

Syndens huler



Med udgangspunkt i
»Kundskabens træ« skriver Søren Birkvad om de
små sårbare sjæle i Nils
Malmros' filmunivers.

Det turde være almindeligt kendt, at voksne folk sjusker med deres barndoms minder. Det tidligere liv ligger hen som et depot af oplevelser, der kun lejlighedsvis hales frem som sentimentale pudsigheder eller som en nem bekræftelse på voksenlivets misérer. Når alle og enhver derfor må falde Nils Malmros' film om halsen, skyldes det utvivlsomt hans evne til at huske og rekonstruere med en egen om saglighed.

Malmros' trilogi om opvækstårene i halvtredsernes og tressernes Århus, »Lars Ole 5.C.«, »Dreng« og den nye »Kundskabens træ« er ikke lyrisk smægtende eller psykoanalytisk bagklog som så mange andre børnefilm for voksne, men stoflig og præcis. Som tilskuer fornemmer man og suger til sig. Genoplever øjeblikke som på snor: det nervøst lattervækkende ved at tale om prutter i femårsalderen, den fjortenåriges høflige skam ved at få afslag på dansegulvet, det søde gys ved at pine livet af den kønne og sårbare i III. mellem. Billeder og lyde gengives med en selvbiografisk pertentlighed og loyalitet, så publikum fanger instruktørens mange fine signaler uden at blive skubbet ud af personernes egen synskreds.

Det er en form, der gemmer på det store og fatale under sin blufærdigt-humoristiske overflade: en alvorlig og kompleks barneverden, der inficeret af de voksnes (seksual) hængninger udvikler sin egen barnligt hængningsløse tugt og selvtægt.

En trilogi

I »Dreng« fra 1977 findes der en central scene, hvor den femårige hovedperson Ole og hans lidt ældre, »uartige« kammerat Kresten i ly af mørket smugkigger på nogle nøgne hospitalspatienter, der får lysbehandling. Det lille optrins komponenter afspejles tematisk og formelt i skøjtebanescenen i »Kundskabens træ«, hvor den trettenårige Niels Ole og vennen Gert overværer de større drenge trække trusserne af »Frække-Gitte«. Mens personerne i øvrigt henligger i aftenmørke, ses de større drenge rette en dynamolygte mod pigens skød, hvorved det og Niels Ole og Gerts forpint fascinerede ansigter oplyses i glimt.

De to episoder markerer afstanden fra den femåriges anelsesfulde gys til den trettenåriges chok på tærskelen til det, der andetsteds i »Kundskabens træ« hedder »Syndens Hule«. I begge scener klippes der mellem drengenes *point of view* - de nøgne legemsdele, skarpt og uvirkeligt belyst i mørket - og deres egne stirrende ansigter i stærkt, frøperspektivisk lysskær. Og i begge tilfælde får man denne hulefornemmelse, der karakteriserer atmosfæren i hele Nils Malmros' filmtrilogi. Seksualiteten som det forbudtes land. Noget på en gang intuitivt dragende og farligt, som man frimurerisk må omgås i mørke, putte sig med under dyner eller gemme bort i skumle danse- og kysserum.

Allerede med »Lars Ole 5.C.« fra 1971 (der efterfulgte amatørflippet »En mærkelig kærlighed« fra debutåret 1968) demonstrerede Malmros sin sans for børns subkultur. For filmens 11-12årige, som for de jævnaldrende hovedpersoner i TV-spillet »Kammerjule« fra 1978, er forældre og lærere

kun fjerne autoriteter, der i større eller mindre grad kan stille sig i vejen for børnenes eget selvkredsende huleliv. Nok sætter voksenkulturen sig igennem skolegårdens hakeorden og intrigante købslåning om venskaber og kæresteforhold, men først med puberteten, hvor voksenbevidstheden dannes, træder de tabuiserede voksenområder for alvor ind i børnenes liv og bereder deres syndefald.

»Kundskabens træ« handler om denne afgørende periode (13-15 år), mens »Dreng« med sine klart markerede tidsspring (5 år - 17 år - ca. 25 år) angiver de tidligste forudsætninger for og de langtrækkende konsekvenser af den. Hvad der i den anekdotiske »Lars Ole 5.C.« forbliver på niveau med personernes rastløse, intuitive »uskyld« bliver til (omend nok så diskret) pointering og struktur i de to efterfølgende film.

»Dreng«

De mange pinagtigt flove situationer i »Dreng« skyldes de unges frygt for at blive overrumplet i noget »sjofelt«. Eller noget som vist nok er sjofelt. For Malmros' personer lever i dannede borgerhjem, hvor man ikke giver sig af med moralprædikener, men stort set sætter sin lid til de unges egen fingerspitzgefühl.

Som femårig har Ole da også fået så meget fornemmelse for de usynlige grænser, at det at lege »bar« udløser pinlig spænding og kræver aflåst dør. Han og den numsefikserede Kresten lever deres eget underjordiske, latente seksualliv, der med sine forbudte lege og farlige snak aldrig rigtig slipper sit tag i Ole. Når han tyve år senere sniger sig rundt på et kvindekollegium med en villig beboer, er der gået rutine i den forbudte sport. Sårbarheden og blufærdigheden, der opstod af barneårenes vege, seksuelle skyldfølelse, og som siden skabte så mange patetiske misforståelser i gymnasieårenes kærlighedsforhold, er her pansret inde bag de blaserede manerer og ironiske forsvarsmekanismer.

Den voksne Ole formår ikke at realisere den mystiske kraft, der som barn drev ham udenfor havens afukke og ned til branddammens frie og farlige natur. Han må - for at citere filmens og barndomsafsnittets slutscene - nøjes med at sjoske rundt om sig selv i kælderrummets grumsede vandpyt.

Malmros' nænsomme og vidunderligt erindringsskarpe udviklingshistorie viser, hvordan man bliver voksen ved at gro indad. Klaus Rifbjerg har i en præcis, iøvrigt rosende anmeldelse (1) påvist, hvordan hovedpersonens fortællelse til en vis grad er filmens egen. I lutter frygt for at overstyre vægter instruktøren sig ved at udforske det latente drama og det Rifbjerg kalder »den altædende og altomfattende sensualisme«, som Ole drømmer om.

Uden at fornægte sin fundamentale, kunstneriske blufærdighed har Malmros da også efter eget udsagn taget ved lære i den dramatisk mere eksplicitte »Kundskabens træ«. Temaet er det samme, men accenten er forskubbet med pubertetsskildringen. Hvor det erotiske pres - forældrenes normative eller kammeraternes »forførende« - og den

deraf afledte skyldfølelse i »Dreng« resulterede i kejtet afmagt, udløser den anderledes forvrængede og magtpotente kræfter i »Kundskabens træ«. Her sopper man ikke rundt om sig selv, men tramper på hinanden.

»Kundskabens træ«: en fortolkning

Malmros' historie om den lille snes klassekammerater og deres oprykning fra II. til III. mellem foregår omkring den fine Århus Katedralskole i perioden 1958-60. Det er som bekendt filmens *gimmick*, at også selve indspilningen har fundet sted over to år, hvorved tilskueren kan følge de 13-15årige skuespilleres egen fysiske udvikling, mens årstider veksler med handlingsgangens skole- og fritidsaktivitet: eksamen, skovtur i det grønne, lejrskole, jule- og skolefester. Navnlige fester (hvor børnene benytter lejligheden til at røre ved hinanden!) De mange fest- og dansescener aftegner sørgmuntret filmens alders- og skæbnemønstre. Der er et syndefald til forskel mellem den tvungne voksenform og barnlige kådhed i indledningsafsnittets danskskoletime og de unges udslidte og tragisk fatale opgør ved det afsluttende skolebal.

Malmros lægger lystigt ud. Han præsenterer miljø, gruppe og centralfigurer med en kaskade af lette, publikumsappellerende gavtyvesituationer, der angiver uroen og hakeordenen, mens den endnu er barnligt endimensional. Den kønne Elin er tidligt udviklet, lidt koket og meget eftertragtet. Mona, der kommer fra et socialt mere tarveligt miljø end de andre, er bare »Klister«...

I filmens andet hovedafsnit nærmer Elin sig som den første Kundskabens træ, da hun til skolens julefest af den lidt ældre Carsten lader sig trække ind i 3.G.ernes mørkelagte danselokale »Syndens Hule«. Elins jævnaldrende, der efterlades udenfor, er betagede og provokerede. Veninden Anne-Mette omgiver hende med stor, misundelig opmærksomhed og stiller sig lidt mopset an, da Elin senere til et såkaldt ungdomsgilde fører an ved klassens første barnligt overgivne »mørkedans«. Klassens *leading lady* er med sin mors ord »om sig«. Hendes distriktlig overstiger hendes barnlige fornemmelse for, hvad der er »rigtigt« og »forkert«, og derfor overrumpler hun af forældrenes hysteriske bekymring, da de opdager den sølvdollar, som Carsten har foræret hende ved sin og forældrenes bortrejse til U.S.A.

Uskylden begynder at krakelere i denne del af filmen, men først i den korte midterseksvens oplever vi det afgørende vendepunkt. Her er seksualiteten ikke blot begyndt at mase sig på, men bliver i al sin illegalitet til noget mystisk selvberørende, hvor ord som »spredte ben« i en piges mund i den paradissagtige skovturen - udløser sød afmagtsfølelse hos drengene.

For katedralskolebørnene, hvis overklassebaggrund fylder minimalt i Malmros' landskab, er der ingen sociale hjemmeproblemer, der kan aflede deres opmærksomhed fra hinanden. Således virker de borgerlige seksualtabuer lige så æggende på de unges erotiske klikeliv, som de virker ruinerende for den enkeltes indre sikkerhed.

I det Malmros'ske provinsunivers indtræder Syndefaldet i Århus' Botaniske Have, da Helge, der har manøvreret sig ind i et kæresteforhold til Elin, omgiver pigen med køtette graviditetstrusler og demonstrativt leger med et kondom (et hårdt prøvet motiv!). Her bryder Elins latente skyldfølelse ud i væmmelse. På sit modenhedstrin formår hun ikke længere at overskride svælget mellem hjemmets kyske lov og orden og den »frækhed«, hun selv har været med til at kalde frem. Da Helge senere hjemme hos Elin trækker hende ind i den skumle garage, afviser hun hans frieri med en heftighed, der afslører hendes hudløse og frygtsomme lillepigevesen, og dermed baner vejen for Helges kommende hævn tog.

Mens den forsmåede intrigerer, oplever vi i det fjerde, mesterlige hovedafsnit, hvordan små, diskrete forskydninger i samværet udstøder Elin af kammeraternes kreds, mens Mona, den hidtidige synde-buk, lige så gradvist hentes ind fra kulden.

Det spores allerede i Elins »tilfældige« frasortering, da der skal dannes arbejdsgrupper til den forestående lejrskole, men især ved venindernes »træthed« i tonefaldet, da de til skolens asfaltbal forgæves opfordrer hende til at lægge for med kinnedansen. Elins mutte vægring ved at danse med Jørgen, der har »væddet om hende« med Helge, er for pigerne det endegyldige bevis på, at hun ikke er den »hun udgiver sig for«.

Hermed har den toneangivende pige-gruppe emanciperet sig på sin tidligere primadonnas bekostning. Den behøver ikke længere at vente på Elin, men kan uden videre kaste sig ud på skolegårdens fri marked for kinnedansere!

Under lejrskoleopholdet føjes der egentlig terror til Elins isolation. Katalysatoren Helge udnytter omhyggeligt den effekt, at alle andre end Elin - selv »Klister«! - indvies i »hemmeligheden« om forbogstaverne T.R.L. (Transportabel Rejse Luder) og hvem de er møntet på. Tiden er den farlige promiskuitets, og alle føler sig tilstrækkeligt udsatte til at kunne bruge en fælles skydeskive i den rastløse kappestrid om kærester og smarte kærtægn i kysserum. Og mens Elins karakterer rasler ned med hendes sociale *deroute*, æder Mona sig begærligt ind på de andre. Hvor hun tidligere måtte vandre rundt på gaden, mens de andre festede hos Anne-Mette, negligerer man nu Elins desperate festinitiativ (som moderen har maset på med) til fordel for Monas glide.

På dette tidspunkt er vi kommet til »den store mølle«, filmens femte tur, som den danses ved lancieren i den flotte, tematisk opsummerende sekvens omkring Katedralskolens årlige bal.

Her finder der under middagen en tilsyneladende opblødning sted, da en gruppe af klassekammeraterne (uden Elin) bryder ud af kæden og gør op med lange tiders feje majorisering. Kundskabens om egen ondskab, der allerede havde vist sig med Anne-Mettes lidt skinhellige samvittighedsnag ved Monas fest, melder sig her med en blanding af bondeanger og oprigtig selvransagelse. »Vi har alle været lige gode om det«, som det hedder i den for en gangs skyld lidt an-

strengte dialogscene. Jørn, der kommer sammen med Mona, holder sig tavs i baggrunden, men øjner i denne situation et længe tiltrængt alibi til at realisere sin gamle forelskelse. Et øjeblik efter ses han danse kinnedans med Elin!

Her kunne filmen slutte, men dertil er Malmros gudskelov for regulær. Slutningen er ikke harmoniserende. Tværtimod stiller han med de sidste minutters krydsklipning skæbnerne op mod hinanden: synde-bukkenes og den vellykkede Niels-Oles. Sidstnævnte er instruktørens alter ego, der med sin følgagtige passivitet har bidraget til Mona og Elins underkuelse. Han har gennem det meste af filmen rettet sin opmærk-

hende, så den fine balkjole flåes i stykker. Dermed har begge piger reproduceret synde-bukmekanismen ved at gribe til klassekammeraternes trivielle tricks for at ramme hinanden. Da Elin således grædende forlader ballet, er det ikke blot hendes, men også Monas endelige nederlag vi overværer.

Henrik Lundgren har i sin anmeldelse i Weekendavisen (2) foretaget den vigtige pointering, at Syndefaldet ikke drejer sig om overgangen fra uskyld til skyld, men om faldet ind i (her: pubertetens) syndsbevidsthed: »da åbnedes begges øjne ...« (1.Mos. 3,7). Barneårene er nemlig ikke i almindelig, moralsk forstand »uskyldige«. Forskellen er snarere, at mens man som voksen kan pakke



Eva Gram Scholdager som Elin i »Kundskabens træ«

somhed ud af klassen mod den vidunderlige Maj-Britt, som han kom sammen med, men på et tidspunkt måtte afgive til Helge. For Niels-Oles vedkommende slutter filmen løfterigt med hans betagede øjekast til og modige inklinations for Maj-Britt, mens perspektivet for Elin og Mona tegner sig diametralt modsat.

Mona mærker jorden skride under sig med rivalindens pludselige »succes« på danse-gulvet og sender bud efter hende for at sige hende nogle »sandheder« på dametoiletet. Her ender det i et veritabelt slagsmål, da Elin efter Monas beskyldninger, om at hun giver sig i lag med »den første den bedste«, vender hende ryggen for at gå. »Slip mig, det klistrer!«, hvæser hun, da Mona griber fat i

sin undertrykkelse af eneren eller den svage ind i sociale alibier, fremstår den hos børn som ren, ureflekteret aggression. På forlægningsstuen såvel som i børnehaveklassen findes der særlige typer, hvis sårbarhed appellerer til kollektiv grusomhed, men problemet kompliceres først med pubertetens personlige syndsbevidsthed.

Midt i alt det episodisk muntre og myldrende, som Malmros har skabt omkring filmens mange, sindrige parforløb, er det dette bevidsthedsskred, som er hovedhjørnestenen i instruktørens episke fortolkning af egne, hidtil ufordøjede skoleerfaringer. Pointen antydes allerede med den marginale rolle, Malmros har tiltænkt klassens klown Willy Bonde. Han forbliver i modsæt-

ning til de andre fysisk og psykisk uberørt. Mens pubertetsdramaet omkring ham tager til, tumler han uskyldigt videre og skaber filmens *comic-reliefs*, som da han til det provinshøviske skolebal møder op i håbløst malplacerede knickers!

Filmens voksne er ligesom i de to foregående film præfere agenter for Magten, der velvilligt indpoder skyldfølelsen hos de unge via kontant afstraffelse (lærerens øretæver) eller mere eller mindre nævenyttige samvittighedsappeller (Elins mor). I skismaet mellem drifter og forbud er de unge henvist til egne huler, hvor seksualiteten dæmoniseres i og med sit farlige egenværd. Den afstedkommer en udsathed og usikkerhed hos alle og får med tiden de unges barnlige drillierier til at antage en brutal, ritualiseret form. En knude af aggression og skinsyge, hvis konsekvenser først erkendes, da træets frugter er ædt.

Den stiliserede naturlighed: om Nils Malmros' stil

Som det vil være fremgået, er Nils Malmros ude i et vigtigt ærinde. Med sit fundamentalt seriøse syn på børn og på barndommen overgik han således i 1977 selve sit forbillede Truffaut, da han distancerede den lovlig tuttenyttede »Lommepege« med »Drenge«. Ikke desto mindre er det hverken motivets originalitet, analysens stringens eller den moralske appel, der specielt kendetegner hans film. Indholdsanalyser som ovenstående er vigtige for at få øje på den vitterlige, kunstneriske fortolkning, der ligger bag formens tilsyneladende så elskværdige og muntert henkastede fortidsgerstaltning, men de kan ofte efterlade den uindviiede med en misvisende fornemmelse af noget preten-tiøst og/eller banalt.

Intet vil dog ligge Malmros fjernere end at dumpe i med postulat og klicheer. Filmens oplevelsesværdi ligger i genkendelsen, den umiddelbare, følelsesmæssige appel til den enkelte tilskuers egne, mere eller mindre fortrængte erindringer. Som sådan hviler den på et tillidsforhold mellem kunstner og publikum: intet, selv ikke den mindste stavelse i en replik, må klinge falsk i instruktørens (og publikums) øren.

For Malmros forudsætter princippet for det første en maksimal, selvbiografisk ærlighed. En hævde af personlighedens ubestikkelig og almene gyldighed, som kan aflæses i filmtrilogiens selvbevidste auteurpræg (jvf. f.eks. navneligheden hos de tre alter egoer: Lars Ole, Ole, Niels-Ole). For det andet afstedkommer formen nogle særlige realismehensyn. En meget malmros'sk blanding af æstetisk undseelighed og stilisering, der til sammen skaber filmenes hverdagsnære virkelighedsillusion og nøgternt-følsomme stemning.

»Hvis jeg opdager et symbol i min film, så dropper jeg det«, har Malmros udtalt i et interview. Hermed har han angivet sin almindelige uvilje mod at mase et alt for gustent overlæg (sig navnet: »socialisations-teori«!) ned over sine forsøg på »at rekonstruere nogle stemninger og fornemmelser fra forskellige perioder« af sit liv (3).

Forsøget på at rekonstruere en sammen-

hæng har dog sat sine spor i den nye films forsigtige, dramatiske konstruktion, selvom virkelighedsstoffet hos en anden instruktør sagtens kunne have kaldt på en voldsomme, realistisk udformning. På samme måde er følelsesappellen fortsat indirekte, som da instruktøren sætter tilskueren i Elins sted ved længe at tilbageholde hemmeligheden bag øgenavnet »T.R.L.«! Malmros foretrækker til enhver tid at lade en enkelt episodes latente betydningsindhold forplante sig til publikum som fornemmelser (jvf. den for en gangs skyld lidt omstændelige lejrskolescene, hvor madmoren til børnenes skrækblandede fryd lader forskellige slimede, ulækre genstande cirkulere under bordet!).

Omsorgen for autenticitet og komprime-ring finder vi allerede med den omhyggelige rekonstruktion af perioden, der i sit psykologiske klima ikke adskiller sig afgørende fra skribentens egen pubertet omkring 1970, men som på filmværket lever i kraft af sine egne lyde og lugte.

Tidens gang aflæses ikke blot i kroppenes og frisurernes forvandling, men særlig i skuespillernes blikke og tonefald. Malmros' sans for børnefysiognomier overgås kun af hans berømte evne til at få de unge medvirkende til at »virke« foran kameraet. Hans arbejde med professionelle skuespillere lader intet tilbage at ønske - Lars Junggren var f.eks. glimrende som den vege, ironisk øjenspillende voksen-Ole i »Drenge« - men personinstruktionens originalitet ligger naturligvis i børnepræstationerne. Alle medvirkende er perfekt *typecastede*, som f.eks. Elins veninde Anne-Mette, der forlener sin skinsyge med det rette, let klagende tonefald og flakkende blik. Figurer som hende og medintriganten Helges er langt skarpere tegnet end Elin og navnlig alter egoet Niels-Oles. Sidstnævnte er angiveligt klassens leder og dominerende personlighed, hvad der overhovedet ikke fremgår af handlingen, men som ikke desto mindre er gjort til en af John Mogensens hovedpointer i hans elementært indførende, men også ret overfladiske bog »Kundskabens træ« - En film bliver til« (4). Heri fremgår det, at Niels-Oles afledte opmærksomhed fra Elins person og klassen væsentligt medvirker til hendes fald, men i så fald er Niels-Oles figur mildt sagt ofret i Malmros' balancegang mellem gruppeskildring og enkeltportrætter. Som selvportræt er det mere forelsket end dydeborende og knytter snarere overfladisk an til

den blufærdigt iagttagende Ole i »Drenge«.

Malmros' frygt for at være bagklog eller nedladende præger ikke blot hans person-tegning, men også kameraets ydmyge brug af statiske hel- og halvtotale. I tilfældet Willy Bonde indfanges hans fjollede knickers i knæhøjde og hans kejtede dansesko-leentré med en kranbevægelse, men den slags humoristiske effekter er en sjælden luksus for den implicitte fortæller. Normalt nøjes kameraet med at indstille og eventuelt bevæge sig efter personernes egen blikretning. Ikke mindst drengenes, som når en tiltning op ad Elins torso eller en fiksering på Maj-Britt, der kærligt nulrer en hund, gengiver deres våde betagelse på fem skridts afstand.

På samme måde klipper Malmros, inden noget bliver alt for betydningsladet: efter en vits (Willys »numre« i indledningsafsnittet), eller en skjult episk pointe (Niels-Oles henholdende »jeg skal lige være færdig...«, da han første gang får øje på Maj-Britt). Stort set foretrækker Malmros at klippe frem for at bevæge kameraet. De unge ler og bevæger sig i statiske gruppebilleder, men replikkerne opstykkes møjsommeligt fra talende person til replicerende efter den indbyrdes blikretning. De mange, korte indstillinger forudsætter instruktørens særlige præcision og kontinuitetsfornemmelse i den på forhånd fastlagte klippertype. De er bl.a. til for at camouflere den kejthet, som amatørskuespillernes manglende improvisation og eventuelt ringe indfølgelse medfører, og de gør montagen til et valg mellem ofte fremnarrede ansigtsudtryk.

Tempoets grundige pointerer er med Malmros' eget udsagn hans »psykiske udtryk«, og det udgør sammen med lydanvendelsen en stilisering, der ligger langt fra en Cassavetes' impressionistiske flimmer. Her som i tidligere film fremstår personerne kun i et nøje omfang i det kaos af støj, fysiske indfald og henkastede bemærkninger, der omgiver børn.

Skuespillernes særlige århusianske toneleje, som Malmros så perfektionistisk plejer med lydens eftersynkronisering, er på sin egen måde en lille kulturpolitisk provokation i et københavnerblasert provinshul som Danmark. Men først og fremmest medvirker dialekten og den nøje fastlagte, monotone hverdagsdialog til at identificere personerne som følsomme, men følelsesmæssigt uartikulerede danskere. Lydsporet er renset for



Brian Theibel og Nils Malmros under indspilningen af »Kundskabens træ«

distraherende eller sentimentale udenoms-værker som underlægningsmusik, men pointerer distinkt replikker, danse- og stemmer i overgang og de få, sanseligt stemningsskabende reallyde: dynamolygten på skøjtebanen eller bregnerens susen ved branddammen og gummistøvlerne slupren i »Drenge«.

Reallydene er ligesom den indirekte be-lysnings og de bløde, gulbrune farver med til at svøbe begivenhederne i et mildt og anel-sesfuldt fortidsskær, der bevidst lader den alt for golde hverdagsrealisme i stikken. Fo-tografen Jan Weincke, der tidligere har fil-met den atmosfæreforladte »Rend mig i tra-ditionerne«, har hermed demonstreret, at han mildt sagt kan andet og mere end blot orientere. Hans mange halvmørke eks- og interorbilleder med deres indlagte kulørte lamper, stearinlys og søvnige stuelampetter angiver præcist Malmros' tematiske hoved-pointe: følelseslivets vantrivsel for »drenge i mørke« (for nu at citere »Drenge« arbejdsti-tel).

Det turde være indlysende, at Nils Malm-ros' filmtrilogi om skyldens opståen og dens konsekvenser ligger langt fra tempera-mentsfulde børn-for-voksne-film, som Jan Troells »Ole Dole Dorf« eller Kay Pollaks »Barnets Ø«. Den hviler derimod i sin klas-sisk enkle visualisering af »stemninger og fornemmelser«, der umuligt ville kunne lade sig omplante til et andet medium (jvf. Branner eller Rifbjergs litterære mytologi-seringer af barndommen).

Instruktørens næsten maniske frygt for kunstighed eller frelsthed i det kunstneri-ske udtryk kan man dog ikke - selv med Rifbjergs indvending in mente - slå i hart-kort med vores hjemlige, såkaldte køkken-realistiske. Hertil er hans film netop for ukun-stige! Hvor førstnævnte forholder sig beno-

vede, ja, næsten undskyldende i forhold til den åh-så trivielle virkelighed, formår Malmros at hæve hverdagsrealismen med sin bevidste selvorientering og lakoniske uhøjtidelighed.

Det er næppe nogen tilfældighed, at det eneste åndsbeslægtede i dansk film, jeg har kunnet komme i tanke om i forbindelse med Malmros, er Rifbjerg og Kjærulff-Schmidts mesterværk »Der var engang en krig« fra 1966. Deres version af den tidlige pubertets skyldkomplekser er nok en smule mindre tilbageholdende i sin stilisering og solidari-ske synsvinkel, men i øvrigt omgås den forti-den med en høj grad af Malmros' fornuftige fortidsfryd.

Selv med et vrønt bureaukrati som Det danske filminstitut i hælene, er der da heller ikke noget der tyder på, at han foreløbig rystes i sin kunstneriske særposition. Man tør ikke gætte på, om hans film formår at udløse en veritabel subgenre om nervøse, århusianske borgerbørn i 50'erne, men man kan sætte sin lid til, at Henning Ørnbak og Jens Aarkrogs billige provins-TV-opkog, »Johan og Johanne«, ikke frister til efterføl-gelse!

Selv forholder Malmros sig efter sigende kun til udenlandske instruktører. En kos-mopolitisk indstilling, der meget gerne må udløse fornyet mod (og farlighed?), når han forhåbentlig inden længe går i gang med sin første »rene« voksenfilm - om hvorfor han går i søvne! Foreløbig kulminerer han tre af den klassiske, borgerlige kritiks yndlings-kriterier: han er personlig som en Jytte Rex, alment vedkommende som en Morten Arn-fred og elementært underholdende som en Erik Clausen.

Men summen er mirakuløs og helt hans egen!

Jan Johansen, Gitte Iben Andersen, Brian Theibel, Lone Elliot og Marin Lysholm Jepsen i »Kundskabens træ«



NOTER

1. »Levende Billeder«, nr. 2, marts 1977.
2. »Weekendavisen«, BERLINGSKE AFTEN, 13-19 november 1981.
3. Interview i »MACGUFFIN«, nr. 21/22, febr. 1977.
4. John Mogensen: »Kundskabens Træ - En film bliver til«, CENTRUM, 1981.

KUNDSKABENS TRÆ

Danmark 1981. **P-selskab:** Per Holst Filmproduktion/DR. Med støtte (Kr. 2,9 mill.) fra Det danske filminstitut ved konsulent Erik Crone og konsu-lent Sven Methling. **P-leder:** Ib Tardini. **P-ass:** Kirsten Kjær Jensen. **Instr:** Nils Malmros. **Instr-ass:** Søren Kjær Nielsen. **Manus:** Nils Malmros, Fred Cryer. **Scripter:** Hannah Lowy. **Foto:** Jan Weincke/**Ass:** Bjørn Blixt, Uffe Thomsen, Frits Schrøder, Jens Schlosser. **Farve:** Eastman (?). **Lys:** Ove Hansen, Leif 'Barney' Fick/**Ass:** Jimmy Lea-vens, Jan Guldbrandsen, Eg Norre. **Stills:** Torben Stroyer. **Klip:** Merete Brusendorff, Janus Bille-skov Jansen. **Rekvis:** Finn Richardt. **Kost:** Fran-coise Nicolet/**Ass:** Anne Margrethe Halle. **Make-up:** Britta Broholt. **Tone:** Per Assentoft, Niels Arild. **Medv:** Eva Gram Scholdager (Elin), Jan Johansen (Niels-Ole), Line Arlien-Søborg (Anne-Mette), Marian Wendelbo (Elsebeth), Gitte Iben Andersen (Lene), Lone Elliot (Maj-Britt), Astrid Holm Nielsen (Ina), Brian Theibel (Willy), Bo von der Lippe (Jørn), Marin Lysholm Jepsen (Helge), Morten Nautrup (Flemming), Anders Ørgård (Gert), Dan Rørmand Brøgger (Torkild), Lars Spang Kjeldsen (Søren Roland), Nicolaj Flensborg (Kaj), Hanne Sørensen (Mona), Anne-Mette Brinch Andersen (Gås), Anne-Mette Kjeller Warlo (Joan), Malene Darre (Loppe), Lars Hjort Frede-riksen (Carsten), Erno Müller (Særlang), Karen Møller (Fru Andreasen), Jørgen Nygaard (Rektor), Merete Voldstedlund (Anne-Mettes mor), Karin Flensborg (Elins mor), Knud Andreasen (Elins far), Arne Ringgaard (Danselærer), Thorkild Tromholt (Pianist), Rikke Malmros (Gymnastik-lærerinde), Uffe Bak (Gymnastiklærer), Norman Nissen (Fru Scheel), Sven Schmidt-Nielsen (Skov-føged), Birgit Rafman, Margit Due, Jeanette Hede, Christian Svendsen, Per Cortes, Jørn Bjerre An-dersen. **Længde:** 110 min., 3005 m. **Udl:** Kærne. **Prem:** 13.11.81 - Dagmar + Tivoli + Biografen (Århus) + Scala (Aalborg) + Biocenter (Odense).