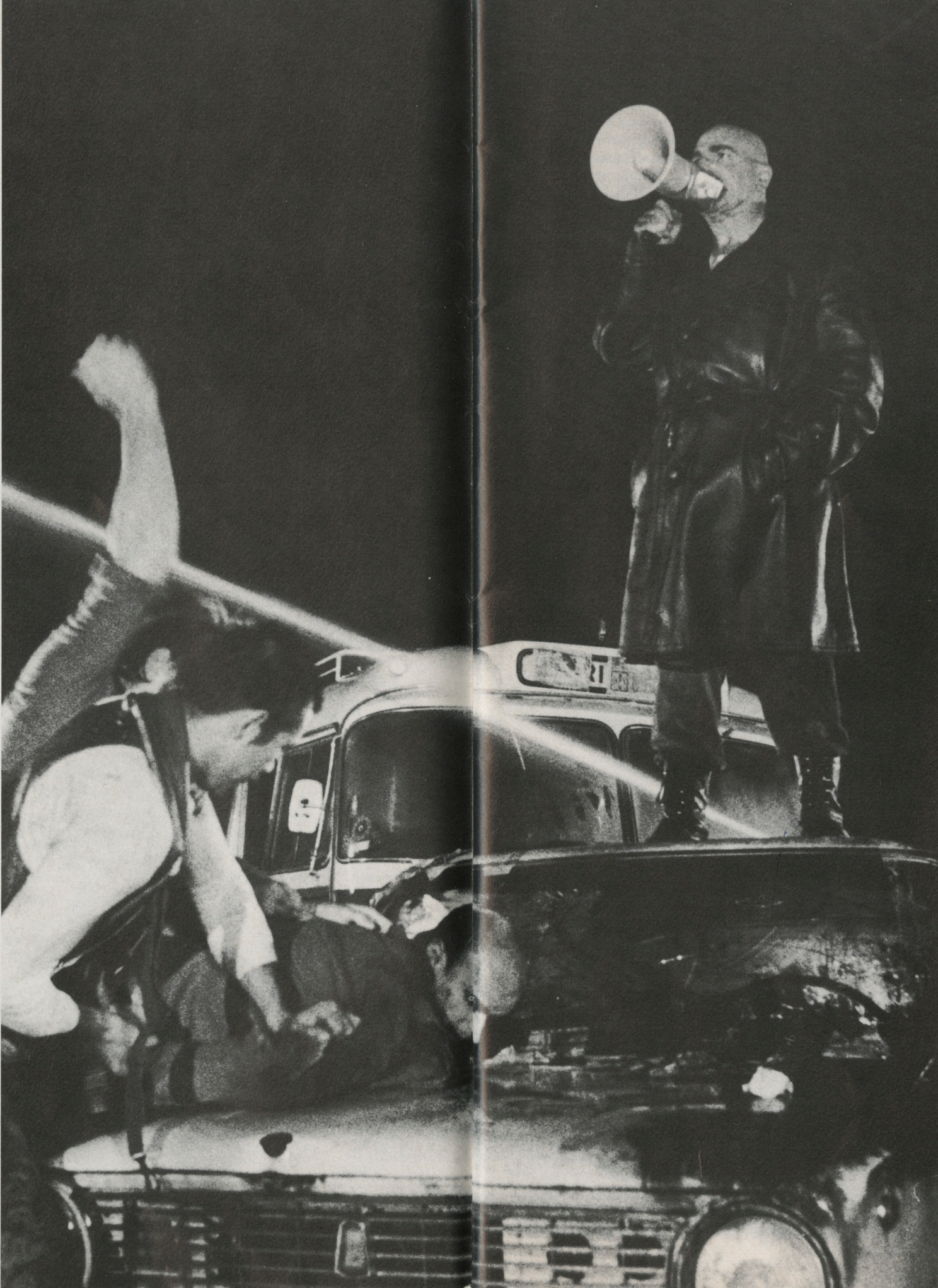
JKL: Hvordan har din producent været?

LuT: Jeg vil gerne fremhæve Per Holst. Han har nok været lidt svær at have med at gøre ind imellem. Men han har også været en betydelig hjælp. Han er et menneske, der har sans for ting, der ligger over gennemsnittet. Helt klart.

JKL: Det er blevet en forholdsvis billig film.

LuT: Den er dyr på den måde, at den har overskredet det beløb, vi oprindeligt regnede med. Den kommer nok til at koste mere end de 4,4 millioner, den skulle have kostet. Men jeg mener, at filmen har udviklet sig så prisværdigt, at selv en konsulent ved Det kongelige danske Filminstitut burde have set det. Og i en sådan situation er det godt, at der findes en producent som Per Holst. I denne forbindelse vil jeg da også gerne nævne, at vi ikke af filminstituttet har fået lov til at lave stereolyd på filmen, selv om den faktisk animerer til det.

JKL: Er danske film blevet for billige?



LuT: Nej, de er snarere for dyre. Vi har snakket med flere internationale filmfolk, der simpelt hen har nægtet at tro på, at »Forbrydelsens element« er nede på et beløb under de 5 millioner, og det er faktisk så vidt jeg ved den næstbilligste danske film i år – og en film af den størrelse! Jeg er ikke i tvivl om, at hvis man sammenligner det vi kalder »production value« i forskellige film, så er vores utroligt godt kørende.

FASCINATIONEN

JKL: Dyrkelsen af forfaldets skønhed er undertiden blevet betegnet som noget prænazistisk. Dine film er også blevet skældt ud for noget lignende.

LuT: Det har jeg svært ved at forstå. Jeg vil meget gerne bruge udtrykket, at for den rene er alting rent. Det eneste, vi forlanger af folk, er en vis portion barnlig åbenhed – en modtagelighed over for den fascination, vi viser frem på lærredet. Jeg tror i virkeligheden, at folk er moralsk forargede over det der med at blive fascineret af noget. Jeg tror, at det er der, problemet ligger. Det er ligesom ikke god tone at lade sig fascinere, og det er meget udansk at lade sig fascinere.

JKL: Det er måske derfor, den virker så lidt dansk? Du lader dig rive med af store emner.

LuT: Ja, jeg tillader mig at blive fascineret af det, der har fascineret mennesker altid. Blandt andet død og ubehagelige ting. Netop den form for moralisme: nu må vi ikke lade os fascinere af krigen etc., tror jeg er et fængsel. Man må ikke lægge bånd på sine fantasier og sin fascination. Hvis jeg har et budskab, er det i hvert fald, at man ikke må lægge bånd på sig selv.

JKL: Det er også typisk for din karriere.

LuT: Ja, men folk har virkelig svært ved at forstå sådan noget. Nu snakkede vi før om nazisternes fascinationsområder. Det er ligesom om, folk tror, at når nazisterne har haft fingre i noget, må man sandelig holde sig fra det af angst for at blive slået i hartkorn med dem. Men nazisterne har jo været en væsentlig påvirkning af den europæiske kultur, som de jo også udspringer af.

JKL: Du har spillet Wagner under optagelserne.

LuT: Jeg har brugt det princip, som man også brugte under stumfilmstiden, at spille musik til skuespillerne. Vi har næsten lavet en slags happening. Det har været meget gavnligt for atmosfæren, og det tror jeg, at man kan se på det færdige resultat.

JKL: Atmosfæren er i alt fald meget dominerende.

LuT: Det er jo et wagnersk miljø.

JKL: Ja, det er de store håndbevægelser. Ikke noget med det stille smil.

LuT: Det er morsomt, at vi nu snakker om »det stille smil«. Osborne siger på et tidspunkt: »The most important thing is the family and the cheerful smile«. Der er nok noget med, at de der fyre ønsker sig tilbage til det stille smil. Skæbnen har imidlertid fanget dem i et større spil.

JKL: De er i hvert fald ikke så heldige med familielivet.

Jerald Wells (med megafon) i en scene fra »Forbrydelsens element«

LvT: Det kan man roligt sige, da Osbornes ægteskab efter vore bedste udregninger har varet højst fjorten dage.

JKL: Finder Fisher tilbage til sit »cheerful smile«?

LvT: Det virker mest, som om han på en eller anden måde bliver i sit Europa. I hvert fald sjæleligt.

JKL: Cairo er en slags exil?

LvT: Ja, absolut.

JKL: Hvordan forestiller du dig Europa, efter at Fisher har forladt det anden gang. Vil det være lutter rituelle handlinger/forbrydelser.

LvT: Det vil nok være noget af det samme. Det afhænger selvfølgelig af de kræfter, der spiller ind. Men man må nok sige, at jeg og Fisher forlader Europa for denne gang.

JKL: Tænker du på at forlade Europa i praksis?

LvT: Det kommer an på, om jeg får mulighed for det. Jeg har ikke nogen speciel tilknytning til Danmark, så hvis jeg får bedre mulighed for at lave film andre steder, så vil jeg da absolut.

KLICHEERNE OG CITATERNE

JKL: Din film gør stor brug af klicheer og referencer.

LvT: Den forholder sig til og gør brug af specielt film noir-klicheer. F.eks. er den så bevidst om disse klicheer, at hvis Fisher finder Osborne bevidstløs på gulvet, så må han også senere finde Kim på gulvet på samme måde. Vi har bare undladt denne »where am I« kliché. Der er også mange mere eller mindre skjulte filmciter. »Forbrydelsens element« er en film, som handler om film.

JKL: Hvorfor er det så interessant, og hvorfor føler man så stor glæde ved at citere og forholde sig til en tradition?

LvT: Uanset hvad man laver, så bygger man på grundlag af et eller andet, og det er klassisk at henvise til kilderne. Det, som selvfølgelig er spændende inden for al kunst, er at udvikle. Derfor er det spændende at tage en kliché og bruge den i en ny sammenhæng for ligesom at manifestere sit forhold til de ting.

JKL: Det er princippet for al kunst, at man tager nogle ting og sætter dem i en ny sammenhæng.

LvT: Ja, og den mest direkte måde at gøre det på er at citere. Jeg har kun citeret ting, som jeg har følt var åndsbeslægtede. Det er klart, at i det øjeblik man har ét citat f.eks. fra et kæmpeværk, så husker man hele værket, den stemning og det indhold, som det store værk har haft. Så lever man på den helhed, som det andet værk har. Det besværges på en måde, man besværger dets univers.

BARNET

LvT: Aben i filmen er utroligt fascineret af sit eget kønsorgan, som den sidder og bearbejder voldsomt, mens terapeuten taler om de facts, som Fisher nu skal huske at få med. Terapeuten interesserer sig jo kun for den historie, Fisher skal følge. Han interesserer sig mindre for barnet i Fisher.

JKL: Er det derfor, Fisher bliver barnemorder?

LvT: Det har jeg ikke tænkt på. Sikker (ha, ha). Han dræber den kvindelige psyke. Men jeg vil godt lige nævne noget, der har haft stor indflydelse på mig. Mogens Rukov havde på film-skolen et kursus om den humoristiske film, som han definerer nogenlunde således: En humoristisk film er en mellemfase imellem den episke og den dramatiske film. Han har opregnet en del typiske træk for denne type film, blandt andet at den tager sig tid til at lade sig fascinere. *Humoristisk* kommer af humor – alt flyder eller sådan noget – og kurset var utroligt godt. Rukov brugte blandt andet som eksempel, at hvis en bil ikke vil starte i en dramatisk film, så er det fordi, der er nogen, der har pillet ved den. I en humoristisk film derimod, er det karakteristisk, at hændelsen i sig selv modarbejder skuespilleren. Verden gør modstand imod det rationelle. Den humoristiske film fremkalder barnet, det uspolerede.

JKL: Det er jo også typisk for instruktører som Wim Wenders, Herzog, Cassavetes, der vel må siges at være repræsentanter for denne filmtype, at de er meget fascinerede af det barnlige, naive univers. Kaspar Hauser og Fitzcarraldo er to sider af dette univers.

JKL: Er du voyeur?

LvT: Ja, Hitchcock sagde f.eks., at han var voyeur. Det kommer vel an på, hvad det går ud på.

JKL: Føler du dig i slægt med Hitchcock?

LvT: Ja, det gør jeg vist nok. Jeg har lige fået taget mig sammen til at læse Truffauts interviewbog.

JKL: Han var selvfølgelig også et af de børn, der nægtede at blive voksne.

LvT: Bestemt. At han så har misrøgtet sit talent, det er en anden sag. Men det har de jo gjort alle sammen. Når Bergman og de andre ikke kan lave film mere, så skyldes det, at de har mistet barnligheden. Så er barndommen og fascinationens verden lukket. Når den én gang er lukket, er det ikke længere muligt at komme tilbage. Det har i hvert fald vist sig.

JKL: Er det på grund af det med barnet, at kvinderne er, som de er, i dine film?

LvT: Tja... Jeg var for nylig ude på universitetet for at tale for nogle filmstuderende, og da var der en, som spurgte om filmen drejede sig om kærlighed. Så svarede jeg, at det synes jeg bestemt. Men sådan mellem kønnene er det måske knap så meget. Det er mere kærlighed som en eller anden form for separat, isoleret, halvhjertet forsøg. Det bliver aldrig til rigtigt til noget.

JKL: Det gjorde det heller ikke for Hitchcock.

LvT: Nej, men han var jo et *svin*. Det beundrer jeg meget.

JKL: Er det igen din æstetiske holdning. Din anti-æstetik?

LvT: Det kan man godt sige. Det grimme er en stor kilde til skønhed. Og betydeligt mere interessant end det smukke. Man starter jo med det uskønne, og så arbejder man sig ud af det for at lave noget skønt. Først var det uskønne.

JKL: Det hænger måske sammen med, at man ofte synes, at de gode er temmeligt kedsommelige, mens de onde er anderledes spændende.

LvT: Ja, de er en rigere kilde til fascination. Ikke alle kan være enige om, at noget skønt er interessant, men på et eller andet sted vil alle være enige om, at det virkeligt uskønne og ubehagelige er interessant. Hvis du stiller et klassisk kunstværk op på en plads i København og derefter lader to biler køre sammen, hvor ligene ligger med blottede indvolde, så vil

folk uanset hvor civiliserede de anser sig for at være, i første omgang kigge efter automobiluheldet.

JKL: Lidt skræmmende, ikke?

LvT: Ja, det ved jeg da ikke. Det er noget med civilisationen. Jeg synes ikke, at natur er så skræmmende.

JKL: Er det den, du forsøger at komme tilbage til, stenalderen. Vil du »bolle kameraet tilbage til stenalderen«?

LvT: Nej, jeg synes bare, at aben er mere interessant end filmkonsulenten, på hvis skulder den sidder.

JKL: Stakkels Fisher.

LvT: Tja... det er synd for menneskene.

JKL: Foretrækker du at være en abe?

LvT: Det er også synd for aberne, men jeg tror nu, at det er mere synd for menneskene.

JKL: De må ikke få lov til at sidde offentligt og lege med deres kønsorganer?

LvT: Det er det, de ikke må.

Lars von Trier (t.h.) under optagelserne af »Forbrydelsens element«. Til venstre, med drejebogen, ses filmens fotograf Tom Elling
Foto: Jan R. Friis

