

Barndommens og ungdommens stemme



Om Nils Malmros og filmene
Lars Ole, 5.c, Kundskabens træ og Kærestesorger

Speciale fra Danskstudiet

Aalborg Universitet

Juni 2011

Udarbejdet af: Krestine Houkjær Pedersen

Vejleder: Gunhild Agger

Omfang: 191.600 anslag svarende til 79,8 normalsider

Indhold

Indledning.....	4
Genre	8
Børn og unge som genregrundlag.....	9
På grænsen mellem barn og voksen	10
Film om børn og unge.....	11
Delkonklusion.....	13
Malmros og nybølgen.....	15
<i>Cahiers du cinéma</i> og auteurbegrebet	15
At ligne Truffaut – eller at være Malmros.....	17
Malmros og selvbiografien.....	20
Filmrealisme	22
Narratologi.....	26
Analyseindledning.....	28
<i>Lars Ole, 5.c</i> (1973).....	29
Filmens overordnede struktur	29
Lars Ole og jagten på den første forelskelse.....	30
Det narrative forløb	37
Hverdagens små historier	38
Familien	39
Klassen	40
Legen	42
Delkonklusion.....	44
<i>Kundskabens træ</i> (1981).....	47
Filmens overordnede struktur	47
Elins storhed	49
Sølvdollaren og synden	51
Elins fald.....	56
Skolegårdsfesten, lejrskolen og T.R.L.....	57
Elins totale ødelæggelse	58
Niels Ole på sidelinjen.....	60
Ungdommens splittelse.....	61
Det narrative forløb	64

Delkonklusion.....	67
<i>Kærestesorger</i> (2009).....	70
Filmens overordnede struktur	70
Det første seriøse forhold	71
De ydre rammer	72
Toke.....	74
Jonas og Agnete – et par.....	75
Den ulykkelige forelskelse	77
Trekantsdramaet	78
Det narrative forløb	80
Delkonklusion.....	83
Konklusion	85
Summary.....	89
Litteraturliste	91

Indledning

Unaffected by fashion trends, Nils Malmros has consistently told stories of his life growing up in Denmark's second city Aarhus. He has brought his childhood and teen years to the screen with sensitivity, humour and insight, every detail steeped in the authenticity of lived experience¹.

Sådan skrev Morten Piil i en artikel om Nils Malmros i februar 2009, kort før filmen *Kærestesorger* havde premiere. Og det er måske i virkeligheden essensen af, hvad Malmros er som instruktør. En historiefortæller, som levendegør sine erindringer på en troværdig og autentisk måde med sans for alle detaljer. Han tager udgangspunkt i sig selv og i sit private 'rum' og skaber film, som har relevans for andre end ham selv. Han skaber erindringskunst. Kunst er det, ifølge Lars von Trier, fordi Malmros besidder en vis arrogance, og det er hans styrke. Arrogancen findes i alt, hvad han har lavet og gør, at han kan ophøje og højtidliggøre, og det er stor kunst (Trier 2006: 53). Når Trier mener, at Malmros er arrogant vil det formentlig umiddelbart virke som et negativt stempel. Men sådan bør det ikke nødvendigvis opfattes. At være arrogant kan også være et udtryk for at optræde "med en provokerende eller udfordrende selvsikkerhed"², og det er nok i virkeligheden det, Trier mener. Altså at Malmros tør være tro mod sin egen stil og ikke lade sig gå på af, hvad flertallet end måtte mene om hans arbejde. Han tør skille sig ud. Intet er for ubetydeligt til hans opmærksomhed, og han skaber sine film, som han mener, de skal skabes. På den måde lader han også til i høj grad at kunne røre publikum.

Mit interesseområde i Malmros' filmproduktioner ligger fortrinsvis inden for hans skildringer af barndom og ungdom. Jeg mener, at det hovedsageligt er her, det kan retfærdiggøres at tale om Malmros som en erindringskunstner, der formår at gøre sin egen historie universel. Derfor vil det også være relevant at diskutere det at lave film om børn og unge. Disse dybdegående og realistiske portrætteringer af en periode i et menneskes liv, som Malmros står for, giver barndoms- og ungdomsfilm som genre et nyt perspektiv. Malmros har taget disse perioder i et menneskes liv

¹ <http://www.dfi.dk/english/film-magazine/artikler-fra-tidsskriftet-film/65/painting-the-landscape-of-memory.aspx>

² <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?aselect=arrogant&query=arrogance>

alvorligt som komplekse og modsætningsfyldte stadier på livets vej (Skotte in Breuning 2002: 207). Han ser børnenes og de unges verden som en, der indebærer nogle situationer og følelser, som er stærkere, end hvad man kan opleve som voksen. Derfor er det et meget mere dramatisk materiale, som ligger her (Gudme 1981: 7). Barndom, ungdom og overgangen imellem er fyldt med en blanding af store omvæltninger, psykologiske konflikter og nye erfaringer, og det er det, der er afgørende for, at Malmros' film formår at gøre sig gældende hos publikum. Han holder fast ved en fase, som alle mennesker må formodes at skulle gennemleve, og hvor der altid vil være visse aspekter, der gentager sig, og derfor vil virke genkendelige.

Malmros betegnes almindeligvis som en dansk pendant til den franske nybølges auteurs. Og hans inspiration til at lave film kommer direkte fra François Truffaut og filmen *Jules et Jim* (1962). Malmros arbejder under samme præmisser som de franske auteurs. Han er "selvlærd, skriver selv manuskript og drejebog, optager 'on location', bruger amatører, klipper selv [...]" (Conrad 1991: 14). Og som nævnt bruger han sine egne oplevelser i filmene. Det er disse elementer, der gør ham til en sand auteur.

Jeg vil arbejde med tre film, som på hver sin måde skildrer et barndoms- og/eller ungdomsunivers. Der er tale om *Lars Ole, 5.c* (1973), *Kundskabens træ* (1981) og *Kærestesorger* (2009). Mange vil mene, at Malmros gør det samme i alle tre film og på forskellig vis koncentrerer sig om de samme problematikker. Der er da også mange ligheder filmene imellem. Men med tanke på, at de er produceret med flere, eller i det sidste tilfælde adskillige, års mellemrum, og at de desuden har tre forskellige alderstrin i centrum, mener jeg, at det vil være relevant at se på, hvordan Malmros arbejder med genren over tid, og om man kan sige, at han udvikler sig i rollen som instruktør og auteur. I den forbindelse vil det også være nærliggende at diskutere mere indgående, hvad det er, der gør Malmros' egne erindringer til noget, der vedbliver at være relevant og interessant for andre end ham selv.

Det fører mig til følgende problemformulering:

Hvordan kommer skildringen af barndoms- og ungdomsuniverset til udtryk i filmene set i forhold til såvel genren som til Nils Malmros' rolle som instruktør og auteur, og i hvilken grad er der tale om, at Nils Malmros udvikler sig som instruktør gennem de tre film?

Mit valg af film kan yderligere begrundes med, at nok er de forskellige, men de har også mange fællestræk. Det altoverskyggende er, at handlingerne er centreret omkring et skolemiljø og det spil, der er mellem skoleelever i og uden for skoletiden. Filmene har også det til fælles, at de hver især

fokuserer på en eller flere personers udvikling. Og selv om det er børn/unge på tre forskellige alderstrin, er der sammenfald i de prøvelser, de skal igennem. Ser man på filmene i forlængelse af hinanden, repræsenterer de også et billede af en generation, der går fra at være børn til at være næsten voksne.

Det giver samlet set en dobbeltudvikling i filmene. For det første ses Malmros' skildring af udviklingen gennem tre af livets faser: 1) overgangen fra barn til tidlig pubertet 2) den centrale pubertet/tidlige ungdom 3) den senere ungdom på grænsen til voksenlivet. For det andet ses en udvikling i filmene som værker.

Drenge (1977), *Skønheden og udyret* (1983) og *Kærlighedens smerte* (1992) er Malmros' andre børne- og ungdomsfilm, og de kunne for så vidt også godt have været brugt som analysemateriale, idet visse træk fra disse film er forholdsvis generelle for Malmros og for genren. Men netop fordi *Lars Ole*, *5.c*, *Kundskabens træ* og *Kærestesorger* kan sættes i forlængelse af hinanden, har jeg valgt de andre film fra. De tre film, jeg her arbejder med, har også det til fælles, at de bruger skolen som et udgangspunkt for handlingen. Det finder man ikke på samme måde i andre af Malmros' film.

Jeg finder det hensigtsmæssigt at indlede med at redegøre for genrebegrebet og dernæst ud fra dette diskutere og definere den genre, film om børn og unge tilhører. Jeg mener, der er tale om en bred genre, hvori flere forhold gør sig gældende, fordi der ikke nødvendigvis er tale om en filmgenre *for* børn og unge, selv om de er omdrejningspunktet. Umiddelbart kunne man synes, at Malmros i kraft af sin auteurrolle skulle kunne gøre sig fri af faste genrekonventioner, men at det ikke er tilfældet vil jeg redegøre for i en genrediskussion.

Efterfølgende forklarer jeg koblingen mellem den franske nybølge og Malmros for derudfra at placere ham i rollen som auteur. Dertil kommer, at erindringsaspektet ved Malmros' filmproduktioner giver anledning til at tale om den selvbiografiske genre, hvorfor den naturligvis også bør tages med i betragtning i forhold til at skulle karakterisere både de tre film og Malmros.

Dernæst inddrager jeg teori vedrørende realisme i film. For det første mener jeg, det har forbindelse til den danske filmtradition omkring børne- og ungdomsfilm. For det andet ser jeg en klar forbindelse mellem Malmros og både den fysiske og den psykologiske realisme. Den fysiske skal ses i lyset af hans perfektionisme og kompromisløshed, som gør, at mange af filmenes detaljer ligger så tæt op ad den faktiske virkelighed som muligt. Og den psykologiske realisme afspejles i hans helt særlige evne til på troværdig vis altid at give publikum indsigt og indlevelse i filmenes karakterer.

Slutteligt giver jeg en kort redegørelse for nogle forskellige begreber fra narratologien, som jeg siden bruger som en del af mit udgangspunkt for filmanalyserne.

Derefter følger en komparativ analyse af filmene *Lars Ole*, *5.c*, *Kundskabens træ* og *Kærestesorger*, hvor jeg integrerer elementerne *genre*, *nybølge*, *Malmros* og *realisme*. Jeg tager udgangspunkt i filmenes narrative strukturer og i de stilistiske virkemidler. Jeg mener, at det i første omgang er vigtigt i forhold til at skulle forstå filmene i den genremæssige kontekst, fordi det kan være med til at klarlægge filmenes indhold i detaljer og samtidig give et godt sammenligningsgrundlag for de tre film. Det vil så igen være hensigtsmæssigt i forhold til at forstå Malmros som erindringskunstner og ikke mindst til at vurdere, hvis og i så fald hvordan han har udviklet sig gennem de tre film.

Genre

Begrebet genre er en kompleks størrelse, og derfor vil det være hensigtsmæssigt kort at redegøre for det i en generel forstand for siden at kunne diskutere og definere børne- og ungdomsfilm som genre.

Når noget siges at tilhøre en bestemt genre, har det betydning for den måde, et givent medie opfattes på. Genrerne bruges til at kategorisere ud fra, og på den måde opnås en fælles referenceramme for både producent og publikum. Endvidere bevirker brugen af de forskellige genrebetegnelser, at der skabes en række forventninger hos publikum, som har indflydelse på oplevelsen af fx en film. I bogen *Filmoplevelse – en indføring i audiovisuel teori og analyse* taler Torben Grodal helt specifikt om genreetiketter, som:

[...] forsyner modtagerne med nogle forventninger om handlingsudviklingen [...] Samtidig forsyner genreetiketterne modtagerne med en passende affektiv indstilling. En smertelig oplevelse vil i en tragedie udløse sorg hos tilskueren, men latter i en komedie. [...] Endelig kan genreetiketter få indflydelse på fortolkningen
(Grodal 2003: 139).

Nogle af de samme pointer finder man hos Steve Neale i bogen *Genre and Hollywood*. Specifikt i forbindelse med film taler Neale om, at en genre reelt er et system af forventninger, som er med til at gøre elementerne i en film forståelige fx i forhold til handling eller til karakterernes opførsel, påklædning og tale (Neale 2000: 31). Ifølge Ib Bondebjerg er det dog vigtigt ikke at se de forskellige genrer som helt begrænsende i forhold til oplevelsen af film. Genrer skal i stedet ses som ”dynamiske, historiske processer, der er en del af de symbolske, kulturelle og sociale processer, der styrer kommunikation, medier og æstetik” (Bondebjerg 1995: 170). Dertil kommer, at det er svært at lave en optælling eller skematisk opdeling af de forskellige filmgenrer, fordi de hele tiden blandes på kryds og tværs, og fordi en film ofte rummer mere end en genre (Neale 2000: 51).

Som nævnt i indledningen kan det umiddelbart virke uinteressant at diskutere genre i sammenhæng med Malmros og hans rolle som auteur. Traditionelt har man inden for filmforskning set genrefilm og auteurfilm/kunsthøj som modsætninger. Selve auteurbegrebet vil blive uddybet senere, men essensen af det er, at instruktøren fastholder sin egen stil og i sidste ende er ansvarlig for alle dele af filmproduktionen, også selv om filmen er et resultat af kollektive processer.

Instruktøren bliver derfor set på som en egentlig kunstner og hans film som kunst (Conrad 1991: 7ff). Men genrefilm og auteurfilm udelukker ikke nødvendigvis hinanden, for en fuldstændig genrefrihed er sjælden. Langt de fleste film har en form for relation til en eller flere genrer. Forskellen er dog, at nogle film håndterer genrer og for så vidt også referencer til andre film på en så uafhængig og nuanceret måde, at nogle af de mere forudsigelige genretræk udviskes, og ofte ses også en åben slutning. Her vil begrebet auteurfilm være dækkende (Agger 2005: 86).

Børn og unge som genregrundlag

I bogen *Dansk Film 1972-97* skelner Kirsten Drotner mellem 1) film *om* børn og unge og 2) film *for* børn og unge. Hun ser film *om* børn og unge som defineret ud fra teksten og film *for* børn og unge som defineret ud fra målgruppen (Drotner in Bondebjerg (red.) 1997: 137). Det kan umiddelbart lyde fordelagtigt, men problemet i forhold til Malmros er, at han selv understreger, at han ikke laver børnefilm³ - i betydningen film *for* børn. Ikke desto mindre bliver hans film karakteriserede som bl.a. børnefilm⁴ eller ungdomsfilm⁵, og de er desuden ofte brugt i undervisningssammenhæng i den danske folkeskole (Skotte in Breuning 2002: 34). Det betyder, at man er nødt til at inddrage begge de ovenstående kategorier for at få et samlet billede af, hvad det er for et genremæssigt grundlag, Malmros bevæger sig på. Jeg mener dog, at det i forhold til min problemformulering er hensigtsmæssigt at betragte de to kategorier som sammenfaldende. For det første fordi der tilsyneladende er delte meninger om, hvor Malmros' tre film skal placeres rent genremæssigt. For det andet fordi det må forventes, at film, der henvender sig til børn og unge, også må have børn og unge som omdrejningspunkt. Det er selvfølgelig ikke ensbetydende med, at filmene ikke også eller udelukkende kan have en anden og ældre målgruppe. Det betyder, at jeg afgrænser mig til at betragte genren som film *om* børn og unge.

Selv om der i visse tilfælde vil være tale om to adskilte genrer, fordi målgrupper og temaer kan være vidt forskellige, finder jeg det her alligevel hensigtsmæssigt at betragte børnefilm og ungdomsfilm under ét. Begrundelsen er, at de tre film, jeg har valgt, alle tager udgangspunkt i overgangsfasen mellem barn og voksen. *Lars Ole, 5.c* er den film, hvor hovedkaraktererne er yngst, og her drejer det sig om børn på 12 år. Ganske vist er de stadig børn, men det er samtidig i denne alder, der tages de første skridt mod den voksne verden. Modsat har *Kærestesorger* de ældste hovedkarakterer i alderen 16-18 år. Men det hindrer dem ikke i også at agere som børn i nogle

³ Jeg vælger her at sidestille børnefilm med ungdomsfilm.

⁴ <http://www.ekkoofilm.dk/anmeldelser.asp?table=anmeldelser&nid=dvd&id=63>

⁵ <http://www.dfi.dk/faktaofilm/nationalfilmografien/nffilm.aspx?id=170>

situationer. Og ser man på *Kundskabens træ*, ligger den mellem de to andre film. På den måde kommer de tre film ikke til at fremstå som enten rene børne- eller ungdomsfilm.

En anden begrundelse for at sidestille børne- og ungdomsfilm mener jeg, man kan finde, hvis man ser på traditionen for børne- og ungdoms-tv. Inden for tv har man i DR en børne- og ungdomsafdeling (B&U), som netop i et vist omfang har set på børn og unge som én gruppe. Man har altså i DR været opmærksom på, at målgruppen er blandet, og at grænsen mellem børn og unge ikke ligger helt fast. I B&U har man tillige haft mange instruktører, som siden hen har instrueret film for børn og unge. Instruktører, som i tv-regi har bevæget sig inden for genren og ført den over i filmmediet (Otrowska og Agger in Otrowska og Roberts 2007: 87).

Således har jeg begrundet, hvorfor jeg vælger ikke at skelne skarpt mellem *børn* og *unge*, men jeg vil i det følgende redegøre kort for, hvad der karakteriserer den aldersgruppe, der er mit fokus i forståelsen af genren.

På grænsen mellem barn og voksen

Der er tale om en vagt defineret gruppe, som hverken er rigtige børn eller rigtige voksne. De bevæger sig i et grænseområde, hvor det ikke kan lade sig gøre at slippe helt fri af barndommen, men samtidig er det svært at få fodfæste i de voksnes verden. Biologisk eller psykologisk taler man om et skel mellem barn og ung i 11-12-års alderen ⁶ (Larsen (red.) 2000: 4-5). Det er et tidspunkt i livet, hvor den enkelte har ”emotionel ballast, kognitive færdigheder og viden til at vurdere moralsk og forholde sig til, hvad der er realistisk og godt” (Boe in Larsen (red.) 2000: 140). Men man er også ”på vej ind i pubertetens identitetskrise, og [man] orienterer sig nysgerrigt imod dem, der er lidt større og på vej til at blive voksne” (Boe in Larsen (red.) 2000: 141). Det er starten på en individuationsproces, som i sidste ende skal føre til en bevidsthed om og accept af egen identitet. Men før det kan lade sig gøre, oplever man en periode med selvoptagethed og splittelse, der kommer til udtryk i trodsighed, oprør og eksperimenter, og man prøver sig selv af ved at gå til yderligheder (Blos in Larsen (red.) 2000: 148). Selve individuationsprocessen ledsages af:

[...] en følelse af isolation, ensomhed og forvirring. Den bringer en brat afslutning på barndommens kæreste drømme om storhed og magt. De må nu fuldstændig overlades til fantasiens verden: opfyldelsen af dem kan aldrig mere tages helt alvorligt. Erkendelsen af, at barndommen nu er definitivt forbi, at man skal stå til ansvar for sine handlinger, at man er

⁶ <http://www.ekkofilm.dk/essays.asp?viewall=true&table=essays&id=27>

henvist til at leve sit eget liv – denne erkendelse skaber en følelse af pres, frygt og panik. Følgelig forsøger mange unge at forblive i et af udviklingens overgangsstadier [...] (Blos in Larsen (red.) 2000: 148).

Det er en fase i livet, hvor den enkelte kæmper adskillige både 'indre' og 'ydre' kampe. Dertil kommer oplevelsen af egentlig forelskelse. En forelskelse, som først kommer til udtryk i naiv og barnlig leg, for siden at blive afløst af stærke og ukontrollerbare følelser. Ømhed og hengivenhed bliver aktuelle faktorer, ligesom åndeligt og fysisk begær gør det (Blos in Larsen (red.) 2000: 149).

Der er dermed en lang række forhold, som gør sig gældende, når børn bevæger sig mod voksenlivet. Film om børn og unge må forventes at behandle nogle af disse forhold.

Film om børn og unge

I Danmark findes en lang og stærk tradition for at lave film, der skildrer en verden set med børns og unges øjne, og den første er Astrid og Bjarne Henning-Jensens *De pokkers Unger* (1947) (Drotner in Bondebjerg (red.) 1997: 135). Før den tid er børn i danske film altid skildret gennem en voksen optik, og de optræder oftest som en underordnet del af de voksnes univers og bruges som statister eller komiske indslag (Kaspersen in Christensen 2004: 57).

Bondebjerg giver i bogen *Filmen og det moderne. Filmgenrer og filmkultur 1940-1972* en karakteristik af, hvordan ungdomsfilmene ser ud fra 1950'erne, da den alvor begynder at slå igennem i dansk film. Bondebjerg skelner mellem to ungdomsbilleder. På den ene side ses det positive, som man finder i komedier, musicals og Morten Korchs melodramaer. Her er de unge det forsonende element mellem tradition og modernitet. På den anden side udvikler ungdomsfilmene sig som en underform til det sociale melodrama. Her skildres ungdommen som et problem. Filmene giver modsætningsfyldte beskrivelser af en ungdom, som er farligt uregerlig, men samtidig uskyldig og livsglad (Jerslev in Jensen (red.) 2001a: 239). Heraf følger, at ungdomsfilmene er "et ambivalent udtryk for modernitetens farlighed, fordi filmene skildrer en ny ungdomskultur, men samtidig løfter den moralske pegefinger mod de unge selv, mod samfundets svigt og andre påvirkningsfaktorer" (Bondebjerg 2005: 330). I filmene ser man en blanding af både amerikanisering, kultur, kriminalitet og sociale problemer, og det giver et billede af den uundgåelige modernitet. Det betyder, at filmene skaber en forbindelse mellem den dokumentariske realisme og den mere moraliserende melodramatiske stil (Bondebjerg 2005: 330). Eksempler på sådanne ungdomsfilm er Lau Lauritzen jr.s *Farlig Ungdom* (1953), Johannes Allens *Ung leg* (1956) og Palle Kjærulff-Schmidts *Bundfald* (1957).

På mange måder er de danske film lig de engelske og de amerikanske film fra perioden. Film Malmros er vokset op med. Temaerne er igen de uregerlige og vrede unge, som man eksempelvis finder i Laslo Benedeks *The Wild One* (1953). Også Elia Kazans *East of Eden* (1955) og Nicholas Rays *Rebel without a Cause* (1955) med James Dean i hovedrollerne er eksempler på tidens filmtendenser inden for genren.

I Danmark sker der fra slutningen af 1950'erne nogle markante ændringer. Det positive ungdomsbillede bibeholdes i familiekomedier som *Far til fire*-serien og filmene om *Min søsters børn*. Film, der må ses som genreblandinger, som bl.a. rummer ungdoms- og børnefilm. Samtidig ses også i større grad filmatiseringer af populærlitteratur som fx Gabriel Axels *Flemming og Kvik* (1960) og Trine Hedmans *De fem og spionerne* (1969) (Jerslev in Jensen (red.) 2001b: 223).

Men ungdomsfilmene trækker også i en helt anden retning med inspiration fra den franske nybølge. De antager en mere nuanceret og seriøs form i forhold til familiekomedierne og litteraturfilmatiseringerne. Bondebjerg pointerer, at den ungdom, som nybølgefilmene portrætterer, skildres med et andet perspektiv og med en helt anden filmisk stil. Det ses bl.a. i Palle Kjærulff-Schmidts og Klaus Rifbjergs *De sjove år* (1959), hvor distancen til de melodramatiske og moraliserende ungdomsfilm er tydelig, fordi filmen gennem ironi gør op med 1950'ernes klichéfyldte forestillinger om ungdommen (Bondebjerg 2005: 344). Siden får periodens film dog et mere realistisk og til tider alvorligt præg, der dog er langt fra 1950'ernes moraliseren. Igen er det Kjærulff-Schmidt og Rifbjerg, som står bag en af de første centrale film – *Der var engang en Krig* (1966) – som i høj grad er præget af nærmest poetisk realisme, og som for alvor 'ser verden nedefra' med barnets øjne og bliver et udtryk for en erindrende og nostalgisk stil. Filmen blander endvidere realismen med mainstreamgenrer på samme måde, som man siden kan se i ungdomsfilmgenrens definerende værk *Balladen om Carl-Henning* (1969) af Lene og Sven Grønlykke. Her er det, påpeger Flemming Kaspersen fra Det Danske Filminstitut, i øvrigt særligt karakteristisk, hvordan filmen "udviser en helt ny solidaritet og indføling med sin unge hovedperson [...], der kommer i dårligt selskab og får en tragisk skæbne" (Kaspersen in Christensen 2004: 57). Og netop solidaritet er, ifølge Kaspersen, udgangspunktet for de bedste danske børne- og ungdomsfilm fra 1960'erne og frem til i dag (Kaspersen in Christensen 2004: 57).

Senere vil jeg komme ind på den tætte forbindelse mellem Malmros og 1960'ernes film. Derfor er min forståelse af genren i denne forbindelse i høj grad funderet heri. Der er dog endnu et aspekt, som jeg mener, bør inddrages. Jeg har tidligere kort bemærket, at film om børn og unge ikke nødvendigvis er lavet *for* børn og unge, men også eller i stedet kan henvende sig til en ældre

målgruppe. Her kan man tale om begrebet *barndomsfilm*, som Karen Conrad også kalder erindringsfilm (Conrad 1991: 6). Udgangspunktet for dette speciale er netop film, som bygger på Malmros' egen erindring om oplevelser fra barndom og ungdom. Som sådan kommer barndomsfilm til at fremstå som billeder på individuelle erindringer. Men det er ikke ensbetydende med, at der ikke er temaer eller elementer, som publikum kan relatere til. Selve erindringsaspektet i filmen er knyttet til den enkeltes oplevelser, men ideelt set vil det også være udtryk for en mere kollektiv erindring, idet denne forstås som "the common landmarks of everyday life. They constitute shared social frameworks of individual recollections" (Boym 2001: 53). Og det i endnu højere grad hvis der er tale om erindringer set i en samfundsmæssig eller historisk genkendelig kontekst. En sådan film er med til at skabe billeder af en bestemt tid, som ud over at fremkalde en individuel erindring også vil være relevant og interessant for en bestemt generations oplevelse af og erindring om netop denne tid. Og dermed filmen være en kilde til erindring og nostalgi. Samtidig vil den være relevant for andre generationer, der har fået fortalt om en given tid, og som derfor vil kunne finde interesse for den (Poulsen 2008: 18). På den måde vil filmen være "placeret i et tematisk spænd mellem universelle tematikker om barndom og ungdom over for en konkret historisk periode og i et spænd mellem en individuel erindring og en kollektiv erindring" (Poulsen 2008: 18).

Delkonklusion

Jeg har nu i ovenstående redegjort for og diskuteret genre som et overordnet begreb, forskellige karakteristika ved overgangsfasen fra barn til voksen og slutteligt historien omkring og de grundlæggende træk ved børne- og ungdomsfilm som genre.

Genrebegrebet er nødvendigt for filmoplevelsen, idet det er i angivelsen af en films genre, udgangspunktet for publikums forventninger, og sidenhen også fortolkning, skabes. Og når en film da i et vist omfang er en børne- og/eller ungdomsfilm, knyttes der til den en række specifikke forventninger, som udspringer af, at filmens omdrejningspunkt er børn og unge. I forbindelse med Malmros' film skal børn og unge her forstås som overgangsfasen mellem barn og voksen, og de temaer og processer det naturligt fører med.

Endvidere har udviklingen inden for danske børne- og ungdomsfilm medført, at man kan tale om en tradition inden for genren, som også giver et udgangspunkt for publikumsforventninger. Her er det særligt bemærkelsesværdigt, hvordan en del af 1960'ernes stil har slået sig fast, og børne- og ungdomsfilm dermed i høj grad står for at give det realistiske og solidariske billede af verden set med børn og unges øjne.

Sidst men ikke mindst kan erindring og nostalgi siges at have en betydning for, hvorvidt og hvordan en film *om* børn og unge også vil kunne appellere til en ældre målgruppe. Dertil kommer, at erindring fungerer som et redskab for Malmros i filmproduktionen.

Malmros og nybølgen

Malmros har aldrig selv lagt skjul på, at hans store inspiration til at lave film kommer fra 1960'ernes nye bølge og især de franske instruktører – ikke mindst fra François Truffaut. Truffauts film *Jules et Jim* (1962) nævner Malmros endda som sin direkte grund til at lave den første film, *En mærkelig kærlighed* (1968):

Denne film var min åndelige vækkelse for filmmediet. Var det ikke for den, var jeg aldrig blevet filminstruktør. Jeg var 17-18 år gammel, da jeg så den første gang og var værgeløs over for dens blanding af forførelse og ironisk distance. Jeg har siden set filmen utallige gange, men bliver fortsat hensat i en blanding af ungdommelig forventning og melankolsk resignation⁷.

Derfor finder jeg det interessant at se på nogle af de teorier og kriterier, der ligger til grund for nybølgen og dernæst sætte dem i forhold til Malmros.

Cahiers du cinéma og auteurbegrebet

Den franske nybølge med Truffaut i spidsen havde rødder i tidsskriftet *Cahier du cinéma*. Det blev første gang udgivet i april 1951 og havde i de første år Andre Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca og Eric Rohmer som primære bidragsydere⁸. I åbningsmanifestet tog man afstand fra ”the malevolent neutralism that would tolerate a mediocre cinema, a prudential criticism and a stupefied public” (Bickerton 2009: 1). Én gang for alle forsøgte man at mane tidens fremherskende filmsyn til jorden. Et filmsyn, hvor både kritikere og publikum vurderede film på baggrund af politiske holdninger og patriotiske impulser, og hvor man havde den sløve antagelse, at film var en fattig forlængelse af litteratur eller teater i stedet for en egen kunstart. Og netop det at betragte film som kunstart var vigtigt for *Cahier*-folkene.

Med Truffaut, Jean-Luc Godard og Claude Chabrol fik *Cahier du cinéma* i 1953 sit karakteristiske udtryk og en førende plads inden for filmkritik. Og det var ikke pæne ord, der lød om de ellers respekterede franske filmskabere. Truffaut skrev bl.a. i sit berømte og berygtede essay *A Certain Tendency of the French Cinema* (*En vis tendens i fransk filmkunst*):

⁷ <http://www.dfi.dk/filmhuset/nyheder-fra-filmhuset/arkiv/nils-malmros-og-soeren-kragh-jacobsen-praesenterer-truffaut-i-cinemateket.aspx>

⁸ <http://www.suite101.com/content/cahiers-du-cinema-and-the-auteur-theory-a175938>

[...] I consider an adaption of value only when written by *a man of the cinema*. Aurenche and Bost⁹ are essentially literary men and I reproach them here for being contemptuous of the cinema by underestimating it
(Grant 2008: 13).

Generelt udviste Truffaut modvilje mod de filminstruktører, som blot på kedelig vis overførte litterære værker til film uden nogen antydning af personligt engagement.¹⁰ Og Jean-Luc Godard fulgte trop ved at påpege over for 21 af tidens store instruktører, at deres kamerabevægelser var grimme, fordi deres emner var dårlige, at deres skuespillere spillede dårligt, fordi filmdialogerne var værdiløse; med andre ord, instruktørerne vidste ikke, hvordan de skulle skabe film, for de vidste ikke længere, hvad film var (Bordwell og Thompson 2008: 461).

Modsat hyldedes de instruktører, som Truffaut og *Cahier du cinéma*s øvrige skribenter fandt, var i stand til bringe passion og personlighed ind i hver eneste del af deres film. Det var instruktører som Robert Bresson, Jean Cocteau, Jean Renoir, Roberto Rossellini og Alfred Hitchcock. Og det var denne opdeling af instruktører – de sande filmskabere over for de intetsigende – de franske filmkritikere lagde til grund for deres doktrin; *politique des auteurs*. Det er siden blevet døbt auteur-teorien, men i sin samtid var der mere tale om et slogan end om en egentlig udarbejdet filmkritisk teori. *Cahier*-kritikerne dyrkede filmpolitik snarere end filmteori (Thomsen 1994: 16).

Selve auteurbegrebet kan ses som *Cahier du cinéma*s blivende indsats. Inden Truffaut og hans medkritikere satte fokus på filmen som kunst, betragtede man filminstruktøren primært som en højere studietekniker, der havde til opgave at få det foreliggende materiale til at hænge sammen og så ellers underordne sig producent, manuskriptforfatter og skuespillere.

*Cahier du cinéma*s skribenter opdelte instruktørerne i auteurs, dvs. kunstnere, der taler i første person og metteurs-en-scène, hvilket vil sige teknikere, som ikke sætter personligt præg på filmen. Endvidere var det opfattelsen, at instruktøren, forstået som kunstneren, var kunstnerisk ansvarlig for en film, og det uanset om han kunne leve op til det ansvar eller ej (Thomsen 1994: 17).

Ifølge Christian Braad Thomsen og bogen *Kameraet som pen* er det dog:

[...] en udbredt misforståelse, at en sand 'auteur' ikke blot er en instruktør, men også manuskriptforfatter. Hvis en 'auteur' simpelthen er defineret ved, at han også er forfatter til den film, han instruerer, ville begrebet ikke være så kontroversielt. En 'auteur' behøver da

⁹ Jean Aurenche og Pierre Bost – to af tidens ledende manuskriptforfattere.

¹⁰ <http://www.suite101.com/content/cahiers-du-cinema-and-the-auteur-theory-a175938>

heller ikke at have skrevet en linie af filmens manuskript [...]. Hvad der udmærker en 'auteur', kan tværtimod være, at han forstår at udvælge sig netop det manuskript, der tjener hans kunstneriske personlighed bedst, eller i den grad at sætte sit personlige stempel på et manuskript, han får udleveret, at det fungerer som hans eget (Thomsen 1994: 17).

Det er altså af største vigtighed, at instruktøren giver noget af sig selv i en film, og det er uanset, om det er hans egen historie eller ej. I Truffauts egen udlægning¹¹ virker det dog til, at autoren for at skabe filmkunst skal gøre filmen endnu mere personlig. Faktisk mere personlig end en individuel og selvbiografisk roman. Filmen skal således være en bekendelse eller en dagbog, og instruktøren skal helst skrive drejebog og manuskript selv. Indholdet skal være historier om emner og situationer, som instruktøren selv har oplevet. Og ifølge Truffaut vil det automatisk behage publikum, fordi det er sandt og nyt og vil ligne det menneske, som laver filmen. Således kan man tale om, at Truffaut ser nyheds- og sandhedskriterier som grundlaget for at gøre film til kunst (Conrad 1991:11-12). Der lader da til at være en mindre forskel i Braad Thomsens og Truffauts opfattelse af auteurbegrebet, men de har dog til fælles, at de ser det som det vigtigste, at instruktøren sætter et tydeligt personligt præg på sin film. Det betyder også, at instruktøren skal være med i alle dele og faser af filmproduktion og have forstand på lys, lyd, fotografering, scenografi, kostumer, sminkning foruden personinstruktionen. Han skal naturligvis ikke selv udføre alle opgaverne, men for at kunne tage ansvaret for, at der er overensstemmelse mellem form og indhold i den endelige film, må instruktøren have forstand på begge dele (Conrad 1991: 12).

At ligne Truffaut – eller at være Malmros

Som nævnt var det Truffauts film *Jules et Jim* (1962), der satte Malmros i gang med at lave film, men i første omgang uden en positiv indvirkning på debutfilmen *En mærkelig kærlighed* (1968). Truffauts film (og nybølgens film generelt) er fyldt med poetiske bonmot'er og dybsindige refleksioner, som Malmros i sin debut uden held forsøger at gøre efter. Malmros kalder det selv for bluf. I *En mærkelig kærlighed* er han ikke spor poetisk eller dybsindig, for han forsøger at tvinge det frem gennem klassisk musik og naturbilleder. Og han har dermed glemt en af Truffauts vigtigste læresætninger: Poesien skal ind ad bagdøren. Poesi ikke er noget, man laver som en viljesakt, men

¹¹ Her efter Karen Conrad i en dansk oversættelse.

tværtimod noget der kommer som en gave, hvis ellers tingene lever¹². Samtidig forsøger Malmros at gøre som Truffaut og inddrage sin egen baggrund og livserfaring i filmen. En næsten umulig opgave for en debutant (Christensen og Scriver 1984: 12). Trods det dårlige resultat er den alligevel af betydning for Malmros' senere produktioner.. Han erkender nødvendigheden af at holde sig til materiale, han er suveræn over for – hans egne erindringer. Og i virkeligheden er det også tættere på flere af Truffauts film og hans måde at arbejde på og også på rollen som auteur, fordi Malmros ved at bruge sine personlige historier har det bedste udgangspunkt for at sætte sit personlige stempel på sine film. Desuden arbejder Malmros som nævnt også under de samme præmisser som Truffaut og flere andre franske auteurs.

Man kan også tale om en forbindelse mellem Malmros og Truffaut, hvis man ser på forholdet mellem filmene *Ung flugt* (Truffaut 1959) og *Lars Ole 5.c* (Malmros 1973).¹³ De to film viser, hvordan Malmros på mange måder kan sættes i forbindelse med Truffaut, men samtidig viser de også, hvordan Malmros alligevel har udviklet sig i en anden retning i Truffaut.

De to film er fælles om at være stærkt selvbiografiske, og de har begge fokus på 'store drenge' på grænsen til puberteten. Det er også interessant, hvordan begge instruktører i et vist omfang har måttet tilpasse filmene og deres hovedkarakterer til de to skuespillere, som skulle spille dem. I *Ung flugt* spiller Jean-Pierre Léaud Antoine Doinel. Antoine bliver en blanding af Jean-Pierre Léaud og Truffaut selv. Om det har Truffaut sagt:

At the outset there was a lot of me in the character of Antoine, [...] but when Jean-Pierre Léaud arrived, his personality, which was very strong, often led me to modify the screenplay. I consider Antoine as an imaginary character who borrows a bit from both of us (Darke 2006: 36).

På samme måde gælder det for Malmros' karakter Lars Ole, som spilles af Søren Rasmussen. Heller ikke her bliver resultatet som planlagt. I et interview i *Kosmorama* fra 1974 siger Malmros bl.a.:

Hvor jeg ville have Lars Ole mere smilende, men også mere fidel, dér har Søren – som privat er en meget stærk personlighed – gjort ham totalt ubestikkelig, og dette forhold har naturligvis ikke kunnet undgå at smitte af på filmen som helhed. Men jeg må også tilføje, at

¹² <http://www.dr.dk/P1/Besogstid/Udsendelser/2008/02/11085136.htm>

¹³ Jeg ønsker ikke her at påbegynde en analyse af *Lars Ole 5.c*, men blot komme med et par pointer i forbindelse med forholdet mellem Malmros og Truffaut.

jeg er lykkelig for denne drejning, for det er givet en af årsagerne til, at filmen ikke er blevet sentimental
(Thrane 1974).

Således har begge instruktører været nødt til at indse, at de ikke har kunnet lave filmene selvbiografiske i alle detaljer, fordi skuespillerne uvægerligt har tilført noget af dem selv til filmenes karakterer.

Trods enkelte sammenfald i temaer, kommer det tydeligt til udtryk, hvor forskellig baggrund de to instruktører har, og hvilke personlige historier de derfor kan bidrage med. Truffaut er som Antoine Doniel et 'produkt' af en opvækst i fattige kår, børnehjemsophold og svigt fra særligt sin mor. Derfor rummer en film som *Ung flugt* en langt mere dramatisk historie. Malmros derimod er fra et helt andet socialt lag. Faren var overlæge og professor og Malmros voksede op i en århusiansk kernefamilie, der tilhørte overklassen. Dermed er hans historier, som eksempelvis den om Lars Ole i en vis forstand svagere, fordi de koncentrerer sig om problemer i en mindre størrelsesorden end Truffauts (Conrad 1991: 28).

Samlet set mener jeg, de to instruktører på hver sin måde repræsenterer en poetisk og tankevækkende stil. Truffauts film er højdramatiske, tempofyldte og langt mere direkte og for så vidt også mere aggressive end Malmros'. Til gengæld skinner Malmros' danske og især jyske sind igennem. Han spiller i langt højere grad end Truffaut på det underfundige og på de små antydninger i stedet for det store drama. Så trods den stærke forbindelse gælder det ikke om at ligne Truffaut men om at være Malmros!

Malmros og selvbiografien

Malmros' film er, med Klaus Rifbjergs ord, "historieskrivning eller mindealbums over en svunden tid" (Rifbjerg 2006: 46). Det lægger op til, at man kan tale om filmene som en form for selvbiografier.

Ordbogsdefinitionen¹⁴ af begrebet *selvbiografi* er: "en systematisk skildring af en persons levnedsløb, skrevet af personen selv"¹⁵. Dertil kan man lægge Philippe Lejeunes vidt udbredte definition:

A retrospective prose narrative produced by a real person concerning his own existence, focusing on his individual life, in particular on the development of his personality
(Lejeune in Todorov (red.) 1982: 193).

Lejeune har endvidere den tilføjelse, at der skal være sammenfald i identiteten mellem forfatter¹⁶, fortæller og protagonist (Lejeune in Todorov (red.) 1982: 193). Det udmønter sig i to sammenfald; dels mellem fortælleren og protagonisten, dels mellem fortælleren og forfatteren. Det første hænger sammen med den særlige jeg-form – udtrykt sprogligt. Det er bl.a. det, der adskiller selvbiografien og biografien. Det andet er en garanti for, at fortælleren og derved det fortalte er en del af den faktiske virkelighed. Desuden finder man i selvbiografien en eksistentielt fortolkende hensigt med vægt på fortidens betydning for forfatterens personlige udvikling¹⁷.

Her vil det være relevant kort at nævne Malmros' tilknytning til hjembyen Århus. Han er blevet kaldt "geniet fra Århus" (Jørholt in Bondebjerg (red.) 1997: 242). Og netop byen Århus er helt afgørende for langt størsteparten af hans film – herunder *Lars Ole 5.c* og *Kundskabens træ*. Det kan således ikke være uden betydning for netop "fortidens betydning for forfatterens personlige udvikling", at Malmros holder fast ved det regionale islæt og ikke henlægger filmenes handling til eksempelvis København. Århus er vigtig for at forstå det selvbiografiske aspekt i Malmros' film. Og han har gentagne gange kæmpet for at 'få lov' til at lave sine film i og omkring Århus. Bl.a. havde han problemer med *Kundskabens træ*, fordi man fra Det Danske Filminstituts side vedtog, at københavnske filmmedarbejdere ikke kunne få de samme lønvilkår, når de arbejdede i Århus, som

¹⁴ Definitionen skal se i forhold til den skriftlige selvbiografi, men den kan umiddelbart direkte overføres på filmmediet.

¹⁵ <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=selvbiografi>

¹⁶ Igen tages der udgangspunkt i den skriftlige selvbiografi, så i forhold til filmmediet skal forfatteren forstås som instruktøren/auteuren.

¹⁷ http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/selvbiografi

hvis de arbejdede i København – men filmen lod sig principielt ikke gøre i København (Gudme 1981: 6). Malmros lægger da heller ikke skjul på, at han har oplevet en del modvilje fra den 'københavnske filmverden'. Det lader han fx komme til udtryk i filmen *Århus by Night* (1989), hvor han skildrer kontrasten mellem de jævne jyder og det smarte, bedrevidende og snobbede københavnske filmhold. Det er med andre ord vigtigt for ham, at det autentiske og troværdige miljø, der stemmer overens med hans egen erindring, også står klart for publikum; at det virker så selvbiografisk som muligt, hvor filmhandlingen tillader det.

Filmrealisme

Som nævnt indledningsvis finder jeg det relevant at inddrage teori i forhold til filmrealisme. Ifølge Birger Langkjær har realisme nærmest haft status af mainstream i Danmark siden 2. Verdenskrig, og Malmros' film er ingen undtagelse (Langkjær in Jerslev (red.) 2002: 15). Derfor vil jeg, med udgangspunkt i Langkjær's forskning inden for området, gennemgå nogle af de former, niveauer og karakteristika, man kan tale om inden for filmrealisme.

Realismen i dansk film har haft mange varianter; fra 1940'ernes sociale realisme, 1960'ernes modernistisk inspirerede realisme og 1970'ernes delvist ungdomspsykologiske film, frem til i dag, hvor realismen ofte ses sammen med komedien. Realismen bygger på gentagne problematikker, men har samtidig ofte en nutidighed i bl.a. filmstil, dialogens talesprog og i konfliktstof¹⁸. Desuden er det vigtigt i forbindelse med netop Malmros' børne- og ungdomsfilm at se dem som en del af en ungdomsrealisme, der 'løber under' den voksne hovedstrøm (Bondebjerg in Jensen (red.) 2001b: 233).

I sin udlægning af realismen inden for film opstiller Langkjær fire forskellige niveauer:

1. Perceptual realism (media specific)
2. Realism of style (for example visual style, acting style, musical style, mise-en-scène)
3. Narrative realism
4. Recognition, whether social, psychological, cultural or otherwise

(Langkjær in Jerslev (red.) 2002: 18)

Det første niveau (perceptuel realisme) handler om, at det at opfatte film stort set er som at opfatte hvad som helst andet i hverdagen. Begge dele kræver brug af lignende opfattelsesevner. Det betyder, at man kan genkende folk i virkeligheden, som man hidtil kun har set i fx film. Men det er ikke i sig selv noget, som kun er kendetegnende for film i den realistiske genre. Det samme ville gøre sig gældende, hvis det drejede sig om folk fra eksempelvis en actionfilm. Hvis den perceptuelle realisme skal ses som vigtig i forhold til realisme på film, skal den pågældende film få modtageren til at genkende noget mere eller mindre bekendt, som er mere eller mindre relateret til modtagerens oplevelse af virkeligheden. Og det hvad enten der er tale om oplevelser gennem

¹⁸ http://www.16-9.dk/2003-11/side07_danskrealisme.htm

medier eller ej (Langkjær in Jerslev (red.) 2002: 18-19). Således må den perceptuelle realisme ses som et meget 'lavt' niveau, der i virkeligheden ikke er ret specifikt.

Det andet niveau (realisme i stil) er mere konkret. Ifølge Langkjær har realisme traditionelt set ofte været forbundet med en klassisk (Hollywood)stil, som ikke umiddelbart bemærkes af publikum, og som blot følger handlingen. Desuden har det i nogle kredse været brugt at betragte specielt filmfotograferingen som en særlig kilde til realisme. Men ifølge Langkjær kan det være "problematic in any context to isolate one technical device as being more realistic than any other" (Langkjær in Jerslev (red.) 2002: 19). Der skal i stedet bruges mere overdrevne stilistiske elementer, som ved psykologisk effekt kan medvirke til troværdighed i forhold til det realistiske i filmen. Langkjær eksemplificerer det med *Balladen om Carl-Henning* (1969) og flere af de danske dogmefilm. Og særligt i dogmefilmene arbejdes der med "tilfældighedsprincipper, der kan opstå af de forholdsvis lange optagelser, og som undertiden lader kamera og mikrofon indfange en slags ikke-kalkulerede udtrykkskvaliteter i skuespil og situation"¹⁹. Langkjær mener, at den visuelle og den auditive teknik skal garantere, at publikum får en oplevelse af, at handlingen i filmen egentlig går forud for selve optagelsen af billede og lyd. Filmen skal fremstå som en form for glimt af virkeligheden uden at man reelt kan forudse den videre handling. Dertil kommer, at man bør have de mindre tekniske stilaspekter med også. Iscenesættelsen og skuespillet er også vigtige elementer, og de overses ofte til fordel for teknikken (Langkjær in Jerslev (red.) 2002: 19).

Det tredje niveau (narrativ realisme) udspringer af den betragtning, at realisme også kan ses som en narrativ form. Det ses bl.a. i den klassiske Hollywoodfortælling, hvor alt sker af nødvendighed, som om det ikke kunne være anderledes, og hvor man ofte finder en stram narrativ struktur. I kunsthøjderimod har man for at styrke en films sandhedspræg erstattet den stramme struktur med løsere, hvor man finder uafklarede hændelser og åbne slutninger (Bordwell 1997: 206). Den åbne slutning er især kendetegnet ved, at hovedkarakteren/-karaktererne 'efterlades' eller bevæger sig væk fra kameraet²⁰. Kunsthøjderimod er et forsøg på at lave en egentlig imitation af livet. Langkjær bruger her Malmros' film *Drenge* (1977) og *Kundskabens træ* som klare eksempler på sådanne kunsthøjderimod med narrativ realisme og løs struktur (Langkjær in Jerslev (red.) 2002: 19-20).

Det fjerde og sidste niveau (genkendelse) skal forstås bredt. Her er der tale om genkendelse af både sociale, kulturelle, psykologiske og emotionelle elementer. Ofte er det da også sociale og psykologiske konflikter samt skildring af bestemte kulturelle og sociale miljøer, der har været set som kendetegnende for realisme. Men det er ikke ensbetydende med, at elementer af realisme

¹⁹ http://www.16-9.dk/2003-11/side07_danskrealisme.htm

²⁰ http://www.16-9.dk/2003-11/side07_danskrealisme.htm

udelukkende bruges til film (og tv-serier²¹) om arbejderklassen eller den lavere middelklasse. Langkjær bruger tv-serien *Dallas* som eksempel. Her kan man opleve, at serien er tro mod de emotionelle dele af realismen. Dog er seriens emner som mode, opførsel og sociale rammer ikke ligefrem noget, der udgør egentlig realisme i sig selv. Det betyder da, at selv om der findes enkelte aspekter, giver det ikke nødvendigvis et samlet indtryk af realisme (Langkjær in Jerslev (red.) 2002: 20).

På baggrund af analyser af tre film, herunder Malmros' *Drenge*, når Langkjær frem til nogle pointer vedrørende realisme, som han bruger til at generalisere dansk filmrealisme med. For det første mener han, at der er tale om film, som ligger imellem kunstfilm (den løse og åbne narrative struktur) og den klassiske fortælling (den stramme narrative struktur). Der er tale om film, som handler om det at definere sig selv som en social aktør i en given social sammenhæng (eksempelvis familien, skolen og arbejdet), og hvor det ikke er muligt med afsluttet narrativ struktur. Realismen i filmene er kendetegnende ved, at det personlige rum skal defineres i et givent socialt rum (Langkjær in Jerslev (red.) 2002: 37-38). Realismen er hverken en stil eller en narrativ form i sig selv, og realisme er 'åben for' "stylistic, narrative and conflictual variations in a continuous revitalization across changing cultural and aesthetic sensibilities of what realism is all about" (Langkjær in Jerslev (red.) 2002: 38). Det skal blot bruges således, at det kan omsættes og oplevelsesmæssigt forstærke de oplevelsesformer og konflikter, realismen arbejder med²². Og dansk filmrealisme er netop kendetegnet ved en optagethed af en række menneskelige konflikter. Ofte er de nutidige og på én gang veldefinerede og svære at løse. De sociale rum er ikke bare kulisser, men ofte en form for antagonist, som filmenes hovedkarakterer skal kæmpe imod²³.

Danske film, der er præget af realisme, er gerne forbundet med provinsmiljøer, fordi provinsen er det autentiske og genkendelige sted. Filminstruktørerne ved, at de fleste danskere bor i parcelhuse i en forstad, og det er der, den helt almindelige hverdag foregår. Ifølge sociolog Henrik Dahl får man i øvrigt det mest realistiske billede af provinsen i de tilfælde, hvor provinsen blot er en kulisse. Her fremhæver Dahl netop Malmros' film, fordi de foregår "uden for hans vinduer", og fordi man her ser omgivelserne med det perifere syn. "Billeder af provinsen set med det perifere syn

²¹ Man kan undre sig over, at Langkjær bruger en tv-serie som eksempel, da resten af teksten er baseret på film. Men det må formodes, at han sidestiller de to medier.

²² http://www.16-9.dk/2003-11/side07_danskrealisme.htm

²³ http://www.16-9.dk/2003-11/side07_danskrealisme.htm

er enormt realistiske. Det kan komme mere ned på jorden”²⁴. Det provinsielle understøtter også realismen i form af dialekters karakteristika (accent, ordvalg og syntaks).

Den provinsielle realisme ser man bl.a. i en film som *Balladen om Carl-Henning*, men også i nyere film som *Kunsten at græde i kor* (2006). Sidstnævnte, som i øvrigt i lighed med Malmros’ film er bygget på erindringer, er særlig realistisk og autentisk, fordi den så tydeligt gør brug af den sønderjyske virkelighed herunder i høj grad den sønderjyske dialekt.

Jeg har nu opstillet nogle rammer for, hvornår man kan tale om filmrealisme. Det er hensigten, at dette kan støtte op omkring min analyse af Malmros’ tre film og give hele spørgsmålet om skildringen af et børne- og ungdomsunivers en ekstra dimension.

²⁴ http://www.16-9.dk/2003-11/side07_danskrealisme.htm

Narratologi

Når man taler om det narrative i en film, er det den måde, filmens handling præsenteres på. Narratologi er netop læren om fortælling og om fortællingers struktur og de årsager og rækkefølger, der er forbundet hermed. I bogen *Film Art: An Introduction* beskriver David Bordwell og Kristin Thompson et narrativ som "a chain of events in cause-effect relationship" (Bordwell og Thompson 2008: 75). Med andre ord vil det sige, at man har en udgangssituation, som påvirkes af forskellige ændringer ud fra et mønster af årsager og virkninger, og til sidst opstår der en ny situation. For at forstå filmen og dens handling må man som publikum kunne afkode dette og desuden kunne forholde sig til tid og rum i filmen, for det er svært at forstå en række tilfældige hændelser, der på ingen måde er bundet sammen af noget 'synligt'.

I bogen *Narration in the Fiction Film* bruger Bordwell endvidere begreberne *syuzhet*, *stil*, og *fabula* til at definere den narrative struktur med.

Syuzhet kaldes også for filmens plot og er den aktuelle dramaturgiske proces, publikum konstruerer fabula på baggrund af. Syuzhet er et system, som arrangerer de forskellige komponenter ud fra bestemte principper og mønstre. Det betyder også, at syuzhet er uafhængigt af mediet. De samme principper og mønstre kan bruges i både romaner, dramaer og film (Bordwell 1997: 50).

Begrebet stil er ensbetydende med de stilistiske virkemidler og er det tekniske aspekt af en film. Ifølge Bordwell er stil vigtigt i forhold til den narrative struktur, fordi stilen er det, der direkte påvirker publikum.

Fabula dækker over filmens handling, dvs. over den historie eller den sammenhæng, tilskueren når frem til, ved at se filmen. Mere specifikt kan man sige, at "the fabula embodies the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field (Bordwell 1997: 49).

De tre begreber sammenfatter Bordwell i følgende definition:

In the fiction film, narration is the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cuing and channeling the spectator's construction of the fabula
(Bordwell 1997: 53).

Således er de tre begreber tæt forbundne og afgørende for publikums oplevelse af en film.

For at vende tilbage til parametrene *årsag, virkning, tid* og *rum* mener Bordwell og Thompson, at de kan ses som en del af den narrative struktur. Især er de forbundet med syuzhet'et og den form og det system, der ligger her. Årsag og virkning er oftest forbundet med filmens karakterer, idet det er dem, der udløser og reagerer på forskellige situationer. Og det er i høj grad også deres opførsel og reaktion, der er med til at engagere publikum i filmen. For hvad angår tidsforståelsen i en film, skabes den på baggrund af syuzhet'et. Filmens begivenheder kan fx præsenteres kronologisk, men uden at syuzhet'et nødvendigvis viser alle detaljer fra begyndelsen til slutningen. Ikke desto mindre gør kronologien, at publikum automatisk udfylder den 'manglende tid', således filmen alligevel hænger sammen. Ofte svarer de rum, man ser i filmen, til de rum, der indgår i syuzhet'et. Men sommetider kræver den narrative struktur, at publikum selv forestiller sig de rum, hvor handlingen foregår. Hele filmens narrative struktur hænger dermed sammen med forholdene omkring syuzhet og fabula (Bordwell og Thompson 2008: 77 ff).

En anden måde at forklare sammenhængen i en film på er ud fra det, man kalder den *kanoniske historie*. En sådan er lineær og har, i overensstemmelse med Aristoteles' Poetik, en begyndelse, en midte og en slutning. Dvs., at ud fra begyndelsen opstår en tidslig følge af begivenheder, som fortsætter og afsluttes med den sidste tidslige begivenhed. Som også Bordwell pointerer, forårsages fremdriften oftest af ydre kausale årsager, der påvirker karaktererne, eller af mål, der styrer karakterernes handlinger (Grodal 2007: 117). Ifølge Grodal hævder nogle teoretikere, at netop denne kanoniske form er en ideologisk konstruktion, som tvinger publikum til at tænke i abstrakte mønstre styret af kausalitet og logik. Grodal ser det dog ikke som et problem, fordi de fleste processer, også i dagligdagen, har bestemte logiske rækkefølger (Grodal 2007: 117-118). Der er således ikke tale om direkte påtvungne, abstrakte tankemønstre, men om at der arbejdes ud fra naturligt indlærte mekanismer, som stemmer overens med publikums verdensbillede. Hvis en historie ikke fortælles på en kanonisk måde, må man hele tiden være bevidst om at bytte rundt på begivenhedernes forløb, så der opnås en kanonisk tidslig struktur i begivenhederne.

Analyseindledning

I det følgende analyserer jeg de tre film med udgangspunkt i deres narrative strukturer og stilistiske virkemidler. Jeg forholder mig samtidig ganske overordnet til, hvordan filmene fungerer rent dramaturgisk, idet jeg her mener at kunne se markante forskelle mellem filmene, hvilket må formodes at have en betydning for det narrative.

Først kommer en kronologisk opbygget analysen af *Lars Ole*, 5.c Her har jeg fokus på, hvordan filmen kan ses i forhold til nogle af de forskellige elementer, jeg tidligere har behandlet i forbindelse med henholdsvis *genre*, *nybølge*, *Malmros* og *realisme*. Dertil kommer, at jeg bruger mine iagttagelser af især visuelle og auditive virkemidler i filmen til at understøtte mine pointer. *Kundskabens træ* og *Kærestesorger* analyseres ud fra samme princip, men her sammenligner jeg løbende de tre film med hinanden.

I alle tre analyser henviser jeg til detaljerede registranter over de tre film. Registranterne er lavet over min nummererede sekvensinddeling af den enkelte film. For hver sekvens skitseres indholdet/handlingen kort. Desuden er der en kort beskrivelse af lyd og billede samt iagttagelser og kommentarer til sekvensen generelt. Registranterne foreligger i appendiks.

Lars Ole, 5.c (1973)

Filmen foregår på en århusiansk kommuneskole i 1950'erne og handler om den 12-årige Lars Ole og hans forhold til klassekammeraterne både i skolen og i fritiden. Klassen er delt i to sociale grupper. På den ene side står funktionærbørnene fra Louiseparken og på den anden side arbejderbørnene fra Trøjborgkvarteret. De to grupper spiller skiftevis hinanden ud mod lærerne, og i frikvartererne leges der fangeleg i skolegården. Her er det særligt Louiseparkens Hanse, der styrer, hvem der har lov til at lege med. Midt mellem grupperne står Lars Ole, og for at holde sig på god fod med klassekammeraterne køber han kager hos bageren på forældrenes regning og giver dem til kammeraterne på vej hjem fra skole. Lars Ole er også forelsket i Inger, men Inger er kæreste med Hanse, så Lars Ole har ikke held med sine tilnærmelser. Til gengæld efterstræbes Lars Ole af Hanne, men selv om han forsøger at 'nøjes', kan han ikke fastholde interessen for hende.

Filmens overordnede struktur

Som titlen angiver, er Lars Ole ubetinget filmens hovedkarakter. Filmen er relativt atypisk i forhold til Malmros' senere film, fordi den ikke har en stram handlingsorienteret struktur med gradvis spændingsopbygning mellem de enkelte sekvenser, sådan som man ofte oplever det i fiktionsfilm. Det er således heller ikke om en film, der følger en fast dramaturgisk model, men snarere en film, som tilsyneladende følger begivenhederne frit.

Filmen er bygget op af en lang række parallelle sekvenser, som giver plads til formidlingen af hverdagsrealistiske skildringer, hvor følelser og stemninger kommer til udtryk. Til tider er filmen så ægte, spontan og tilsyneladende improviseret, at det nærmest virker dokumentarisk, selv om man som publikum godt ved, det ikke er tilfældet. På den måde ligner *Lars Ole, 5.c* Rifbjergs og Kjærulff-Schmidts film *Der var engang en Krig* fra 1966. Her ligger fokus også på en dreng, som man gennem store dele af filmen følger i forskellige dagligdagssituationer, uden at der er tale om, de forløber under en samlet narrativ struktur. Og selv om forholdene er forskellige, så giver film som disse mulighed for, at publikum kan perspektivere dem til noget genkendeligt, fordi visse situationer og mønstre gentager sig uafhængigt af, hvilken samtid de foregår i. Igen kan man derfor påpege, at Malmros har fravalgt dramaturgien *Lars Ole, 5.c* og i stedet satset på en mere umiddelbar og realistisk form og struktur.

Det betyder imidlertid ikke, at filmen handlingsmæssigt ikke hænger sammen, og at der ikke anvendes forskellige narrative værktøjer. Filmen har en overordnet handlingstråd, som knytter sig

til Lars Oles kamp for at vinde Hanses kæreste Inger. Men under den historie ligger alle de små skildringer af forskellige situationer og kontroverser, som har en mindre væsentlig betydning for den primære fortælling. Og det er det, der giver filmen den løse struktur.

I det følgende arbejder jeg først ud fra den overordnede handling, og dernæst de mange små parallelle historier.

Lars Ole og jagten på den første forelskelse

Allerede fra filmens start ses de første tegn på, hvordan Lars Oles interesse for det modsatte køn kommer til at spille en ikke ubetydelig rolle for filmen. I anden sekvens er Lars Ole til dans og skal udvælge sig en dansepartner blandt de opstillede piger. Kameraet følger hans tøvende gang ned langs rækken af piger og fanger hans let smilende ansigt. Lars Ole kan vælge og vrage blandt pigerne, og han ved, at han vil få sin vilje. Han bukker til sidst for Alice, og da hun kort efter bliver kaldt hen til sin mor for at få rettet på sit tøj, står Lars Ole og ser nysgerrigt efter hende. Det ser Alices mor og hun irettesætter Lars Ole: ”Man står ikke sådan og kigger.” Det understreges tydeligt, hvordan rammerne for den spirende ’seksualitet’ er sat af de voksne, og børnenes uskyldige naivitet kommer til udtryk ved Lars Oles fnisende reaktion på sin egen nysgerrighed. Men denne lille episode har uden tvivl sat handlingen i gang i Lars Ole.

I syvende sekvens viser børnenes opførsel, at de nu er fri af de voksnes direkte overvågning. Lars Ole og resten af 5.c’s drenge løber ud i skolegården og begynder at lege fangeleg med en flok piger fra 5.a. Lars Ole får øje på Hanses kæreste Inger og fanger hende. Han fører hende mod ’fængslet’, men Hanse kommer ham i forkøbet og fører selv Inger væk. Lars Ole står skuffet tilbage og stirrer efter dem. Her skal det bemærkes, hvordan sekvensens lyd- og billedside understreger Lars Oles skuffelse og misundelse. Indtil nu har lyden i sekvensen bestået af dels den indbyrdes dialog og dels den kraftige baggrundstøj fra de andre børn i skolegården. Men da Hanse går med Inger, dæmpes lyden og forsvinder til sidst helt væk. Samtidig klippes der mellem point/object og point/glance; Lars Ole, som står opgivende tilbage med hænderne i lommerne, og Hanse og Inger, der tæt sammen forsvinder længere og længere væk.

Både i bogstavelig forstand og i overført betydning er der tale om en jæger-bytte-situation mellem drengene og pigerne. Lars Oles ’jagt’ på Inger er gået ind. Det er interessant, hvordan Malmros på fornemste vis formår at bruge legen til at skildre Lars Oles fascination af eller begyndende forelskelse i Inger, for den barnlige og naive leg er netop kendetegnende for

aldersgruppen i forhold til, hvordan man reagerer på den første forelskelse. Men det viser i virkeligheden bare, at filmen skal virke så realistisk som muligt.

Lars Oles bejleri fortsætter i sekvens ni. Et frikvarter er slut, og på vej ind standser Lars Ole efter Inger. Hun vil vide, hvad han heder. Han svarer lidt genert og får samtidig spurgt, om hun bor i Louiseparken. Hun bekræfter og Lars Ole fortæller, at han bor på den anden side af skolen. Det virker som ligegyldigheder, men det er vigtigt for Lars Oles fortsatte stræben efter Inger, at han netop ikke bor i Louiseparken og derfor ikke tilhører samme klike som hende. Det gør Hanse derimod, og det vanskeliggør tingene for Lars Ole. Imens han og Inger taler sammen, iagttager Hanse dem på afstand.

Nu hvor Hanse er blevet opmærksom på Lars Oles interesse for Inger, bliver de to drenge direkte konkurrenter, og i sekvens 11 intensiveres kampen mellem de to. Lars Ole og John følges ad fra skole på vej hjem til John, da de kommer forbi bageren og møder en gruppe med bl.a. Hanse og Inger. Ingen har penge, men Lars Ole øjner en mulighed for at imponere og går ind og køber kage til hele flokken og får det skrevet på familiens regning. Hanse afslår i første omgang at modtage kagen, for han bryder sig ikke om Lars Oles pludselige popularitet i gruppen og ikke mindst hos Inger. Han kan dog ikke lade kagen gå fra sig og spiser den modvilligt. Lars Ole henter mere kage, som til sidst bruges i en mindre madkamp. Men Hanse deltager ikke i de andres leg, og på hans opfordring ender de med at bryde op og begive sig hjemad. Trods den rundhåndede uddeling af kage bliver Lars Ole imidlertid ikke rigtig en del af de andres gruppe. Dette demonstrerer Malmros ved at lade Lars Ole og John gå et stykke bag de andre. De to drenge pjatter med hinanden, mens gruppen foran ikke lægger mærke til dem. Da de når til Johns hus, synes Lars Ole, at de skal gå med videre. Lars Ole har nok i virkeligheden brugt John som et påskud for at komme til at følges med kliquen fra Louiseparken, men John holder ham tilbage ved at lokke med en hemmelighed.

Hanses position som gruppens leder vælger Malmros at tydeliggøre i sekvensens stil. Hanse ses flere gange (Ill. 1) i nærbilleder og en smule i frøperspektiv:



III. 1

Sammenholdt med hans lette slag med nakken kommer han til at fremstå som arrogant og hævet over resten af flokken.

Netop lederrollen er vigtigt at få slået fast for at forstå Lars Oles videre opførsel. Sekvens 13 er igen henlagt til skolen, hvor børnene løber ind efter frikvarteret. På vejen kappes blandt andre Lars Ole og Hanse om at komme til at kigge ind til pigerne i Ingers klasse. De to drenge får sig mast frem til ruden i døren og vinker ind til Inger. Situationen viser, hvordan de to fysisk kæmper om Ingers opmærksomhed. Og det er som om, Hanse herefter må acceptere, at Inger også synes godt om Lars Ole. I hvert fald fortæller han kort efter, at Inger synes, Lars Ole er ”skide frisk”. Men han pointerer samtidig, at det er ham, hun kommer sammen med og ikke Lars Ole. Drengene har nu på overfladen skabt en form for indbyrdes forståelse.

Alt ser nu ud til at være idyl. Lars Ole er på Hanses nåde blevet indlemmet i kliquen af børn fra Louiseparken. Den gode stemning fortsætter ind i sekvens 14, hvor Lars Ole igen giver kage til hele flokken. Det er særligt bemærkelsesværdigt, hvordan en nærmest poetisk stil indfinder sig til slut, da Lars Ole følges med flokken hen ad gaden. På dette tidspunkt toner den non-diegetiske musik, som i øvrigt kun ellers bliver brugt ved filmens start og slutning, frem. Det er som om, publikum et øjeblik skal have oplevelsen af en ’happy end’, og at billedet af Lars Ole, som går tæt sammen med Inger og resten af kliquen, skal være et billede på, at han har nået sit mål.

Så meget større bliver da også kontrasten til den næste sekvens (15), hvor billedet toner op fra sort og man ser Lars Ole hænge ud over sengekanten, mens han kaster op. Det lykkelige billede fra forrige sekvens rives brat i stykker og markerer en form for vendepunkt i fortællingen. Lars Ole var lige ved at være i mål, men må nu se sig slået hjem, for da han efter endt sygdom vender tilbage til skolen, må han starte forfra, under langt sværere vilkår.

Sekvens 16, 17 og 18 handler om Lars Oles forsøg på at vende tilbage til Louisepark-kliquen. Hanse har udnyttet Lars Oles fravær og udelukket de af klassens drenge, som ikke hører til i

Louiseparken. Han gør det, for på den måde at bevare integriteten i gruppen og sin egen plads som lederen og ikke mindst Ingers kæreste. Hanses egentlige mål er dog at holde Lars Ole ude, og ved først at lukke de andre drenge ude, kan han med lethed og med et gyldigt argument slippe af med Lars Ole:

Lars Ole: Må vi ikke være med til at lege fanger?

Hanse: Nej, vi bliver alt for mange. Det bliver sådan et rod.

Bettefis: Vi vil kun ha' dem med fra Louiseparken.

Lars Ole: Arh, Hanse, må jeg så ikke selv være med, hvad, alene?

Hanse: Skal den ene være med, så skal den anden også

(Sekvens 16)

Nu har Hanse på retfærdig vis fået Lars Ole ekskluderet fra gruppen og vigtigst af alt fra Inger.

I sekvens 24 holder Jelle fødselsdag for en flok af klassens drenge. Med til fødselsdagen er også underboen Hanne. Hun fanger Lars Oles opmærksomhed, og kort efter tager hun ham og John med ned for at se en kjole. Da Hanne er trukket i kjolen, viser hun den frem for drengene. Hun hiver lidt op i kjolen og bemærker samtidig, at hun stadig mangler bukser til den, og især John kan næsten ikke få øjnene fra hendes blottede ben (Ill. 2):



Ill. 2

Man ser her, hvordan Malmros i al uskyldighed får flettet nysgerrigheden over for det seksuelle ind i sekvensen for på den måde at understrege, at drengene befinder sig på grænsen til ungdommen.

Indtil nu har der på det nærmeste udspillet sig et mindre trekantsdrama mellem Lars Ole, Hanse og Inger. Men i princippet udvides intrigerne nu til også at omfatte John og Hanne. Der opstår i virkeligheden to trekanter, der via Lars Ole vikles ind i hinanden. Og den nye situation bliver helt klar i sekvens 26, da Lars Ole og John hopper i langreb med Hanne og hendes veninder. Hanne og Lars Ole hopper sammen, og en af pigerne råber til dem, at nu er de kæresten. At den bemærkning skuffer John ses tydeligt i det halvnære billede af en mut John omgivet af Hannes grinende veninder. Og effekten forstærkes yderligere af, at der går forholdsvis lang tid, før der

klippes til et nyt billede. På den måde understreger Malmros, hvor følelsesmæssigt skrøbelig John er.

Da Hanse efterfølgende kommer forbi, er det Hannes tur til at blive skuffet, for på det tidspunkt går det op for Lars Ole, at Inger ikke er under Hanses overvågning. Han ser sin chance, går og efterlader Hanne. Igen hviler billedet på Hanne et øjeblik, før der klippes.

Lars Ole har glemt alt om Hanne og søger nu rundt i skolegården efter Inger. Han finder hende og igen får filmen et poetisk skær. Imens han står og betragter hende, forstummer larmen omkring dem. Og meget symbolsk høres til sidst kun svage fuglefløjt samt lyden af Ingers sko, der rammer jorden i løb.

Imidlertid fortsætter Lars Ole med at opmuntre Hanne ved at foregive at være interesseret i hende. Da han finder hende stående ved havelågen (sekvens 27), inviterer han hende med i tivoli (sekvens 28). De kører i rutsjebane sammen og Hannes lykke er gjort. Men den varer ganske kort, for da de siden møder Jelle, bliver Hanne 'tredje hjul', hvilke Malmros bruger et ganske særligt stiltræk til at understrege. Da drengene har prøvet skydeteltet og højlydt diskuterende går derfra, passerer de et plankeværk. Billedindstillingen (Ill. 3) viser situationen set gennem et hul i plankeværket:



Ill. 3

Billederne er markant anderledes i forhold til filmen generelt, så man meget direkte bliver gjort opmærksom på, hvordan Hanne er afskåret fra drengene. Samtidig gøres publikum til en distanceret observatør og filmen minder igen om en dokumentar.

Hanne er Lars Oles tidsfordriv, for han er stadig ikke nået ind til Inger, og han bruger nu helt unødigt Hannes forelskelse til at hævde sig over for John. Lars Ole ved godt, hvilke følelser John har for Hanne, men alligevel forsøger han at såre ham. I sekvens 34 får Lars Ole et kærestebrev af Hanne for næsen af John. Lars Ole holder det i første omgang hemmeligt for John, som ellers forsøger at få brevet at se. Men i den efterfølgende sekvens, da de to sidder ved siden af

hinanden i klassen, læser Lars Ole brevet igen og lader det ligge fremme, imens han går op til tavlen. Det er hans hensigt, at John skal læse brevet, hvilket også sker. Lars Ole vender tilbage, river brevet i små stumper og blæser dem ned på gulvet. Han sidder tilbage med et selvtilfreds smil om munden, og selv om det foregår helt uden direkte kontakt mellem de to, er Lars Oles handling således en hån mod John. Det understreges endvidere af, at kameraet først hviler på Lars Ole, der uanfægtet fortsætter skolearbejdet og derefter på John, som stirrer ned i bordet og sukker.

Som nævnt er Lars Oles opførsel udelukkende et spørgsmål om at hævde sig og opnå den form for bekræftelse, han ikke opnår hos Inger og Louiseparkens klike. Han er ikke i stand til at handle over for Inger, for her har han følelserne i klemme. Det falder ham derimod langt lettere i forhold til Hanne, og derfor kan han iscenesætte hele trekantsdramaet med sig selv, Hanne og John, og på den måde gøre sig nogle erfaringer i forhold til kærlighed og forelskelse, og hvad der ellers hører med, uden at det får følelsesmæssige konsekvenser for ham.

Kort inden filmens slutning er der en sekvens (38), som står underligt løsrevet fra resten og som umiddelbart kan virke uforståelig. Lars Ole er på vej fra skole, da han møder Inger i skolegården (Ill. 4). Han stopper op og smiler til hende, men hun ser vredt på ham og siger: ”Du er led, er du!”:



Ill. 4

Den mest sandsynlige forklaring er, at Inger er ved at være irriteret på Lars Ole, fordi han altid kredser om hende. Selv er Malmros inde på noget lignende. Egentlig ved han ikke selv, hvorfor Inger siger, som hun gør, men sådan sagde den ’Inger’, Malmros selv kredsede om. Han mener endvidere, at Inger føler en slags magt ved at kunne sige det, og at hendes udbrud er et udtryk for idiosynkrasi (Thrane 1974: 350).

Da man efterfølgende ser Lars Ole gå alene hjem, kunne sekvensen godt have fungeret som filmens slutning. Men Malmros vælger at lave en form for repetition af filmen ved at lade den slutte med et skolebal (sekvens 40). På ganske kort tid 'genfortælles' historien om Lars Oles fascination af Inger samt jagten på hendes opmærksomhed. Samtidig præsenteres igen trekantsdramaet omkring Lars Ole, John og Hanne, og til slut inddrages også kort Lars Oles problemer i forhold til Hanse og resten af kliquen.

Mere præcist er det nu, Lars Ole sætter den endelige trumf på 'sit drama'. Han holder øje med Inger, men han kan stadig ikke 'nå' hende, så da John vil danse med Hanne, trænger Lars Ole sig på og spørger om en dans. Hanne vælger naturligt nok Lars Ole, og John står igen tilbage som taberen. Mens de danser lidt, beklager Hanne sig over John. Lars Ole hører ikke rigtigt efter, for han har stadig travlt med at holde øje med Inger. Han forsøger tilsyneladende efter bedste evne at gøre hende jaloux, men da det ikke ser ud til at lykkes, og da John igen forsøger at få en dans med Hanne, sniger Lars Ole sig væk fra dansegulvet.

I forhold til den anden trekant og Lars Oles jagt på Inger er der næppe tale om, at han vinder. Det går op for ham, at Hanse befinder sig i en anden sal – langt fra Inger. Han sidder sammen med de andre drenge fra Louisepark-kliquen, og de gør grin med Lars Ole. Da de i dansesalen begynder at danse polka, ser Lars Ole derfor sit snit til at gøre et sidste forsøg i forhold til Inger, for i polkaen, aftenens sidste dans, vil han før eller siden komme til at danse med hende. Men nogen egentlig sejr opnår han ikke, for han når kun lige akkurat at danse med hende, og det er ikke på egne betingelser men på dansens.

Det narrative forløb

Således forløber fortællingen om Lars Ole og jagten på Inger. Set i forhold til teorien vedrørende narrativ struktur er der i filmen nogle genkendelige elementer, som det er værd at fremhæve. I overensstemmelse med Bordwell og Thompson teori er der tale om et forløb med en udgangssituation, som påvirkes af forskellige faktorer undervejs, så der opstår en ny situation:

Udgangssituation	Årsager og virkninger	Ny situation
Lars Ole som det lidt naive og uskyldige barn.	Hanse, Inger, Hanne, John og klassekammeraterne i øvrigt påvirker Lars Ole i forskellig grad. Det bevirker, at han ganske langsomt tager fat om nogle af de udfordringer, der venter i ungdoms- og voksenlivet.	Lars Ole opnår ikke egentlig succes, men han har gjort sig nogle ganske få erfaringer.

Fig. 1

Hele forløbet er i et vist omfang centreret omkring skolen, hvad enten det rent fysisk er i skolen/skolegården eller i situationer i øvrigt, der involverer skolens elever. På den måde bliver skolen det 'rum', der binder fortællingen sammen og som publikum derfor skal forholde sig til. Det hele foregår også i en tidsmæssigt forståelig rækkefølge. Der er derfor tale om en simpel kronologi, hvor begivenhederne forløber efter hinanden i en kausal og kronologisk orden. Det er i den sammenhæng, filmens syuzhet præsenteres. Det betyder desuden, at fortællingen om Lars Ole her opfylder kravet til den kanoniske historie, der er forholdsvis let for publikum at afkode. Men som nævnt har filmen som helhed en mere løs struktur, der afbrydes af de mange små parallelle sekvenser, og derfor kræver det forholdsvis stor opmærksomhed at opfatte alle pointerne i intrigerne. Her er de stilistiske elementer dog en god hjælp, om end Malmros i sine senere film bliver meget mere bevidst om vigtigheden af at bruge dem²⁵. Alligevel vil jeg mene, at samspillet mellem stil og syuzhet netop i dette tilfælde ligger til grund for publikums forståelse af fabula.

Hverdagens små historier

Under den primære fortælling om Lars Oles jagt på den første forelskelse ligger flere små historier, som alle giver indtryk af Lars Oles hverdag. De fungerer som det, Peter Harms Larsen kalder *dagliglivshistorier*, defineret som "tidsbundne historier med et realistisk indhold" (Larsen 2002: 36). Det, der er særligt kendetegnende ved historierne, er, at de er bundet til konkret tid og sted og har et indhold, der er realistisk og genkendeligt i forhold til den umiddelbart oplevede og sansede

²⁵ http://www.macguffin.dk/texts/Kundskabens_trae.htm#Lars%20Ole

virkelighed (Larsen 2002: 37). Det er en beskrivelse, som harmonerer med begreber som selvbiografi og realisme, og som jeg derfor mener, det vil være nærliggende at inddrage i forbindelse med Malmros og ikke mindst *Lars Ole*, 5.c Derfor har jeg i det følgende valgt at arbejde med tre af de emner, der danner nogle af de små parallelle historier i filmen. De har alle det til fælles, at de giver publikum et indblik i det miljø, Lars Ole lever i, og derfor støtter de op om den overordnede handling.

Familien

Selv om de voksne er fraværende i forhold til filmens primære handling, spiller de en vis rolle i forhold til filmen som helhed. Det bemærkelsesværdige er dog, hvor utydeligt de sociale og familiemæssige forhold ridses op, hvilket allerede ses i sekvens tre. Man får umiddelbart hurtigt indtryk af, at hele familien sidder omkring middagsbordet, men der er intet oversigtsbillede til at indlede sekvensen og præsentere konteksten. I stedet ser man Lars Ole og Anne-Marie sidde bøjet over middagstallerkenerne, mens man i baggrunden hører forældrenes utydelige samtale. Det indikerer, at den lyd, man hører svarer til den lyd, Lars Ole (og søsteren) hører. Når forældrene samtidig ikke figurerer i billedet, får Malmros igen lagt vægt på, at børnene og børnenes 'verden' er det centrale og udgangspunktet for filmen. Dertil kommer, at faren i familien kun ses i denne ene sekvens. Han forbliver nærmest anonym, idet hans ansigt kun vises ganske kort, hvorefter han rejser sig fra bordet og ansigtet forsvinder bogstaveligt talt ud af billedet. På den måde illustreres børnenes synsvinkel. I det hele taget er det kendetegnende for filmen, at der næsten hele tiden er tale om en slags subjektiv kameraføring – der er 'nogen', der ser det, publikum ser. Det understøttes også af, at kameraet faktisk altid er i børnehøjde.

I modsætning til faren bliver moren i større grad en del af filmen, og hun optræder mere i øjenhøjde med børnene. Derved ses også tidens typiske familiemønstre: mor tager sig af hjem og børn, mens far er den travle og fraværende. Helt konkret ses morens nærvær i sekvens tre, efter faren har forladt køkkenet, hvor hun pludselig går fra at være en mumlende stemme i baggrunden til at være synlig for kameraet og indgå i en direkte dialog med børnene. Der er også sørget for, at publikum skal fatte sympati for hende og se hende som en blid og kærlig mor, og derfor hviler kameraet et øjeblik i et nærbillede af hende, mens hun betragter sine børn.

Morens nærvær betyder også, at hun tilsyneladende har den opdragende funktion. I sekvens 20, midt under eftermiddagsteven, da Lars Ole bliver afsløret i at købe kager på regning, forsøger han at snakke uden om, men moren holder fast. Men hun lyder ikke vred og skælder ikke ud på Lars

Ole. Hun giver udtryk for sin skuffelse, men ender med at lade sagen falde. Hans handlinger får umiddelbart ingen konsekvenser for ham. Det lader således ikke til at være en streng opdragelse, der præger hjemmet, men snarere frihed og tillid. Der er heller ingen tvivl om, at Lars Ole er flov, men hans samvittighed er ikke mere tynget, end at han i sekvens 27 stjæler penge i sin mors frakke, så han kan tage Hanne med i tivoli. Denne lille episode følges der i øvrigt slet ikke op på. Egentlig skulle en dreng på Lars Oles alder være i stand til at vurdere, hvad der er rigtigt og forkert. Og han føler da også en vis skyld, men først når han bliver opdaget. Han er ikke i stand til at vurdere de langsigtede konsekvenser ved sine handlinger, hvilket blot er endnu et tegn på, at han bevæger sig i et grænseområde mellem barn og ung/voksen.

Lars Oles søster Anne-Marie har ligesom forældrene en mindre rolle, men hun får betydning for den generelle opfattelse af Lars Ole som person. Hun og Lars Ole småskændes et par gange (sekvens 3 og 27), men i to sekvenser fremhæves det, at Lars Ole opfører sig over for søsteren, som han opfører sig over for både Hanne og John. Værst er det i sekvens 30, hvor Anne-Marie bliver mobbet, mens Lars Ole passivt ser til for til sidst at gå sin vej. Man kunne godt forestille sig, at Lars Ole er fej og ikke tør komme sin søster til undsætning, men ifølge Malmros selv, skal episoden bruges til at vise, at Lars Ole er filmens skurk, selv om man i visse tilfælde føler sympati med ham²⁶.

Således får familien en plads i filmen, men nogen stor rolle spiller den ikke. Til gengæld skal familien bruges til at understrege Malmros' pointer, og det virker også godt i forhold til at få filmen til at virke realistisk. Den vil for de fleste rumme en vis grad af genkendelighed, fordi Lars Ole placeres i et genkendeligt miljø (som en del af en familie) og fordi der samtidig bruges nogle forskellige emotionelle virkemidler.

Klassen

En stor del af filmen foregår i og omkring skolemiljøet, og dermed finder en del af sekvenserne sted i selve klasseværelset. De er med til at understrege forholdet mellem de to grupper af drenge, men de fungerer også som en form for tidsbilleder, der giver publikum et indblik i 1950'ernes folkeskole.

For at tage det sidste først, så står de autoritære forhold i skolen i skarp kontrast til morens blide autoritetsudøvelse over for Lars Ole. Dansklæreren Samuelson er den primære lærerfigur. Han er af 'den gamle skole', og hans pædagogik bygger på en ydre disciplinering og afstraffelse. Det ser

²⁶ http://www.dinnesen.com/texts/MACGUFFIN/Lars_Ole_1.htm

dog ikke ud til at have den helt store effekt. Især er klassens drenge ikke specielt påvirkelige, hvilket uden tvivl skyldes den trang til trods, oprør og grænsesøgning, som hører til deres alder. Og vilkårene for at forsøge at styre denne trang bliver ikke bedre af, at Samuelsen gerne overlader eleverne til at beskæftige sig selv. Det er Samuelsen godt klar over, og derfor udpeger han gerne en elev til at føre opsyn og notere de *drenge* ned, som ikke kan forholde sig roligt, hvorefter de tildeles en lussing. Dette lille 'ritual' forekommer to gange i filmen, og de har hver deres funktion. Første gang (sekvens 4) er formålet at få præsenteret klassens mest markante typer. Palle er ansvarlig for at notere ned, og han nyder sin magt imens han skuer ud over klassen. Kameraet panorerer rundt, og selv om der ikke er tale om egentligt point-of-view-shot, er det alligevel som om, publikum sammen med Palle på afstand får lov at betragte eleverne. Bent (Bettefis) og Bum lader til at være klassens klovne, og de skrives også straks op på tavlen. Det samme gør John, som sidder og leger. På forreste række sidder Henrik, og Palle stiller sig helt hen foran Henrik og stirrer på ham. Ved Henriks første bevægelse farer Palle til tavlen og skriver. Da det siden kommer til afstraffelsen af de urolige elever, træder Hanse i karakter som den selvsikre og retfærdighedssøgende elev, som tør sætte sig op mod autoriteten. Det sker som en reaktion på det, man kan kalde Samuelsens del og hersk politik. For selvfølgelig er Henrik skrevet op alene af den årsag, at han er klassens duks. Og det giver problemer for Samuelsen og hans forsøg på at opretholde en streng disciplin, idet han er klar over uretfærdigheden og hånen i, at Henrik står der. Det er ikke fordi, Samuelsens lussinger til de andre drenge er særlig voldsomme, men sammenlignet med det lille klap, Henrik får, er de. Det er det, der får Hanse til at markere for Samuelsens uretfærdige behandling af eleverne.

Stort set samme procedure forløber i sekvens 35. Nu er det Jelle, der fører regnskabet, og han vælger åbenlyst de drenge, han ikke selv bryder sig om, og derfor ender det op med, at Bettefis, Henrik og Hanse står for tur. Der er nu, til klassens store fryd, lagt op til en konfrontation mellem Hanse og Samuelsen, for Hanse finder det bestemt ikke i orden, at Henrik kan nøjes med at få klap på kinden. Og da Hanse er den næste i rækken udvikler det sig til et skænderi mellem ham og Samuelsen, og i sin arrigskab og magtesløshed giver Samuelsen Hanse en ekstra hård lussing. Det kommer bag på alle og ikke mindst på Hanse, hvis tydelige overraskelse over og vrede mod læreren fanges i et forholdsvis langvarigt nærbillede (Ill. 5):



III. 5

Malmros lader det ofte skinne igennem, at børnene oplever den alderskendetegnende splittelse mellem barndom og ungdom (voksenliv). Særligt den overordnede fortælling om Lars Ole skildrer de mere voksne elementer. Til gengæld er der særligt en sekvens (6) i forhold til livet i klassen, som klart viser, hvordan børnenes barnlige side endnu kan være dominerende. Her høres eleverne i salmevers, men mens lærerinden er koncentreret om den enkelte elev, har resten umådelig svært ved at sidde stille. Jelle foregiver at skulle hviske Store Helle noget i øret og i stedet slår en stor bøv, flyver hun op af stolen og begynder at slå løs på ham. Imens er lærerinden ved at høre en noget usikker Jette. Det bliver dog afbrudt af Jelles og Store Helles kamp, som lærerinden må forsøge at standse. Da det sker, vender Jette sig helt umotiveret mod lærerinden og vrænger ansigt.

Igen er der tale om en sekvens, hvor de voksne ikke spiller nogen større rolle. Som tidligere ved middagsbordet hos Lars Oles familie ser man stort set ikke den voksne, og hendes ansigt forbliver skjult. Hendes overhøring af eleverne fungerer mest af alt som utydelig baggrundsstøj, for det er børnenes opførsel, der er det centrale. Det tydeliggøres desuden af kameraføringen. Der panoreres hele tiden rundt og halvnære og nære indstillinger fylder det meste, således publikums opmærksomhed fastholdes på det væsentlige.

Legen

Det sidste emne, jeg mener, er interessant, er legen. Den kan bruges til at karakterisere venskabet mellem Lars Ole og John, men samtidig er den med til at skildre den udvikling, børnene så småt lægger an til at gennemgå.

I skolen har legen (fangelegen) anstrøg af noget voksent og er således ikke det mest interessante. Det er derimod Lars Oles og Johns leg udenfor skolegården. Første gang er i sekvens

otte, hvor de to drenge er på æblerov ved et nedlagt gartneri. Man kan ikke direkte kalde *æblerov* for en leg, men det vil være nærliggende at betragte det som en klassisk beskæftigelse, når man taler om to 12-årige drenge, der 'leger' sammen efter skole. De besidder en trang til at bryde grænser og i al uskyldighed snuppe æblerne.

Det er et gennemgående tema i drengenes leg, at det helst skal være lidt 'farligt'. De søger det forbudte og krydser nogle grænser, men der er ikke direkte menneskelige følelser i klemme, som det er tilfældet ved legen i skolegården. Det gælder fx i forbindelse med den hemmelige hule i et loftsrum på fabrikken ved siden af Johns hjem (sekvens 12 og 21). Egentlig ender det med, at selve hulen er ligegyldig, for adgangen via hulen til papirlageret nedenunder er straks mere spændende for de to drenge. De krydser igen grænsen til forbudt område. Her er billed- og lydside særligt bemærkelsesværdig, for det bruger Malmros til at fremhæve spændingen og ikke mindst drengenes begejstring. Sekvens 21 indledes med et helt sort billede, og imens høres lyden af forsigtige trin. Dernæst tændes lyset, og man ser de to drenge stå på en lille trappe bag en lukket dør. De griner og hvisker sammen. De slukker lyset igen og åbner døren, som knager højt. Først ser man ud gennem døren i et point-of-view-shot, og dernæst lister Lars Ole og John ud gennem døren. Ved den mindste lyd standser de nervøst op og lytter, men da de har forsikret sig om, at de er alene, går de for alvor på opdagelse. Da en dør går op og lyset tændes, får drengene travlt med at gemme sig. Lars Ole lægger sig ind på en hylde, og herfra ses nu i point of view et par herreben, der bevæger sig rundt mellem hylderne, for til sidst at forsvinde ud af lokalet igen, hvorefter drengene forsvinder tilbage op ad trappen til loftsrummet. Imens Lars Ole og John er alene, er billederne meget mørke som for at holde fast i den hemmelighedsfulde stemning. Lyset bruges derimod til at synliggøre, hvor tæt de er på at blive afsløret. Igen er det vigtigt at lægge mærke til, hvordan den voksne forbliver anonym. Det er ikke vigtigt, hvem der bevæger sig rundt mellem hylderne, men det er vigtigt at opleve situationen fra børnenes synsvinkel. Her bør det indskydes, at legen er på vej 'ud over kanten', for indtrængningen på fabrikken kan ikke sammenlignes med æblerovet. Drengene burde i realiteten kunne se det forkerte i deres handlinger, men som de børn, de er, har de ikke det fulde overblik over eventuelle konsekvenser.

Som nævnt bliver legen også en måde, hvorpå Malmros kan skildre elementer i børnenes udvikling. Efterhånden som filmen skrider frem, og Inger og Hanne begynder at fylde mere og mere i de to drenge bevidsthed, svækkes deres venskab og legen forsvinder. De er ikke længere kun børn, for der er sat større ting i spil, og derfor er der ikke så god plads til den naive leg.

Delkonklusion

Det er tydeligt, at *Lars Ole, 5.c* er en film om børn og unge set med børnenes øjne. Det hele foregår i deres verden. Og Malmros tager det alvorligt og får understreget, hvor store og alvorlige emner og begivenheder, børnenes liv præges af, selv om det måske ikke synes af meget i den voksnes optik. I selve forløbet omkring Lars Ole og trekantsdramaerne er der da heller ikke på noget tidspunkt voksne direkte involveret. Der skabes desuden på skift en vis solidaritet med børnene, og det betyder alt i alt, at filmen klart afspejler 1960'ernes danske børne- og ungdomsfilmtradition.

Malmros har gentagne gange i diverse interviews og lignende understreget, at han i videst muligt omfang har været tro mod sin egen erindring. Men med sin film formår han også at skabe plads til publikums erindring. Han berører en mængde forskellige emner, som kan virke genkendelige, for hvem der måtte have oplevet en typisk dansk opvækst i en typisk dansk folkeskole. Desuden kan hans erindring give et indblik i, hvad et yngre publikum kan vente af fremtiden.

Hvad der endvidere synes at understøtte erindringen er den udtalte realisme, der afspejler filmen. Især Langkjærs definitioner af realisme i stilen, det narrative og genkendeligheden kan bruges om filmen. Malmros bruger en helt enkel visuel stil, som ofte får filmen til at virke observerende dokumentarisk, og dermed ligner den virkeligheden. Samme virkning får skuespillet, fordi det ofte virker improviseret. Det er interessant, hvordan de elementer, der ikke har nogen betydning for Lars Ole og dermed ikke for filmens handling, bliver sorteret fra gennem filmens stilistiske træk. Eksempelvis i sekvens tre, hvor man undgår detaljerede billeder af faren. Eller sekvens seks, hvor lærerindens ansigt slet ikke ses. De er ubetydelige figurer i Lars Oles verden.

Det realistiske i stilen bliver dog til tider ødelagt af, at lyden er så tydeligt eftersynkroniseret mange steder. Det er svært som publikum at abstrahere fra, og man kan undre sig over, at den ellers så perfektionistiske Malmros har valgt at forbedre lyden på bekostning af billedet i så stor en del af filmen. Resultatet bliver til tider for forvirrende og rodet, når forskellen mellem lyd og billede er meget markant (eksempelvis sekvens 18), og det ødelægger filmens flow.

Til gengæld understøtter den begrænsede brug af non-diegetisk musik den realistiske stil, og igen er det et eksempel på, hvordan Malmros har sorteret det uvæsentlige fra og holder publikums fokus fast på det væsentlige.

Den narrative realisme kommer til udtryk ved den løse struktur med de mange små hverdagshistorier, som bryder den overordnede handling. Dertil kommer filmens meget bratte

slutning (sekvens 40 og 41). Lars Ole får danset med Inger og rektor siger tak for i aften – og så sker der ikke mere. Publikum står tilbage og ved ikke, hvad der videre sker Lars Ole. Der er lagt op til en fortsættelse.

Den genkendelige realisme ses, som nævnt, i forhold til miljøet omkring børnene både i forhold til familien og skolen. Men også i forhold til de psykologiske og emotionelle emner, Malmros bringer op.

Det selvbiografiske ved filmen lægger Malmros ikke skjul på, og som sådan virker det også ganske troværdigt, at der er tale om Malmros' erindrede barndom. Der er dog ingen tvivl om, at erindringerne er bearbejdede. Malmros lægger da heller ikke skjul på, at nogle fakta og personer er manipulerede med for at få filmen til at hænge sammen (Thrane 1974: 350). Også andre omstændigheder gør, at en del af det selvbiografiske svækkes. Det skinner allermest igennem i scenografi og kostumer. Det er ikke en film, der foregår i 1950'erne, sådan som det burde være, hvis det selvbiografiske skulle virke fuldt ud troværdigt. Økonomien har klart spillet en rolle for, hvor tæt Malmros har kunnet komme på de fysiske rammer for sin egen erindring, og derfor er handlingen i et stort omfang henlagt til at foregå i slutningen af 1960'erne. Filmens styrke er til gengæld, at det regionale islæt bevares. Filmen er optaget på Finsensgades Skole i Århus og børnenes dialekt er heller ikke til at tage fejl af.

Som også Oluf Gandrup og Peter Kirkegaard påpeger i artiklen ”Malmros' erindringsmagi: Bringing it all back home”, er parallellen til François Truffauts film *Ung flugt* (1959) ganske tydelig. Foruden at være stærkt selvbiografiske film om drenge, der er på vej ind i puberteten, er det også karakteristisk, hvordan både Lars Ole og Truffauts hovedkarakter Antoine Doniel oftest er ’på flugt’²⁷. Ganske vist har de to drenge vidt forskellige formål, men fælles for dem er, at de bevæger sig væk fra hjemmets og de voksnes ’overvågning’. De søger ud og prøver i et eller andet omfang at stå på egne ben. Selv om man forestiller sig, Antoine Doniels skæbne er noget mere uvis end Lars Oles, efterlader begge film publikum over for åbne slutninger. Intet er for alvor afklaret, men det harmonerer også godt med, at hovedkaraktererne netop har sat gang i en udviklingsproces, som ikke kan afsluttes når som helst.

Produktionen af *Lars Ole, 5.c* var en lang og besværlig proces, bl.a. fordi Malmros er super perfektionistisk. Han er ikke bare instruktør, manuskriptforfatter, lysmand eller scenograf. Han er med hele vejen rundt, og det er ham, hovedkarakteren Lars Ole på mange måder afspejler. Som en ekstra detalje går Malmros i Alfred Hitchcocks fodspor og optræder selv i en enkelt sekvens (31)

²⁷ http://www.macguffin.dk/texts/Kundskabens_trae.htm

som musiklærer. Hans engagement i alle dele af produktionsfasen sammenholdt med det materiale, han bygger handlingen i filmen på, gør det helt naturligt at kalde ham for en sand auteur.

Kundskabens træ (1981)

Filmens handling udspiller sig i Århus i slutningen af 1950'erne. Omdrejningspunktet er en skoleklasse, som man følger igennem 2. og 3. mellem. Indledningsvis lægges der vægt på, at børnene virkelig fremstilles som børn. Pjat, leg, naivitet og uskyld er karakteristika. Langsomt ændres tematikken og fokus rettes mod børnenes drømme at holde i hånd, danse kind mod kind og opleve det første kys. Egentlig præges børnene i høj grad af umodenhed, men Elin skiller sig ud, for hun er mere moden og kan i første omgang 'trække' de andre lidt med. Men på et tidspunkt bliver det for meget for især klassens andre piger. Og da Elin er afvisende overfor Helge, vender klassen sig mod hende, og hun bliver syndebuk. En position, der forværres yderligere af et par forældre, som bestemt ikke er forstående. Helt tragisk ender det ved filmens afslutning, for Elin skimter et håb om, at situationen vil vende, men det ødelægges af den jaloux Mona. Hun var før uden for fællesskabet, men er efter Elins fald blevet en del af klassens inderkreds.

Sideløbende med fortællingen om Elin følger man Niels-Ole – klassens førende dreng. Han er ikke så direkte involveret i hele forløbet omkring Elin, men mere optaget af pigens Maj-Brit fra klassen under. Han gør små forsigtige tiltag for at vinde hende. Det lykkes omtrent, men da deres forhold ebber ud, overtages Maj-Brit af Helge – til Niels-Oles store fortrydelse. Det viser sig siden, at Maj-Brit har holdt begge drenge for nar og har haft en kæreste fra en anden skole. Men trods det, kan Niels-Ole i slippe hende helt, og til det afsluttende skolebal genoptager han kontakten med hende.

Filmens overordnede struktur

Filmen er opbygget af en masse små enkeltsekvenser, der på sin vis er afgrænsede, men som alligevel i de fleste tilfælde flyder sammen og giver et helhedsindtryk. Modsat *Lars Ole, 5.c* har filmen en stram narrativ struktur. Dramaturgien spiller også en langt større rolle her end i den forrige film, fordi fortællingen om Elin følger en stigende spændingskurve, ligesom langt de fleste film, der overvejende er fiktion, gør (Larsen 2002: 109). Derfor er filmen også let at afkode for publikum, fordi forløbet er så genkendeligt. Mere præcist kan det udtrykkes via berettermodellen:

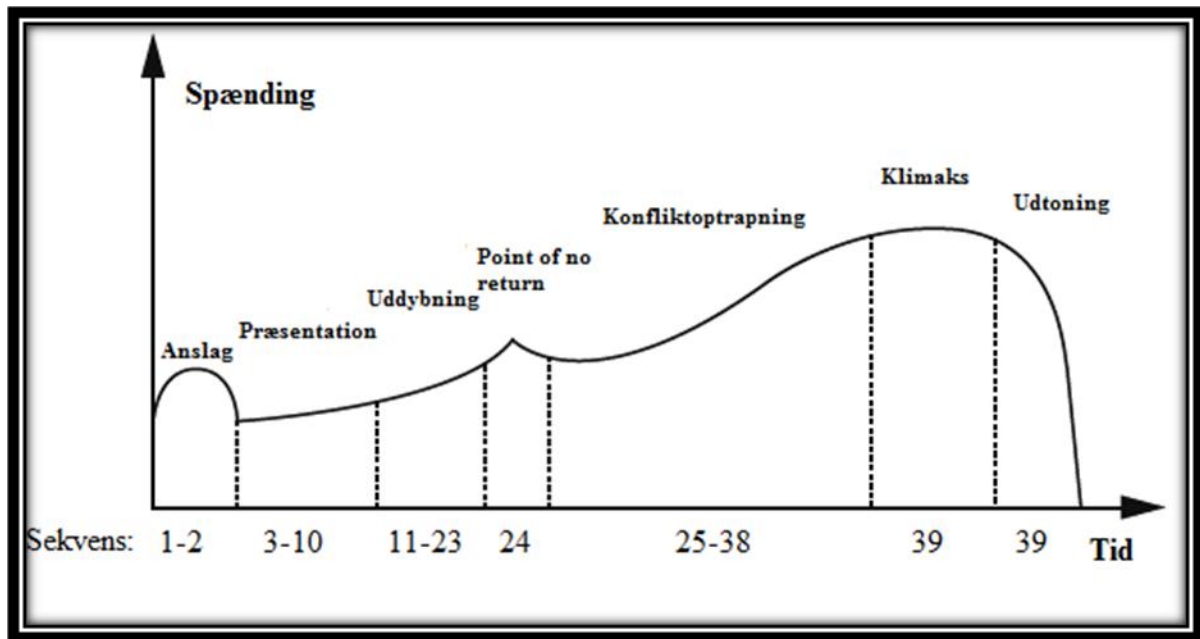


Fig. 2

Handlingen arbejder sig først frem til point of no return og dernæst via konfliktoptrapning til et klimaks. Det ser man ikke i *Lars Ole*, 5.c. Den har ingen dramatiske udsving, men snarere en næsten vandret spændingskurve, og dermed 'tabes' publikum lettere. I *Kundskabens træ* bruger Malmros i stedet en klassisk model, som, uanset om den er fuldstændig tro mod virkeligheden eller ej, hele tiden har en meningsfuld fremdrift.

Filmens anslag er in medias res, hvor man efter titelsekvensen føres direkte over i fru Andreasens geografitime med fremvisning af lysbilleder fra New York. Der er ikke tale om et synderligt dramatisk anslag, men det er alligevel interessant, fordi det indirekte præsenterer filmens to egentlige hovedkarakterer Elin og Niels Ole. Præsentationen af Elin sker ved, at hun gøres til mål for Jørns papirkugler. Imens kravler Niels Ole rundt på gulvet sammen med Willy og ender med at blive kraftigt irttesat af fru Andreassen. I de efterfølgende sekvenser præsenteres de væsentligste af klassens elever og deres indbyrdes forhold, hvorefter omstændighederne omkring Elin og Niels Ole uddybes. Filmens point of no return markerer begyndelsen på Elins tragedie, som efterfølgende uddybes for at ende i den totale ydmygelse og ødelæggelse i filmens klimaks.

Handlingen og dermed spændingskurven i berettermodellen er primært drevet af Elins historie. Men det sker i forholdsvis tæt forbindelse med historien om Malmros' alter ego Niels Oles oplevelse med den svære kærlighed – en parallel til Lars Ole i den forrige film.

Jeg vil i det følgende tage udgangspunkt i dramaturgien og den narrative struktur og derfor først analysere filmen med vægt på Elin og dernæst med vægt på Niels Ole.

Elin's storhed

Indtil sekvens 24 – point of no return – indtager Elin en førende plads i klassen. Hun står stærkt i en gruppe med Anne-Mette, Lene og Elsebeth, og hun er genstand for megen opmærksomhed fra flere af klassens drenge. Som nævnt fremhæves hendes position allerede i sekvens to, da hun er målet for Jørns papirkugler. Men det kommer også frem i sekvens tre, da Jørn ivrigt beder om lov til at bære hendes taske.

Tydeligst er det i sekvens seks, hvor klassen har svømning, og hvor Elin stiller sig til skue ude på vippen. Som hun står der, er hun bevidst om, at hun repræsenterer en modenhed og en spirende seksualitet, som de andre endnu kun kan længes efter. På vippen lader Elin sig udstille og sikrer sig den fulde opmærksomhed, men kun til en vis grænse. Hun afbryder brat situationen og springer i vandet.

Malmros har brugt nogle stærke stilistiske midler for at understrege netop denne scene. Det er som om, lyden dæmpes en smule, da Elin træder ud på vippen. Det voldsomme svømmehals-ekko, der før dominerede, bliver svagere. Da Elin standser op, vælger Malmros at krydsklippe først fra hende til Helge og Torkild, som betagede betragter hende, for derefter at klippe tilbage til Elin og nu i en slags point of view lade kameraet tilte i et nærbillede op langs hendes krop med den tætte badedragt, der afslører hendes kvindelighed, for til sidst at nå hendes selvbevidste og forventningsfulde ansigt. Man kan endvidere bruge farvesymbolikken i scenen, for den lysegrønne væg, man ser bag Elin, kunne angive, at der stadig på dette tidspunkt i forløbet er håb for Elin. Hun er uvidende om, hvilke konsekvenser hendes opførsel siden vil få, så 'håbet er lysegrønt'.

I forbindelse med scenen på vippen er der en helt specifik detalje, som siger noget om Malmros som instruktør. Han er i overensstemmelse med auteurrollen meget fokuseret på, at hans film så vidt muligt skal optages on location, fordi det hele så bliver mere realistisk. Med hensyn til *Kundskabens træ* er dette også lykkedes langt hen ad vejen. Men netop scenen på vippen er et brud med principperne, for under optagelserne i svømmehallen mislykkedes det, og derfor måtte Malmros genskabe dekorationen i et studie bl.a. ved hjælp af en dåse maling i samme grønne farve, som væggen i svømmehallen. Han lod Elin stå på en stol for at lave nærbillederne af hende, og sørgede for, at baggrunden er ude af fokus, så man ikke lægger mærke til, at lige netop de ganske få klip ikke er optaget on location (Mogensen 1981: 62).

Med sin optræden i svømmehallen har Elin for alvor slået sin position fast, og det påvirker efterfølgende sekvens 10, hvor en del af klassen er til dans. Her skal drengene inklinere for pigerne, og Jørn og Helge kappes om at komme til at danse med Elin. De bukker begge for hende, og Elin, som egentlig helst vil danse med Niels Ole, vælger til sidst Helge. Men Elin nyder tydeligvis, at hun er omsværmet og har magten til at vælge til og fra. Denne lille scene bliver samtidig brugt til at skildre kontrasten mellem Elin og Mona (kaldet Klister), for mens drengene flokkes om Elin, er der ingen, der bukker for Mona.

Hele dansesekvensen kan ses som en parallel til den tilsvarende dansesekvens i *Lars Ole*, 5.c. Her var det dog Lars Ole, som havde magten til at vælge. Men fælles for de to film er, at man oplever spillet mellem kønnene udfolde sig. I den første film er det ganske svagt og ganske uskyldigt, mens det i *Kundskabens træ* bliver mere fremtrædende. Det er imidlertid i begge tilfælde dans under kontrollerede former og under de voksnes overvågning.

En lille bemærkelsesværdig, stilistisk detalje ses i forbindelse med Willy, som kommer for sent til danseundervisningen. Han får mulighed for at vælge mellem to piger, og idet han træder frem foran dem (Ill. 6), bliver han 'klemmt inde' mellem pigerne, fordi billedindstillingen viser Willy set gennem 'sprækken' mellem de to piger:



Ill. 6

Pigerne ses i nærbillede, mens Willy ses i halvtotal, og det får ham til at synes endnu mindre. Og som han står der, kommer han til at virke som en meget lille dreng i forhold til resten af danseholdet, og især i forhold til Elin, som jo netop fremstår mere voksen og moden end de andre.

Den pigegruppe, Elin er en del af, er i høj grad med til at give hende den stærke position i klassen. Allerede i tredje og fjerde sekvens gøres det klart, hvor stor magt gruppen har i forhold til, hvem der er 'inde og ude'. Da klassen skal forsøge at finde en løsning på deres dårlige opførsel, er

Anne-Mette og Elin straks med på Niels Oles idé om et bødesystem, men da Mona forsøger at bakke op om det, vrænger Anne-Mette ad hende. Og det fortsætter efterfølgende, da Elin, Lene og Elsebeth er samlet hos Anne-Mette og Mona ringer. Allerede inden Anne-Mette går ind for at tage telefonen, spørger Elsebeth lidt nervøst: ”Ved hun godt, vi holder møde?” Hvortil Anne-Mette svarer: ”Nej, jeg sagde, jeg skulle lave lektier.” Pigerne følger med ind til telefonen og står fnisende i baggrunden, mens Anne-Mette taler. Da hun har lagt røret på, siger hun irriteret: ”Jeg vil godt væde med, hun ved, vi holder møde.” Det er således slået fast, at de fire piger har en stærk indbyrdes relation og et fælles ønske om at holde Mona ude af deres gruppe. Alene Elins medlemskab af en gruppe er derfor et tegn på hendes position og en stor kontrast til Mona.

Men denne sekvens (4) har endnu en funktion set i forhold til den narrative struktur, for man efterlades med indtrykket af, at Mona får en betydning for det videre forløb. Hun er en karakter, som vækker afsky hos pigerne, men som publikum ikke ved mere om. Og derfor virker det underligt for filmen som helhed, hvis Mona ikke vil komme til at figurere igen. Der er på den måde skabt en åbning for, at udgangssituationen vil blive påvirket (jævnfør Bordwell og Thompson) og at Mona og det at høre til en stærk gruppe vil få en betydning for udfaldet.

Sølvdollaren og synden

Efter præsentationen af Elin og hendes position uddybes historien. I sekvens 11 øver pigegruppen julesalmer med skolens kor. Elin og Anne-Mette står sammen, og lige bag dem står Carsten. Han puster Elin i håret og forsøger med succes at fange hendes opmærksomhed, selv om hun forsøger at lade som ingenting. Anne-Mette ser irriteret til og virker på det nærmeste forarget over, at Carsten gør tilnærmelser og at Elin ser ud til at synes om det. Det bliver starten på Elins syndefald, som for alvor tager fart ved julebazaren i sekvens 13. Egentlig har Anne-Mette kort forinden også gennemgået et syndefald, men modsat Elins, er det ikke af seksuel karakter. Anne-Mette har lånt penge i klassens fælles bødekaske og købt kager hos bageren til sig selv og veninderne. Her ligger der en direkte reference til *Lars Ole*, 5.c og et billede på, at Anne-Mette er et andet sted i sin udvikling end Elin. Anne-Mette er ikke nået i nærheden af nogen seksuel bevidsthed, så hendes syndefald ligger i stedet i en form for ’embedsmisbrug’ ligesom det var tilfældet med Lars Ole. Forskellen mellem de to er, at Anne-Mette er lidt ældre og derfor erkender hun selv, hvad hun har gjort og angrer det. Lars Ole derimod går ikke selv til bekendelse og lærer tilsyneladende heller ikke meget af sine fejl.

Men Elins syndefald er markant anderledes end både Anne-Mettes og Lars Oles, for under julebazaren på skolen optræder den seksuelle syndsbevidsthed for første gang. Egentlig starter det hele meget uskyldigt med tombola, æbleskiver og julehygge, men nogle af de ældre elever lokker med *Syndens Hule* – et mørklagt lokale, hvor man for en krone kan få lov at danse tæt i mørket. Mens Niels Ole afslører sin seksuelle umodenhed ved at udbryde, at han ikke vil give en krone for at danse derinde, er Elin straks mere draget af mørkets hemmeligheder. Og da Carsten kort efter træder ud af mørket, betaler og byder Elin indenfor, takker hun straks ja og forsvinder ind i hulen. De andre står måbende tilbage og Jørn støder til, for sent til at redde Elin fra synden, og spørger forsmået: ”Hvem fanden var han?”

Elin er nu trådt ind i ungdommens lidt dunkle univers og har efterladt de andre bag sig ude i lyset på kanten mellem barndom og ungdom, og således er der skabt et afgørende skel mellem Elin og resten af klassen. Man kunne fristes til at tro, at Elins handlinger er fuldt ud bevidste og at hun opfatter sig selv som særligt provokerende eller afvigende i forhold til resten af klassen, men det tror jeg ikke, er tilfældet. I stedet kan man forestille sig, at det for Elin er en naturlig udvikling, og at det blot er tilfældigt, det er hende, der er den mest modne og går forrest. Her er det i øvrigt vigtigt at bemærke, hvordan Elin meget karakteristisk for sin alder orienterer sig mod dem, der er lidt ældre. Carsten går et klassetrin over Elin og *Syndens Hule* er netop også etableret af de ældre elever.

I sekvens 14 er der juleafslutning i Århus Domkirke. Efter gudstjenesten opsøger Carsten Elin og forærer hende en sølv-dollar og et kindkys som afskedsgave, fordi han skal rejse til Amerika. Situationen overværes af Anne-Mette, Lene og Elsebeth, som bagefter nysgerrige og en smule misundelige skal have detaljerne at vide. Skellet mellem Elin og gruppens andre piger blevet endnu større, for Carsten har gjort sit og Elins forhold mere seriøst og voksent ved at give hende en gave, og hun er således længere fremme i sin udvikling end de andre. Og det ved pigegruppen godt, men Elin har endnu ikke selv opdaget det eller i det hele taget forbundet situationen med nogen form for skyld eller synd – hun har endnu ikke ’spist af kundskabens træ’.

Det billede ændrer sig i den efterfølgende sekvens (15), hvor Elin af forældrene bliver stillet til ansvar for sine handlinger. Elin erfarer nu pludselig, at de oplevelser, hun har haft, bliver gjort til noget syndigt i de voksnes verden, selv om det både for Elin og for filmens publikum egentlig fremstår som noget rent og uskyldigt.

Elins mor finder sølv-dollareren og udsætter Elin for et mindre krydsforhør for at finde ud af, hvem der har givet hende den, og hvordan hun har gjort sig fortjent til så fin en gave. Og det er

morens købmandsagtige forståelse af kærlighed og erotik – man får ikke noget uden at give noget igen – der tvinger Elin til at forstå og tolke sine handlinger som noget syndigt.

Under morens forhør af Elin bruger Malmros de forskellige billedindstillinger (Ill. 7) og klippertymen til at understrege situationens alvor og ikke mindst Elins fortvivlelse:



Ill. 7

Scenen indledes med et establishing shot der i total placerer Elin i, hvad der burde være hjemmets hyggelige og trygge rammer, men hyggen brydes af moren, som kommer farende ind i billedet med sølvdollaren i hånden. Dernæst følges den ophidsede diskussion mellem de to med krydsklipning i nærbilleder. På den måde bliver det helt tydeligt for publikum, hvordan moren efterhånden får overtaget, mens Elin bryder sammen i gråd.

Moren får med sine beskyldninger mere eller mindre Elin til at fremstå som en prostitueret – en betegnelse, som sidenhen følges op af Helge og begrebet *T.R.L.* Og bedre bliver det ikke, da Elins ophidsede far stiller krav om, at sølvdollaren skal leveres tilbage til Carsten, hvilket slet ikke kan lade sig gøre, fordi han er rejst. Men det preller af på faren, som kun har det for øje at slippe af med beviset på Elins synd. Det er som om, han er bange for, at det, han ser som Elins synd, vil falde tilbage på ham og familien og få folk til at snakke.

Forældrene har tydeligvis ingen forståelse for pubertetens udfordringer. Det bliver derfor deres forvredne forhold til pubertetens komplicerede kærlighed, der presser Elin ud mod afgrunden,

og hun bliver reelt et offer for deres dyrkelse af syndsbevidstheden. Hele sekvensen giver også et billede af nogle fundamentale ændringer i forholdet mellem Elin og forældrene. De erfaringer, Elin gør sig, giver hende i klassen status af forbillede med den misundelse, der deraf følger. Men de samme erfaringer er tabu for forældrene, og derfor havner Elin i en form for tomrum, hvor ingen rigtig er på hendes side.

I virkeligheden bliver Elins syndefald det første tegn på, at hendes storhed står for fald. I sekvens 16 skøjter Elin sammen med en flok fra klassen. Med er bl.a. Niels Ole, som Elin stadig har et godt øje til. Men da Maj-Brit støder til, opgiver Elin sit forehavende og forlader isen under påskud af ødelagte skøjter. Helge ser sin chance og ved at udtrykke sin irritation over Niels Ole, vinder han for en stund Elins interesse, og hun inviterer ham med hjem til varm kakao. Hjemme hos Elin (sekvens 17) håber hun på, at kakaodrikningen kan foregå på hendes værelse. Men helt i overensstemmelse med den seksuelle angst, moren tidligere har udvist, modsætter hun sig. Helge opfatter staks magtfordelingen og udnytter det ved at lade sig selv fremstå som en høflig, artig og velopdragen dreng, og han vinder på den måde morens tillid. Selv om Elin inderst inde ikke er interesseret, er hun nu nødt til at satse på Helge, hvis hun vil behage sin mor. Moren har således uvidende ledt Elin hen mod det, forældrene mest af alt frygter, for Helge er netop repræsentant for noget-for-noget-kærligheden, og hans hensigter og tilnærmelser i forhold til Elin er meget mere direkte og seksuelt fikserede end Carstens.

I sekvens 19 intensiveres forholdet mellem Elin og Helge, og uforvarende kommer klassens lærer til at sætte Elin i en rolle i, som indirekte bliver Helges optakt til det senere T.R.L. Helge kaster en seddel til Elin, som læreren afslører. Da han vil vide, hvad der står på sedlen, bryder Anne-Mette hjælpende ind og læser den højt: ”Kære Elin. Skal vi ikke mødes og gå en hemmelig tur?” Sedlen har ingen afsender, så læreren spørger ud over klassen, hvem der kan tænke sig at gå tur med Elin. Den altid morsomme og indiskrete Willy nævner Jørn, der benægtende lader Elin overgå til Helge. Pludselig har hele klassen en form for undskyldning til at kalde Elin løsagtig, uden at hun selv er skyld i det.

Bedre bliver det dog ikke, da Elin danner par med Helge til den efterfølgende fest hos Anne-Mette. Her går Elin igen forrest og tager initiativ til dans i mørke. Hun har erfaringer fra dansen i mørket med Carsten og med morens accept af Helge, er det blevet helt legalt at tage skridtet videre fra de stive og overvågede danse fra danseskolen. Anne-Mettes modstand viser igen, hvor stort afstand Elin har lagt til de andre. Men Elins forslag bliver dog gennemført, men afbrydes kort efter af problemer med grammofofonen. Og da Elin igen tager over og foreslår dans med lukkede øjne, er

det drengenes umodenhed, der ødelægger det. Elin har ikke opnået succes med sine tiltag, og derfor har hun stillet sig selv endnu dårligere, fordi hun truer Anne-Mettes magtposition.

Det er bemærkelsesværdigt, hvordan musikken står i direkte kontrast til den stemning, Elin forsøger at sætte med sine forslag til den intime dans i mørke. De danser til bl.a. uptempo jazz med Chris Barber. Og da Elin forsøger sig med kinddans med Helge, virker musikken helt malplaceret. Det viser igen, hvordan Elin skiller sig ud fra gruppen ved at lægge an til en helt anden dansestil end de øvrige.

Malmros har endvidere brugt nogle ganske markante nærbilleder (Ill. 8) til at vise de andre pigers foragt for Elins opførsel:



Ill. 8

Først ses Lene skule til Elin. Her understreges det ved, at billedets fokus ligger på Lene i baggrunden, mens Elin sløres. Dernæst et krydsklip til Anne-Mette for at understrege, at hendes blik også hviler på Elin. Begge pigers ansigtsudtryk siger med al tydelighed, at de undres og misbilliger Elins opførsel.

Mens der festes hos Anne-Mette, står Mona nede på gaden og stirrer op mod det åbne vindue, hvorfra den muntre musik kan høres. Hun er trist i blikket og sukker dybt. Da hun går derfra, vender hun sig om og ser længselsfuldt op mod vinduet. Som nævnt tidligere, er der fra filmens begyndelse lagt an til, at Mona får større betydning for det videre forløb, end man umiddelbart skulle tro, idet hun blot virker som en perifer karakter. Men til slut i sekvensen dukker hun op igen og minder publikum om sin tilstedeværelse, og det slås fast, at hun ikke er en del af gruppen – endnu.

Elins fald

Sekvens 23 bliver point of no return i fortællingen om Elin. Gåturen med Helge i Botanisk Have bliver enden på hendes storhedstid. Det kan godt være, Helge har set Elin som et nemt offer for sin egen pubertære nysgerrighed, men hendes kontrollerede, kultiverede og uskyldige tankesæt står i skærende kontrast til Helge. Deres forskellige opfattelser af situationen kommer frem ved Helges uforståenhed over for, at Elin har fortalt sin mor om den hemmelige gåtur. Han har på sin side ikke fortalt sin mor noget, for hun skal ikke vide, hvad han foretager sig.

Det ville være nærliggende at se Botanisk Have som et symbol på Paradisets Have – filmens titel og indhold i øvrigt taget i betragtning. Det mener jeg imidlertid ikke, man skal. I stedet kan man se den dyrkede og iscenesatte natur som en måde at skildre forholdet mellem Elin og Helge på. Ingen af dem har følelserne med. Deres forhold er lige så iscenesat som naturen omkring dem. Elin styres af et overjeg defineret af hendes mor, og Helge af et fysisk og alderssvarende erotisk begær og en trang til at eksperimentere. Jo længere de når ind i haven, jo større og tydeligere bliver forskellen mellem de to. Og da Helge finder et kondom og til Elins store fortrydelse puster det op, indser Elin, at farerne lur, og at Helges hensigter ikke er reelle, og hun løber ud af haven med Helge efter sig. Efterfølgende står de sammen ved Elins hus. Mens hun pludselig bliver meget forlegen, forsøger Helge fortsat at få noget ud af situationen. Under et ligegyldigt påskud lokker han Elin med ind i den mørke garage. Modsat dansen med den pæne og anstændige Carsten i mørket i Syndens Hule har Helge ikke i sinde at nøjes med dansen. Han ønsker at gå skridtet videre og forsøger at kysse Elin, men hun afviger. Og til Helges skuffelse får han ikke noget ud af at have 'investeret' i Elin. Tidligere stod Syndens Hule som et symbol på den spændende og lidt farlige voksenverden, men Elin kunne træde ind i den uden for alvor at komme til skade. Efter forældrene har gjort hende bevidst om hendes 'syndige' opførsel, er hun nødt til at lukke af for den mørke garage og Helges tilnærmelser, og hun flygter ud i lyset igen.

Malmros' brug af lys og mørke spiller en vigtig rolle i scenen i garagen. Helge er stort set dækket af mørket hele tiden, mens lyset skinner klart på Elins ansigt i det øjeblik, hun afviser Helge. Lyset er på den måde med til at vise, hvordan Helge ikke kan trække Elin med ind i mørket. I lyset fortæller hun ham, at hun ikke er, som han tror, og hun viser ham, at hendes seksuelle udvikling stik imod Helges forventning ikke er så langt fremme som hans. Han føler sig, billedligt talt, ført bag lyset, og det bliver Elins skæbne.

Skolegårdsfesten, lejrskolen og T.R.L.

Efter Elins tur med Helge i Botaniske Have begynder konfliktoptrapningen. Første skoledag efter sommerferien (sekvens 25) går det for alvor op for Elin, at hun ikke længere betragtes som en del af fælleskabet med klassen 'spidser'. Da klassen skal danne lejrskolegrupper bestående af præcis tre drenge og tre piger, er Elin pludselig til overs, idet de tre andre piger fra den lille gruppe straks danner en alliance med Helge. Elin forsøger desperat men uden held at få læreren til at tillade en gruppe med fire piger.

I den efterfølgende sekvens (26) er der skolegårdsfest, og her lider Elin det næste nederlag. Hun ved, at hendes position i klassen er truet, og at den kan reddes, hvis hun fortsat går forrest, sådan som de andre piger forventer det. Men samtidig har hun svært ved at tage initiativet, fordi hun ved, der ikke er nogle af drengene, som oprigtigt er interesseret i hende. Hun danser først med Jørn, men opdager, at han har et vædemål kørende med Helge, så da han efterfølgende byder hende op igen og forsøger at trække af sted med hende, giver hun ham en lussing. Hun er nu tvunget til blot at se til, imens de andre piger danser den kinddans, de først med Elin sat ud af spil tør tage initiativ til. Hendes magt og overtag i forhold til de andre piger og i særdeleshed i forhold drengene er nu fuldstændig saboteret og hierarkiet vendt på hovedet.

Helt galt går det for Elin, da klassen skal på lejrskole (sekvens 27). Hun bliver mere og mere isoleret fra sin gamle gruppe. Først indfører Helge begrebet T.R.L. (transportabel rejseluder). Dernæst forsøger Elin at skabe kontakt til Anne-Mette, Lene og Elsebeth, men de afviser hende blankt. Malmros formår med billederne (Ill. 9) i sekvensen at illustrere både afvisningen af Elin og hendes totale isolation:



Ill. 9

Det første billede indfanger netop, hvordan de tre piger afviser Elin. Dels sidder hun lidt på afstand af dem, og dels har de lavet deres egen lille sluttende kreds – Elsebeth sidder endda med ryggen til.

Elin har ingen chance for at nå ind til dem. Det andet billede, som er et af filmens allerstærkeste, viser et totalbillede af Elin som en silhuet, der står og ser ud over vandet, som var hun helt alene i verden. Og lydsiden følger med, for ud over fuglekvidder forstummer al anden lyd. I *Lars Ole*, 5.c bruger Malmros samme effekt (i sekvens 26) med at fjerne den øvrige lyd og kun lade fuglefløjterne tilbage. Det giver publikum en oplevelse af, at alt andet lukkes ude og at henholdsvis Elins og Lars Oles fokus ligger et bestemt sted. For Elin er det tomheden, ensomheden og smerten. For Lars Ole er det Inger.

Elins totale ødelæggelse

I takt med, at Elin oplever nedtur og bliver til T.R.L., sker der en gradvis opgradering af Mona, som nu ikke længere bærer navnet Klister. For mens Elin fra starten har været langt fremme i udviklingen, er Mona først blevet mere moden hen mod filmens slutning, og det er ikke gået ubemærket hen. Særligt Elins tidligere bejler Jørn, som løber med på Helges hetz mod hende, har fået øjnene op for Monas nyvundne kvindelighed. Som nævnt har Mona som karakter ikke fyldt meget, men publikum er dog med mellemrum alligevel blevet gjort opmærksom på, at hun er der. Og nu træder hun tydeligt frem. Ganske vist sker det kun i ganske få sekvenser, men hun får afgørende betydning for Elins hårde skæbne. Overordnet set sker det over to omgange. Først i forbindelse med festen (sekvens 37), som er langt mere attraktiv end ungdomsgildet hos Elin, for Monas forældre er ikke hjemme. Det betyder, at børnene, som efterhånden ikke er børn mere, får mulighed for at slå sig løs. Der er nu både øl og spiritus involveret, og det er nu muligt at gå skridtet videre fra kinddansen i dagligstuen til soveværelsets mørke kroge. Her er der vel at mærke tale om et mørke, som ganske vist stadig repræsenterer det lidt forbudte og 'voksne', men det er ikke forbundet med synd. I stedet kommer det til at repræsentere en lyst til at søge grænser og til at eksperimentere, idet flere af festens deltagere parvis finder ind i soveværelset. Mona har således udkonkurreret Elin, fordi de 'festrømmer', Mona sætter op, ikke kræver en initiativtager.

Sekvensen viser i øvrigt, hvordan det ikke er alle, der er nået lige langt i udviklingen. Willy har som den eneste ikke travlt med at indynde sig hos pigerne. Om det er manglen på interesse fra deres eller hans side er uvist, men resultatet bliver, at Willy fester lidt for sig selv. Han går på rov i Monas forældres barskab, danser kinddans med en sodavandsflaske, skyder saltstænger af sted med en luftmadraspumpe og ender med at sætte et messingskilt, stjålet under lejrskoleopholdet, fast på toiletbrættet. En meget barnlig opførsel i forhold til resten af festens deltagere.

Det er ellers interessant at bemærke, hvor meget bedre jazzmusikken nu passer til kinddansen. Det kan forstås som en indirekte hentydning til, at man kollektivt har udviklet sig fra at være børn til unge. Der er ikke længere et skel, som man så det mellem Elin og de andre.

På samme måde som i *Lars Ole*, 5.c slutter filmen med en stor skolefest (sekvens 39). Forskellen mellem de to film er imidlertid, at Lars Oles skolefest bliver en slags resumé af filmens handling, mens *Kundskabens træ* følger den faste narrative struktur og ender ud i et egentligt klimaks. Og det er her, Mona for anden gang får indflydelse på Elins skæbne og er med til at give det sidste og afgørende stød.

Slutsekvensen indledes meget passende med et establishing shot over festsalen, hvor man ser alle skolens elever linet op parvis, mens de langsomt går frem mod kameraet i takt til polonæsemusikken. Og da Elins klassekammerater er klar til at marchere ind, ser man, at hun ikke er blandt dem, men i stedet har taget plads på balkonen over festsalen sammen med forældre og lærere (Ill. 10). På den måde får Malmros meget passende placeret Elin med stor fysisk afstand til resten af klassen:



Ill. 10

Fra balkonen kan Elin se de parvise formationer, og det understreger hendes ensomhed, for det er fuldstændig modsat dansetimerne i filmens begyndelse.

Efter indmarchen er der spisning, og da Elin viser sig ved bordet, hvor resten af klassen sidder, rammer den dårlige samvittighed dem. Og på Niels Oles opfordring beslutter drengene, at de alle vil danse med hende. Jørn, som egentlig hele tiden har villet Elin, reagerer med det samme og forsvinder til stor bekymring for Mona, som intetanende lige har sluttet sig til selskabet. Ingen af de andre forudser Monas reaktion, for i deres iver efter at gøre skaden over for Elin god igen, har de, ligesom Jørn, glemt Mona. Monas største problem er i virkeligheden, at Jørn er hendes sikkerhed for en plads blandt 'spidserne', og den plads er pludselig i fare. Hvor galt det står til erfarer hun, da

hun bliver konfronteret med Jørns og Elins kinddans. Hun sætter derfor Elin stævne ude på toilettet til det afgørende slag mellem de to – hierarkiets opkomling og den tidligere lederskikkelse – som har det til fælles, at de begge er nået langt i udviklingen fra barn til voksen og samtidig har oplevet smerten ved at være udelukket fra fællesskabet. Men det bliver til Monas fordel, for Elin har tabt sin styrke og griber i desperation til det sidste og mest sprængfarlige skyts, da Mona tager fat i hende: ”Slip mig, det klistrer! Det klistrer! Jeg siger, det klistrer! Slip mig!”. Og da Elins kjole går itu, får hendes tårer og sårbarhed frit løb, mens Mona står brødebetyngt og ser til. Elins røde kjole får her en nærmest klichéagtig og symbolsk betydning. Kjolens farve får igen Elin til at fremstå mere moden og erotisk end klassekammeraterne, og da kjolen bliver revet i stykker, bliver hun, med Malmros’ egne ord, defloreret²⁸. Elin overgår således til voksenlivet, men hendes sjæl er ødelagt.

I sammenligning med resten af filmen er scenen på toilettet forholdsvis voldsom og har meget oplyste billeder. Indtil nu har Malmros fortrinsvis antydte stemninger og følelser mellem karaktererne ved stilistiske midler. Men nu har fortællingen om Elins nået til ende, og publikum skal ikke efterlades med tvivl eller spørgsmål. Elins efterfølgende flugt er blot den endelige bekræftelse af, at hendes tid er forbi.

Niels Ole på sidelinjen

Som nævnt følger Niels Oles fortælling Elins ganske tæt. Som det antydes enkelte steder, har Niels Ole mulighed for at hjælpe Elin, fordi han, som udgangspunkt i hvert fald, er blandt de toneangivende i klassen. Samtidig har Elin varme følelser for Niels Ole, men fordi han slet ikke er bevidst om det, kan han heller ikke handle ud fra det.

Niels Ole kører i stedet sit eget løb. Udgangssituationen er hans rolle som en af klassens ledende figurer. Selv om han i fru Andreasens time har opført sig enormt barnligt, tager han alligevel den seriøse mine på (sekvens 3) og forslår, at klassen indfører et bødesystem for at komme deres dårlige opførsel til livs. Klassen bakker straks op om idéen, og Niels Ole selv tager ansvaret for at håndhæve systemet (sekvens 5). Det er også ham, der står i spidsen for klassens tombola i forbindelse med julebazaren (sekvens 13), og som den naturligste ting i verden forsøger han at råbe kunder an. Men kort efter sker det vendepunkt, som også får indflydelse på Elins skæbne – Niels Ole får øje på Maj-Brit. Hun står og sælger æbleskiver sammen med veninden Ina, og ved dette første møde er Malmros meget påpasselig med kun lige at antyde Niels Oles interesse gennem små

²⁸ Citat fra gæsteforelæsning på AAU med Malmros den 3. april 2009.

krydsklip mellem ham og Maj-Brit, og til sidst ved at klippe lige efter, Niels Ole henholdende har sagt til Anne-Mette, at han skal være færdig med at spise. På den måde udgår Malmros, at scenen bliver alt for betydningsladet og dermed mister noget af den realisme, der mange steder præger filmen. På samme måde i den næste sekvens (14), hvor Niels Ole og Maj-Brit sender hinanden uskyldige blikke tværs gennem kirkerummet. Niels Ole blinker til Maj-Brit og hun indikerer, at hun har fået øje på ham ved at se direkte ind i kameraet – Niels Oles point of view.

Langt mere konkret bliver det, da Maj-Brit dukker op på skøjtebanen (sekvens 16). Her har Niels Ole åbenlyst kastet sin opmærksomhed på Maj-Brit og Elin indser, at hun er reduceret til luft for Niels Ole. Det synliggør Malmros gennem billedindstillinger og klipning. Først ser man, hvordan Niels Ole i sin rolle som legens 'fanger', tilsyneladende til Elins skuffelse, vælger at køre uden om hende i stedet for at fange hende. Dernæst kan man se, at Elins blikretning i de halvnære indstillinger passer med Niels Oles placering i billedfeltet i det efterfølgende klip. Hun står altså og følger ham intenst. På den måde styrer Malmros publikums blik rundt, således den lille detalje med Elins længsel efter Niels Ole ikke går tabt.

Niels Ole har nu fuldt fokus på Maj-Brit, som han fanger i legen og har mulighed for at holde i hånden. Og trods de andres drillerier, kører han rundt på isen med et stort smil om munden. Da Maj-Brit tager hjem (sekvens 18) nærmest svæver Niels Ole, og han er da også nødt til at få Gert til at bekræfte sig i, at Maj-Brit *er* sød.

Ungdommens splittelse

Indtil nu er Niels Oles oplevelser med det modsatte køn foregået i al uskyldighed – og i dagslys. Men da Maj-Brit forlader skøjtebanen, falder mørket på, og Niels Ole står tilbage sammen med Gert fra klassen samt de lidt ældre Allan, Kurt og Gitte. Allan kører rundt på cykel på isen, og de andre hægter sig bag på og laver en 'slange'. Men de kører galt, og Kurt og Gitte triller rundt i sneen. De andre kører videre, men Kurt råber, at Allen skal komme hen og lyse med dynamolygten fra cyklen, så de alle sammen kan se, hvad Gitte har under nederdelen. Niels Ole og Gert ser måbende men nysgerrigt til, mens dynamoen i små glimt oplyser Gittes blottede underliv. Scenen står i skærende kontrast til den søde og uskyldige erotik, Niels Ole oplever med Maj-Brit i dagslyset, for pludselig præsenteres han for seksualiteten løsrevet fra erotikken. Og på en gang tiltrækkes og frastødes han af det, han ser.

I sekvensen bryder Malmros den ellers velpolerede æstetik. Først og fremmest fordi han bruger mange og meget korte klip, hvor han krydser mellem drengenes ansigter og Gittes skød.

Gittes ansigt er skjult, da først hun ligger blottet, og det viser igen, hvordan det seksuelle og det erotiske er skilt ad. For at gøre bruddet med æstetikken endnu mere kraftfuldt er der desuden skruet op for den hylende dynamo, hvis lyd skærer gennem mørket. En anden detalje er lyset, for omgivet af total mørke – en form for Syndens Hule – bliver Niels Ole både i bogstavelig og i overført betydning oplyst.

Han får i virkeligheden en lille bid af *Kundskabens træ*, uden selv at erkende det. I sekvens 21, da han er på skovtur sammen med Maj-Brit, Ina og Flemming, bliver det nemlig bekræftet, at Niels Ole ikke bryder sig om at forbinde det seksuelle med sine følelser – og da slet ikke sine følelser for Maj-Brit. Derfor har han også svært ved at klare det, da Maj-Brit falder i skovbunden og lander med spredte ben. Han ser, at hun også besidder en seksualitet, og at hun står ved den. Men Niels Ole vil ikke erkende de faktiske forhold og fortrænger dem, hvilket sidenhen giver ham problemer.

Niels Ole holder ungdomsgilde (sekvens 31) og danser tæt kinddans med Maj-Brit. Men det er ikke længere nok for Maj-Brit. I den efterfølgende sekvens (32) går en række fotografier fra festen rundt i klassen. Niels Ole får fat i to af dem. På det ene ses han i en tæt dans med Maj-Brit, der dog ikke lader til at være lige så optaget af dansen som ham. På det andet fotografi ses Torkild og Ina midt i et lidenskabeligt kys. Da Niels Ole kommer til at se på de to fotografier i forlængelse af hinanden, går det op for ham, at Maj-Brit længes efter et forhold som Torkilds og Inas. Han kan nu ikke længere opretholde fortrængningen af Maj-Brits seksualitet, men er heller ikke i stand til at give hende det, hun længes efter, og derfor rinder deres forhold ud.

Niels Ole er fanget i overgangen fra barndom til ungdom. Ikke på samme måde som Willy, der på det nærmeste slet ikke slipper barndommen. For Niels Ole gælder det, at han begiver sig ud i nogle eksperimenter med det modsatte køn, uden helt at følge dem til dørs. Han lader sig ikke overmande af de ukontrollerbare følelser, som er en naturlig del af udviklingen. Han holder stædigt fast i den naive, uskyldige åndelige lidenskab, og lader andre om at inddrage den fysiske. Men det betyder også, at hans plads som leder for klassen overtages af Helge, Torkild og til dels Jørn. De tre har en mere kontant måde at gribe tingene an på. Til Monas fest (sekvens 37) er Niels Ole derfor pludselig til overs og må nøjes med den nu uinteressante kinddans, mens de andre går ind i soveværelset.

Nu hvor Niels Ole ikke længere er optaget af Maj-Brit, levner det plads til, at han kan redde Elin. Sekvens 38 viser klassen i en tysktime, hvor Elin lider endnu et nederlag, da hun skal oversætte et tekststykke. Men Malmros illustrerer via to ganske korte klip (Ill. 11), med nærbilleder

af henholdsvis Niels Ole og Elin, at Niels Ole langt om længe har fået øjnene op for, hvad der er sket med Elin:



Ill. 11

Niels Ole ved, at noget bør gøres. Problemet er bare, at han ikke længere er i en position, så han føler, han kan gøre noget. Han forsøger ganske svagt at rette op på det til sidst (sekvens 39). Her har de andre drenge lagt an til, at Elin skal være med i flokken igen, så Niels Ole kan frit foreslå, at de alle danser med hende for at lette deres fælles dårlige samvittighed. En plan, der som bekendt mislykkes.

Til Niels Oles store fortrydelse er Helge den, der 'overtager' Maj-Brit. Malmros bruger i sekvensen med Monas fest (37) et krydsklip af nærindstillinger mellem Niels Ole, Maj-Brit og Maj-Brits og Helges flettede fingre. Niels Oles ansigt indikerer først overraskelse over at se de to sammen. Siden er hans fokus rettet mod Maj-Brit til trods for, at dialogen foregår mellem Monas og Helge – de fremstår slørrede i billedet og deres ansigter ser man slet ikke. Med denne lille scene bliver det tydeligt for publikum, at Niels Ole ikke er helt ovre Maj-Brit, og at der udvikles en form for trekantsdrama mellem de tre svarende til forholdene i *Lars Ole*, 5.c. Men hvor Lars Ole som det barn, han er, ikke lader sig slå ud af Hanses dominans, er Niels Ole mere realistisk omkring sine chancer hos Maj-Brit. Han trækker sig fra 'kamppladsen' uden nogen egentlig kamp.

Ironisk nok bliver det netop Helge, der efterfølgende sætter gang i Niels Oles videre udvikling. Da Helge erfarer, at Maj-Brit har haft en anden kæreste i den tid, hun på skift er kommet sammen med begge drengene, konfronterer han Niels Ole med sin viden (sekvens 38). På den måde kappes Niels Oles sidste bånd til Maj-Brit – tror han da. Ikke desto mindre kan Niels Ole nu både over for sig selv og de andre bevise, at han ikke længere har nogen seksuel angst, og han udtrykker det straks ved at tegne "den frækkeste tegning" på tavlen. Han indkasserer efterfølgende en lussing fra hr. Særlang, der meget præcist viser forholdet mellem pubertetsdrengen og de voksnes 'verden'.

Trods Helges mellemkomst har Niels Ole aldrig helt glemt Maj-Brit, og derfor er han ikke sen til at lade sig drage, da han får øje på hende til den afsluttende skolefest (39). Han glemmer alt om Elin og det igangværende drama og vandrer i stedet rundt for på en eller anden vis at få skabt forbindelse til Maj-Brit igen. Da Maj-Brit stiller sig på op en stol for at rette på en lampe, kan Niels Ole ikke få øjnene fra hendes knæhaser. Alle kvaler er glemt og han er nødt til at byde hende op til dans. Måske er det tilfældigt, at det lige bliver knæhaserne, Niels Ole – og i sin tid Malmros – fanges af. Men samtidig er der noget tilsyneladende neutralt over dem. Der er ingen faste konventioner, der siger, at knæhaser er specielt seksuelt pirrende. Omvendt er der heller ikke noget konventionelt yndigt og uskyldigt over dem. Når de alligevel fanger Niels Oles opmærksomhed, skyldes det, at han netop ikke skal forholde sig til enten seksualiteten eller erotikken. Ubevidst kobles de to elementer sammen, og han kan ikke undgå at blive påvirket.

Det hører med til scenen om knæhaserne, at Malmros i produktionen havde svært ved at få billedet til at passe med sin egen erindring, for knæhaserne skulle se helt rigtige ud, og det gjorde filmens Maj-Brits ikke. Derfor endte det med, at en statist reddede situationen og hendes knæhaser blev klippet ind. Malmros' fokus på detaljen er helt ekstrem, og han er ikke i stand til at se igennem fingre med noget, hvis det på nogen måde er muligt at ændre det (Daneskov og Kristensen 1989: 87-88).

Som nævnt er der ikke den store lighed mellem skolefesten i *Kundskabens træ* og skolefesten i *Lars Ole, 5.c*, fordi Elins endeligt er det primære i førstnævnte og et klimaks i filmen, hvorimod den anden har skolefesten som en slags resumé af filmen. Til gengæld er der en vis overensstemmelse mellem Malmros' alter egoer. Begge får de den udkårne i den sidste dans, og for dem begge ser der ikke ud til at være meget håb om, at det nogensinde bliver til mere end det. I begge film er afslutningsdansen en gruppedans, der følger et fastlagt mønster, og som ikke levner plads til, at nogle af drengene for alvor kommer tæt på pigen.

Det narrative forløb

Som det fremgår, følger berettermodellen forholdsvis præcist fortællingen om Elin. Som i filmen om Lars Ole er forløbet centreret om skolen og situationer, der involverer skolens elever, og igen bliver skolen det 'rum', der binder fortællingen om Elin sammen. Selv om filmen foregår over en periode på to år og derfor indeholder en del spring i tid, virker det ikke forstyrrende. Malmros er god til at bruge eksempelvis korte overgangssekvenser, der viser årstidernes skiften; julestemning i klassen (11), forår i skolegården (19), sommerlandet (23) og Anne-Mette, Lene og Elsebeth på ski

(33). På den måde skabes der en forståelig rækkefølge rent tidsmæssigt, så den simple kronologi bevares. Begivenhederne forløber efter hinanden i en logisk og troværdig orden og præsenteres via filmens overordnede syuzhet, og det gør den kanoniske historie let at afkode.

Filmens syuzhet er for sin del fastlagt ud fra Elins fortælling som en tragedie. Tragedien skal ifølge Aristoteles vække publikums medlidenhed for hovedkarakteren, der gerne skal være en højtstående, beundringsværdig person²⁹, hvis fald er medforårsaget af fejl eller skyld. Forholdet mellem skyld og skæbne er vigtigt. Senere tidsaldre har udlagt det sådan, at hovedkarakteren skal havne i en uløselig konflikt³⁰. Således også begivenhedernes gang for Elin. Det er også vigtigt i en tragedie, at det onde og ubehagelige ikke bortforklares, men skildres sådan, som det er. Og det holder Malmros fast i. Han skåner hverken sine karakterer eller publikum

Syuzhet'et hjælpes godt på vej af de stilistiske elementer, som Malmros gør meget mere brug af i denne film end i *Lars Ole, 5.c.* Der er kommet mere fokus på de små detaljer, og filmen er fyldt med sigende blikke og brug af lyset som 'medspiller'. Musikken har også en større betydning. I titelsekvensen (1) høres en instrumental jazzversion af George Gershwins *The Man I Love*. Meget passende handler nummerets tekst om, hvordan en kvinde med optimisme venter på og drømmer om den eneste ene. Således er også filmens udgangspunkt ganske optimistisk. Men ligesom kvinden i sangen godt ved, at det er utopi at tro, at drømmen går i opfyldelse, viser filmen også, at det ikke altid ender, som man drømmer om og håber på. I sekvens 26 bliver musikken på samme måde en betydningsfuld del af handlingen. *Moscow Nights* spilles i forbindelse med skolegårdsfesten. Foruden at være et tidstypisk stykke musik, er det en kærlighedssang 'fra ham til hende' – en oplevelse, Elin ikke længere kan få, for hun står alene tilbage, da de andre danser.

Årsags/virkningsforholdet undervejs i fortællingen er sammen med syuzhe't og stilen med til at gøre det muligt for publikum at forstå filmens fabula. Elins uforskyldte modenhed og Monas plads nederst i hierarkiet fra filmens start bliver katalysatorer for de ændringer af udgangssituationen, der sker, inden den nye situation opstår til slut. Her skal man selvfølgelig heller ikke glemme Helge, som midtvejs giver tingene ekstra fart.

Forløbet omkring Niels Ole er naturligvis langt mindre dramatisk og ligger desuden tæt op ad Lars Oles fortælling i den forrige film pga. nogle af de samme årsager og virkninger, som *Lars Ole, 5.c.*:

²⁹ Oprindeligt en person fra en myte eller et sagn

(http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/tragedie?highlight=tragedie).

³⁰ http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/tragedie?highlight=tragedie

Udgangssituation	Årsager og virkninger	Ny situation
Niels Ole som den lidt naive og uskyldige.	Maj-Brit og hendes uskyld, der udvikler sig til noget, Niels Ole ikke kan rumme. En del af klassen 'løber fra ham' i udviklingen og hans status falder, hvorefter han på overfladen når visse erkendelser og vinder lidt af det tabte uden for alvor at nå samme niveau som tidligere. Helge ses også som en faktor, der sætter skub i udviklingen.	Niels Ole har forsøgt sig og gjort sig erfaringer ud i ungdoms-/voksenlivet. Han er dog ikke nået endeligt i mål, for han er stadig seksuelt og følelsesmæssigt uforløst.

Fig. 3

Hvis man ser på henholdsvis Lars Ole og Niels Ole, er der et tydeligt, at der er sket en aldersbetinget udvikling fra den første og til den anden film. Lars Oles jagt efter Inger er præget af barnlig leg, naivitet og uvidenhed. Og selv om Lars Ole burde kunne forholde sig til, hvad der moralsk set er rigtigt og forkert, udnytter han både John og Hanne. Niels Ole er kommet et stykke videre. Hans kamp for kærligheden er mere alvorlig. Han indser undervejs, at det hele ikke blot er en leg, men at følelser og seksualitet kommer til at fylde mere og mere, og at hans handlinger har konsekvenser. Men mod filmens slutning, da det går op for ham, hvor galt det står til med Elin, bliver det også klart for publikum, at Niels Ole har fået et større indblik i, hvad der er rigtigt og forkert i hvad angår behandling af andre mennesker.

Delkonklusion

Filmen formår at føre børnene og den spirende forelskelse fra *Lars Ole, 5.c* videre ind i en udvikling, som i stadig højere grad rummer stærkere følelser og begyndende seksuel bevidsthed. I lighed med den forrige film holder Malmros dog fast i, at filmen skal opleves i øjenhøjde med karaktererne, for trods de alvorlige undertoner er det vigtigt, at handlingen ikke ses gennem en voksen optik. Og det gælder også i de situationer, hvor der er direkte indblanding fra filmens voksne karakterer. Det er i den forbindelse interessant, hvordan de voksne i filmen i højere grad involveres end det var tilfældet med filmen om Lars Ole. Der er ikke nogen tvivl om, at de emner, Malmros nu berører, kræver den voksne indblanding for at blive ledt i den 'rigtige' retning og for at publikum får den oplevelse, der er Malmros' intention. Hvis ikke man oplever, hvordan Elins forældre reagerer og agerer, giver Elins udvikling ingen mening.

Malmros holder fortsat fast ved 1960'ernes børne- og ungdomsfilmtradition. Han lader karaktererne gennemleve en virkelighed, som til tider er barsk, men ikke desto mindre realistisk, og på den måde skabes også den vigtige solidaritet med karaktererne – i dette tilfælde i særlig grad med Elin. I kraft af, at Niels Ole optræder som Malmros' alter ego, synes det mere oplagt at lade publikum sympatisere med ham, men Malmros' virker til at vægte den gode historie højere. Og så skal man naturligvis holde fast i, at det er Malmros' erindring, der ligger til grund for filmen, og dermed er det også hans sympati med netop Elin, der skal formidles ud til publikum.

Kundskabens træ fremstår langt mindre observerende dokumentarisk en *Lars Ole, 5.c* og dermed også mere iscenesat. Ud over den faste struktur, skyldes meget sikkert en øget teknisk kunnen og bedre økonomiske vilkår, så mulighederne for kreativitet og fokus på æstetik er blevet flere. Fx er filmens lydside markant anderledes og i mange tilfælde bedre. Dertil kommer, at en film i farver kan være med til at fremhæve eventuel symbolik, som her med den grønne væg i svømmehallen og Elins røde kjole til slut.

Trods en iscenesat 'virkelighed' er filmen som nævnt et udtryk for Malmros' egen erindring, hvor han genopliver sine egne oplevelser og i princippet også klassekammeraternes. Det sidste er problematisk. Hvordan kan Malmros vide, hvordan tingene helt præcist gik for sig hjemme hos Elin? Og var han en flue på væggen, når pigerne holdt møde? Noget af det selvbiografiske går tabt, da filmen har fortællingen om Elin som det bærende. Men det ved Malmros også godt selv, og han har det helt fint med at digte. Der skal bare være belæg for at gøre det, og det skal holdes inden

for nogle troværdige rammer³¹. Til gengæld virker fortællingen om Niels Ole ganske selvbiografisk. En lang række små detaljer som fx de sigende blikke og scenen med Maj-Brits knæhaser virker mere end bare tilfældigt opdigtede i en voksen mands hoved. Som i *Lars Ole*, 5.c er det provinsielle miljø omkring Århus bibeholdt understøttet af bl.a. Århus Domkirke som kulisse og børnenes dialekt.

Det erindrende aspekt ved filmen har som i den forrige karakter af at være mere end blot erindring for Malmros selv. *Kundskabens træ* bliver en form for sædeskildring, med udgangspunkt i en dansk skoleklasse i Århus i slutningen af 1950'erne. I filmen berøres også en mængde emner, som er helt typiske for aldersgruppen, og heri er der naturligvis også grundlag for at tale om erindring. Filmen er selvfølgelig ikke kun aktuel for dem, der selv måtte erindre sammen med Malmros, men også, som filmen om Lars Ole, for de børn, som gennem filmen kan få et klogt indblik i, hvad de har i vente.

Kundskabens træ er i høj grad et udtryk for den ungdomspsykologiske realisme, der især kendetegner film fra 1970'erne. Den genkendelige realisme ligner til forveksling den i den forrige film, men realismen i stilen og den narrative realisme skabes på en lidt anden måde.

Realismen i stilen hænger mere sammen med det auditive end det visuelle. Den visuelt lidt hårde dokumentarstil er afløst af dels et blødere og nærmest gulligt lys, som i sig selv giver et skær af noget erindrende eller nostalgisk, og dels en mere hektisk klippertyme, som udelader de længere kamerabevægelser. Det betyder, at fornemmelsen af direkte at være publikum til virkelige hændelser forsvinder lidt. Realismen styrkes derimod gennem filmens lyd. Den non-diegetiske lyd er så godt som ikke eksisterende. Til gengæld er (danse)musikken tilpasset, rumklangen fra kirken ved juleafslutningen træder klart igennem, dynamolygtens vin og fuglene fløjt står klart. Og så er replikkerne næsten frigjorte fra eftersynkroniseringen. Det styrker også realismen, at skuespillet og dialogen gør, at man som publikum kommer langt tættere på de enkelte karakterer, end man gør i filmen om Lars Ole. Der er længere, tydeligere og mere meningsfyldte dialoger i *Kundskabens træ* end i den forrige film. Endvidere er stort set hele scenografien på plads, hvilket fx ses i de forskellige hjem, ligesom kostumer, frisurer og lignende er gennemtænkte og veludførte. Det samme gælder for karakterernes fysiske fremtoning, for man kan tydeligt se, at filmen er optaget over to år og derved følger børnenes fysiske udvikling. Her mener jeg, at man igen ser autoren Malmros dukke frem. Han har lært af sine tidligere produktioner og gør sig endnu mere omhyggelig med, at alt er, som det skal være – eller var.

³¹ Citat fra gæsteforelæsning på AAU med Malmros den 3. april 2009.

Selv om Birger Langkjær bruger *Kundskabens træ* som et eksempel på en kunstfilm med narrativ realisme og løs struktur, mener jeg, filmen ligger et sted midt imellem den klassiske Hollywoodfortælling med den stramme narrative struktur, hvor alt sker af nødvendighed, og så den mere løst strukturerede kunstfilm. Filmen har jo netop en forholdsvis stram struktur, men kan virke løsere, fordi der kører to parallelle forløb, med små selvstændige sekvenser, der bliver til en helhed. Desuden styrker det den narrative realisme, at filmen ligesom den forrige lader flere åbne spørgsmål tilbage til slut, for det virker mærkeligt, hvordan man springer direkte fra Elin, der styrter af sted, og til lancier'en i festsalen. Det er som om, man ikke rigtig får slutningen på filmen. Man får i hvert fald ikke ordentligt styr på Niels Ole. Igen ser man, hvordan Malmros holder fast i inspirationen fra Truffaut. Den åbne slutning, der lægger op til en fortsættelse – måske hos den enkelte publikummer, måske i endnu en film.

Kærestesorger (2009)

Filmen er et ”et bevægende generationsportræt fra starten af 1960’erne om de to gymnasieelever Jonas og Agnete og deres fælles op- og nedture med forhåbninger og svig”³². Handlingen foregår over tre år og udspiller sig omkring en gruppe elever på Viborg Katedralskole. Den indledes med, at Jonas og Agnete bliver kærester. Jonas er den egentlige hovedkarakter, og han fungerer i store dele af filmen som voice-over. Han er den charmerende og vellidte dreng både i klassen og blandt voksne, men han er ikke specielt ambitiøs omkring sit skolearbejde. Det er Agnete til gengæld, men hun har det svært med de krav, Jonas stiller til deres forhold. Samtidig har hun et anspændt forhold til sin familie. En familie, som gemmer på mange hemmeligheder og for hvem det er yderst vigtigt at fremstå perfekt i forhold til omverdenen. Jonas og Agnetes forhold bølger frem og tilbage, og ofte sker det under påvirkning af nogle af personerne omkring dem. Særligt Agnetes forhold til Jonas’ klassekammerat Toke skaber problemer for parret. Alligevel har de to filmen igennem gang på gang svært ved at løsrive sig helt fra hinanden. Enden på filmen bliver dog, at de to går hver til sit, inden de for alvor træder ud i voksenlivet.

Filmens overordnede struktur

Kærestesorger har som den første af de tre film flere indskudte sekvenser, som umiddelbart ikke hænger sammen med filmens hovedfortælling om Agnete og Jonas. Forskellen mellem de to film er imidlertid, at der indirekte i *Kærestesorger* alligevel er en tæt forbindelse, imens de små parallelle historier filmen om Lars Ole bliver brugt til at skildre nogle mere fritstående hverdagsagtige elementer. *Kundskabens træ* er også delt op, og i princippet vil fortællingen om Elin kunne stå alene, hvis man udelukkende ser på den narrative struktur. Men begge fortællinger hænger her sammen hver for sig, modsat den første film. *Kærestesorger* repræsenterer en tredje variant, hvor filmen har en hovedfortælling, der er afhængig af de indskudte sekvenser. Dertil kommer, at den ikke har samme klassiske narrative struktur som den, man finder i *Kundskabens træ*. Her har hovedfortællingen om Elin en veldefineret spændingskurve, en konfliktoptrapning og et point of no return. *Kærestesorger* derimod bliver ved med at kredse om hovedkaraktererne Jonas og Agnete og deres til tider turbulente forhold. Der er små stigninger og fald i spænding undervejs, men den ender ikke ud i noget egentligt klimaks.

³² Beskrivelse af filmen fra dvd-boksen *Malmros Collection*.

Det hele knyttes dog sammen til sidst. Derfor kan man sagtens se på filmen i forhold til Bordwells og Thompsons teori om årsager og virkninger. Og modsat de to forrige film er der tale om en lukket slutning, som markerer enden på den udvikling fra barn til voksen, som starter med Lars Ole, som bliver til Niels Ole og til sidst til Jonas – tre repræsentanter for Malmros selv set over en periode, der strækker sig fra femte klasse til studentereksamen.

Her i den tredje film gør Malmros brug af en voice-over (Jonas), som markerer den helt tydelige jeg-fortæller. På den måde sikres i hvert fald én fortolkning – Malmros' – og det bliver muligt for ham til dels at styre publikum i en bestemt retning. Det er også brugen af voice-over, der gør, at alle sekvenser opleves som helt sammenhængende. Voice-overen er holdt i datid, og dermed forstærkes indtrykket af, at filmen er en form for selvportræt eller selvbiografisk skildring af Malmros' egen gymnasietid og ungdom.

Igen vælger jeg at analysere filmen ud fra den narrative struktur og dens stil. Jeg mener ikke, den kan deles i to forløb som de to forrige film. Derfor går jeg i denne analyse kronologisk frem og vælger det ud, som er mest bemærkelsesværdigt i forhold til filmens handling og som bedst kan danne et sammenligningsgrundlag med analyserne af de to første film.

Det første seriøse forhold

Allerede fra filmens begyndelse ses en væsentlig afvigelse fra de to andre film. Det meste af titelsekvensen (1) er nemlig integreret i filmen, fordi den formelle præsentation af de medvirkende foregår samtidigt med filmens indledning. Den er i øvrigt bemærkelsesværdig, fordi den foregår i ét langt take uden klip. Kameraet bevæger sig ud og ind mellem dansende par i en mørk stue, mens flere unge fester i oplyste lokaler i baggrunden, og Toke er i gang med at arrangere en tur ud på husets tag. Musikken i sekvensen er egentlig for kraftigt til at virke troværdig som diegetisk lyd, men når man samtidig kan høre snak og larm i baggrunden, og når de dansende bevæger sig i takt til musikken, må den være tænkt som diegetisk.

Selv om der er tale om en relativt kort sekvens vil den for den opmærksomme faktisk præsentere filmens unge hovedkarakterer. De dansende par er let slørrede, så man i stedet helt tydeligt ser Toke, Birger og til sidst Jonas og Agnete. Og allerede i de næste tre sekvenser rides nogle af filmens grundlæggende konflikter op. Først forsøger Jonas og Agnete sig usikkert og hæmmet i soveværelset med at tage springet fra fantasi til virkelighed (sekvens 2). Jonas fortæller som voice-over, hvordan det er første gang, han forsøger at tage tøjet af en pige, og et nærbillede viser et par hænder, der nervøst famler ved skjorteknapperne, mens Agnete sidder helt stiv og

tydeligvis genert. Man får desuden at vide, at de to kun har været kærester i ganske kort tid og i virkeligheden ikke kender meget til hinanden. Da de afbrydes, virker de nærmest begge to lettede. Jonas og Agnete er altså et par, som dels skal kæmpe med den fysiske og intime del af deres forhold og dels med at nå ind til hinanden rent menneskeligt.

De afbrydes af Tokes festindslag (sekvens 3), som går ud på, at han er kravlet ud på husets tag og nu sidder og kigger ud over byen, imens Liselotte febrilsk forsøger at kalde ham ned igen. Voice-overen fortæller, hvordan Jonas undrer sig, fordi han ikke ved, hvem Toke forsøger at imponere. Men det har i hvert fald imponeret Liselotte, og de to er nu et par. Toke er skitseret som en rebelsk, grænsesøgende type, og det er næppe tilfældigt, at det er ham, der er skyld i, at Jonas og Agnete bliver afbrudt.

Birger er en typisk 'klassens klovn' (sekvens 4). Han har drukket alt for meget, og da han ivrigt forsøger at gå på hænder, sprækker hans bukser, hvorefter han med Jonas' frakke på stormer ned ad trappen, ud på gaden og forsøger at køre af sted på en låst cykel, hvilket resulterer i, han vælter om på gaden. Birger er udset til at være den, der pga. sin iver og sit manglende overblik roder sig ud i problemer med alvorlige konsekvenser.

De ydre rammer

Efter indledningen tager Jonas og Agnetes forhold deres begyndelse, og understøttet af voice-over'en føres publikum gennem Jonas' oplevelse af sit eget forhold til Agnete, hendes familie, Toke og Birger.

I sekvens fem er Jonas til eftermiddags te hos Agnetes forældre. Agnetes far er landsretsdommer, og selv om tonen er munter, fordi søsteren Helene og kæresten Leif underholder selskabet, holder Agnetes far fast i sin alvidende attitude. Han sidder som familiens overhoved og sikrer sig, at samtalen ledes hen på noget, for ham, relevant. Han taler bl.a. varmt for gymnasiets elevforening *Minerva* – et kulturelt samlingspunkt, hvor eleverne bl.a. skriver digte og holder litterære foredrag.

Agnete er tydeligvis lidt anspændt over situationen. Hun sidder opmærksomt og afventende og følger familiens reaktion på Jonas' tilstedeværelse. Moren og den ældste søster Benedicte holder sig også lidt tilbage, men Helene og Leif er naturlige midtpunkter. Og Helene fanger også straks Jonas' opmærksomhed. Det er næppe tilfældigt, at hun hedder Helene. Hun sidder i sofaen, omgivet af lys, og Jonas' blik hviler længe på hende – en klar reference til den græske mytologi og den skønne Helene (Helena), som kaldtes for verdens smukkeste kvinde.

Han lægger efterfølgende (sekvens 6) heller ikke skjul på sin betagelse af søsteren. Da han har sagt farvel til Agnete, kysset hende for første gang og dermed bekræftet deres forhold, fortæller voice-over'en, at han er kommet i tvivl om, om han egentlig har lyst til at binde sig til Agnete, eller om han i virkeligheden er mere betaget af hendes familie – og især af Helene. Malmros viser her, hvordan ungdommens splittelse rammer Jonas. Han har endnu svært ved at finde ud af, hvordan han skal tackle sine følelser, for han er bange for konsekvenserne.

Sekvens syv foregår i Jonas' klasse, hvor læreren deler stile ud. Toke har skrevet en stil på 21 sider, som handler om, hvorvidt Hitler kunne have vundet 2. Verdenskrig. Toke er meget stolt af stilen og opfordrer Jonas til at læse den. Jonas tager tøvende imod tilbuddet. Tokes far var modstandsmand under krigen, så Tokes enorme viden om emnet kommer ikke som nogen overraskelse for Jonas. Og selv om de to er sidekammerater i klassen, er der en lidt udefinerbar afstand imellem dem, som Malmros skildrer ved at lade Toke gå for sig selv ud fra gymnasiets bygning. Toke fremhæves også som overlegen i forhold til de andre, idet der zoomes ind på ham til han fremstår i frøperspektiv skuende ud over skolegården. Hele sekvensen understøttes i øvrigt af en lidt dystre underlægningsmusik, som endnu en gang understreger, at Toke kan blive et problem eller i hvert fald få stor betydning for handlingen.

Efterfølgende tager Jonas med Agnete hjem til forfatteren Arne Vium (sekvens 9), som Agnete skal interviewe i forbindelse med en stil. Hos Vium forsvinder den usikkerhed, Agnete indtil nu har udvist. Hun stiller nogle kritiske og komplicerede spørgsmål, og diskuterer begreberne *forelskelse* og *at elske*. Hun beskriver forelskelse som egoisme og at elske som altruisme og når frem til, at pointen i Viums bog er, at man først er rigtigt forelsket, når man er ulykkeligt forelsket. Jonas kan slet ikke følge med og er, som Vium kort forinden har beskrevet det, ”kun med som det tynde øl”. I den næste sekvens (10) indrømmer Jonas gennem voice-over, at han gentlig ikke forstår, hvad ordet *altruisme* betyder, men at det ikke gør så meget, for Agnete har styr på det. Malmros forsøger indirekte at vise, at der er en ubalance i forholdet mellem Agnete og Jonas. At Jonas ikke forstår ordet altruisme kan tolkes som det første tegn på, at han slet ikke ved, hvad det betyder at være uselvisk, når det kommer til parforhold, og at Agnete derimod på det følelsesmæssige plan er langt mere moden og seriøs. Til gengæld er der noget, der tyder på, at hun er gået lidt i stå i sin udvikling. Da hun sammen med Jonas afleverer sin stil til dansklæreren H.P., vurderer han ud fra hendes håndskrift, at hun som person er tilbageholdende. Agnete benægter, for hun har jo en kæreste. Men er det bare ikke nok, hverken for Jonas eller for deres indbyrdes forhold.

Toke

Filmen fortsætter med et mindre forløb, hvori Malmros får fremstillet Toke som filmens 'skurk'. Det starter til et møde i lærer Boysens kristne studiekreds (sekvens 15), hvor en flok med blandt andre Jonas og Toke er samlet. Boysen fortæller historier fra sin ungdom, men mens de andre griner højlydt, nøjes Toke med at trække svagt på smilebåndet. Og da de til slut beder en bøn i fællesskab er Toke tavs. Efterfølgende konfronterer Boysen ham:

Boysen: Toke, man skal ikke være troende for at være med i vores studiekreds, men når du kommer her, hvor vi er åbne, så synes jeg, det er forkert af dig, at du stiller dig uden for. Der går ingen skår af dig, fordi du beder.

Toke: Nej, men jeg har bare forstået, at der ikke var nogen tvang.

Boysen: Det er der heller ikke – eller jo, det er der. I vores hjem kan man godt sige tak til Gud.

Toke: Jamen, så kan jeg ikke være med. Jeg kan ikke takke nogen, jeg ikke ved, hvem er.

Boysen: Toke, at takke Gud er udtryk for almindelig ydmyghed.

Toke: Jamen, jeg er ikke engang sikker på, jeg har noget at sige tak for.

Toke stiller sig helt bevidst uden for fællesskabet. Malmros har endda markeret dette ekstra tydeligt ved rent fysisk at placere Toke lidt i baggrunden og udenfor den kreds, de andre sidder i. Og det fortsætter umiddelbart efter (sekvens 16 og 17), hvor Toke opfører sig underligt over for Liselotte, som angiveligt skylder ham en krone. Agnete beder Jonas finde ud af, hvad der er galt.

Jonas kan ikke forstå, hvorfor det er så vigtigt, at Liselotte betaler ham den krone tilbage, som Toke mener, hun skylder ham. Når de to kommer sammen, er det da dumt at bliver uvenner over så ligegyldig en ting. Men sådan ser Toke ikke på det. For ham er det en principalsag, og Liselotte må betale, hvad hun skylder. I øvrigt er hun alt for romantisk og Toke mener, at det eneste gode ved hende er hendes store bryster. Her kommer den direkte parallel til *Kundskabens træ*, for det forhold, Toke har til kærlighed, er lige så merkantilt, som Helges. Ingen af de to ønsker at give uden at få igen. De har også begge to mere fokus på den fysiske seksualitet end på følelser og erotik. Malmros siger om Helge-karakteren, at for ham handlede alt i gymnasiet om investering (Conrad 1991: 68), og Toke er netop Helge flyttet fra mellemskolen til gymnasiet.

Tokes voksende afstand til bl.a. Jonas ses helt tydeligt i sekvens 22, hvor de to sidder ved siden af hinanden i klasseværelset. Her lader Malmros billedet (Ill. 12) hvile på de to, imens den

dystre underlægningsmusik til dels udelukker, hvad der ellers foregår omkring dem. Fokus er de to drenge og afstanden imellem dem:



Ill. 12

Jonas og Agnete – et par

Efterhånden bliver Jonas og Agnete et etableret par. Han er bange for at blive for bundet, men han kan heller ikke selv lade være med at gøre det mere seriøst mellem dem. Det er som om, han søger efter at få noget ligesom det, Helene og Leif har – noget voksent. Men han står også midt i at skulle erkende, at barndommen er slut, og det skræmmer ham. Han kommer tættere og tættere på Agnete, selv om de til hans frustration endnu ikke har indledt et egentligt fysisk forhold. Til gengæld får han et stadigt større indblik i, hvordan Agnetes familie fungerer.

Agnete fortæller, hvordan forholdet mellem hendes forældre er køligt, og at faren engang havde et voldsomt raserianfald, der gik ud over moren og som Jonas' far måtte lægge en dæmper på. Hun har det også svært med sin mor og med Helene, og det får Jonas at føle, da han tilbringer en aften sammen med Agnete, Helene og Leif (sekvens 27).

Efter middagen sidder de to par hyggeligt over Agnetes fars cognac, men stemningen vender, da Helene 'tvinger' Jonas til at danse vals (Ill. 13). Jonas bliver helt forfjamsket, men nyder Helenes selskab, mens Agnete bliver trist og irriteret og til sidst forlader stuen. Da hun er væk, trækker Helene med et smil Jonas tættere ind til sig:



Ill. 13

Gennem halvnære og nære indstillinger skildrer Malmros de følelser, der er i spil i sekvensen. Særligt stærkt står billedet af Agnete, som sidder med et på en gang trist og irriteret blik. Kameraet hviler på hende længe som for at understrege, at hun ikke lader Jonas' og Helenes dans gå ubemærket hen. Det er også bemærkelsesværdigt, hvordan det gyldne og bløde lys falder på Jonas og Helene, mens Agnete meget symbolsk sidder i skyggen af de to – i skyggen af sin søster.

Da Agnete og Jonas senere sidder på hendes værelse, fortæller hun i skarpe vendinger, hvad hun synes om sin søster, og for så vidt også om sin mor. Agnete har aldrig følt sig elsket af sin mor, og det piner hende, at moren og Helene er så tæt knyttede. Jonas forsøger at glatte ud og påpeger, at Agnete i stedet er farens yndling. Men Agnete er ikke overbevist, og for at lede tankerne hen på noget andet, griber Jonas chancen og lægger sig sammen med Agnete under hendes dyne. Men det får han ikke noget ud af, for Agnete afviser ham under påskud af, at moren vil opdage, hvis der er foregået noget upassende.

Der er en vis sammenhæng mellem Agnete og Elin fra *Kundskaben træ*. De er begge hæmmede i forhold til deres seksualitet, fordi deres forældre (mødre) har gjort det til noget syndigt. Elin tager helt bogstaveligt flugten, mens Agnete i stedet holder Jonas hen og direkte bruger moren som en undskyldning. Begge piger har problemer med at forbinde det åndelige og erotiske med det fysiske, og derfor kan henholdsvis Helge og Jonas ikke komme videre. Malmros' andet jeg, Niels Ole, i *Kundskabens træ* har et lignende problem, for heller ikke han kan skabe forbindelse mellem sit følelsesliv og det seksuelle. Her er det dog ikke som sådan påvirkninger udefra, der er skyld i det, men snarere hans egen umodenhed. Jonas derimod er nået så langt, at han er begyndt at skabe en forbindelse mellem det åndelige og det seksuelle begær.

Jonas og Agnetes forhold bliver mere og mere skævt, fordi han fortsætter sin udvikling, mens hun lukker mere og mere af. Og meget symbolsk griber Jonas af forårsfornemmelser (sekvens 29) og trænger til at være fri. Det har Agnete mærket, og hun ved, hun ikke kan standse ham, så i et forsøg på ikke selv at blive såret, foreslår hun, de skal holde en pause.

Den ulykkelige forelskelse

Jonas er fri og bruger sommeren ved Vesterhavet sammen med sine forældre og Birger (sekvens 31). Allerede ved sekvensens start får Malmros markeret Jonas' frihed med et totalbillede (Ill. 14) af Jonas og Birger, der løber ud i det brusende hav:



Ill. 14

Senere, da Jonas og Birger er gået i seng, ligger de i mørket og taler om piger, og Jonas afslører, hvor fantastisk han synes, Helene er. Jonas fortæller også, at han havde en kæreste i mellemsskolen – en fra klassen under ham – men hende stjal Toke. Hun endte med at brænde dem begge to af, og så havde drengene pludselig det til fælles. Igen laver Malmros en direkte kobling mellem *Kærestesorger* og *Kundskabens træ*. Toke er Helge, som tager Maj-Brit fra Niels Ole/Jonas. Og hun ender netop med at brænde begge drenge af.

Jonas forgiver at være afklaret med bruddet med Agnete, men da han i sekvens 35 sejler ud på søen i kajak, er han omgivet af dis og tåge. Rent visuelt indikerer Malmros på den måde, at tingene ikke er så simple endda. Det understreges i det efterfølgende, da Jonas erfarer, at Agnete har fundet sammen med Henrik Thiele fra 1.g. Jonas træder ned i et mørkt 'hul', symboliseret ved kajakklubbens bådhus, hvor jalousien griber fat i ham. Kort efter falder en stribe af lys på hans ansigt, og han får en mindre heldig 'åbenbaring' og tager derefter de tarvelige metoder i brug for at vinde Agnete tilbage. Da det lykkes og Agnete gør det forbi med Henrik, begynder Jonas igen at tvivle og fortryde, at han har ladet sig binde. Men han kan heller ikke slippe ud af det, for det tiltaler ham at være en del af et drama.

For netop at give publikum fornemmelsen af dramaet gør Malmros rent teknisk noget, der adskiller sig fra de to andre film, hvor non-diegetisk lyd herunder underlægningsmusik nærmest

ikke anvendes. Det er generelt for *Kærestesorger*, at underlægningsmusikken fylder meget (den findes i over halvdelen af sekvenserne), og oftest er det de samme temaer, der går igen. Sekvens 38 er ingen undtagelse. Her er Jonas og Agnete taget hen på kollegiet, så Agnete kan få talt med H.P. om situationen med Henrik. Imens står Jonas udenfor og venter. Frem toner den dystre underlægningsmusik med oboens sørgmodige ledemotiv. Musikken er ikke kraftigere, end at man kan høre brudstykker af Agnetes samtale med H.P. indenfor. Scenen består af krydsklip mellem nærbillede af Jonas og nær og halvnær af Agnete og H.P. set ud fra point/glance og point/object indstillinger, hvor Jonas er den, der står og ser. Ser man på denne scene som helhed, understøtter musikken den (melo)dramatiske stemning, som udtrykkes gennem Jonas' alvorlige men spændt afventende blik og gennem Agnetes bekymrede, tåreopløste ansigt. Lyden fra hendes samtale med H.P. høres desuden også kun, når synsvinklen er Jonas' (point/object), og derfor fungerer scenen lidt på samme måde som voice-over'en – publikum skal fortsat have oplevelsen af jeg-fortælleren.

Trekantsdramaet

Toke har indtil nu ikke haft nogen større betydning for forbindelsen mellem Jonas og Agnete. Men han har fyldt meget i Jonas' bevidsthed alligevel og er ad den vej blevet fremstillet som mindre sympatisk. Og som det blev indikeret allerede i de første sekvenser, kommer Toke til at fylde mere og mere. Han bliver således nu den udefrakommende hovedårsag, der påvirker tingenes gang.

Det går op for Jonas, at Toke og Agnete er fælles om en lille sort bog, hvori de deler deres interesse for filosofi (sekvens 39 og 40). Men selv om Agnete forsikrer Jonas om, at der ikke står noget i bogen, han ikke må se, gnaver jalousien alligevel i ham. Og hans afsky tager til efterhånden som Toke gør sig mere og mere upopulær blandt kammeraterne.

Birger har, som ventet, rodet sig ud i problemer. Han har eksperimenteret lidt vel rigeligt med ungdomslivets glæder og gjort kæresten Lena gravid. Mens resten af klassen bakker op om Birger, er Toke helt kold og joker med, at Birger har brug for en lille trækiste, hvis Lena får foretaget en abort (sekvens 42). Senere i en fransktid (sekvens 45) sidder Toke iført solbriller, hvid skjorte og nappa jakke i fuldstændig kontrast til Jonas og klassens øvrige drenge. Og da lærerinden beder ham tage solbrillerne af, modsætter han sig først, hvorefter han modstræbende adlyder og smiler overlegent. Her skal det tilføjes, at Malmros i forbindelse med *Kundskabens træ* siger om virkelighedens 'Helge', at han gik i hvid skjorte, nappa og solbriller, når Malmros selv gik i sweater og fløjlsbukser (Conrad 1991: 68-69). I den forrige film ser man ikke Helge gå klædt

sådan, men det gør så derimod Toke. Igen en markering af, at Toke og Helge uden tvivl er baseret på den samme person fra Malmros' skoletid.

Jonas forsøger efter bedste evne at holde sin jalousi nede. Det hjælper ham lidt, at han og Agnete kommer tættere på hinanden rent fysisk, selv om hun stadig er meget hæmmet af sin mors holdninger. Men Toke lurker konstant i kulissen. Det får Jonas at føle, da han har arrangeret teatertur til Århus (sekvens 51). Her svigter Agnete ham til fordel for Toke, og Jonas udtrykker sin skuffelse og vrede, men Agnete er ligeglad. Hun efterlader Jonas til den store teatersal og *Hamlet*, mens hun og Toke forsvinder hen på Svalegangen for at se den minimalistiske monolog *Krapps sidste bånd*. Kontrasten mellem det store og etablerede Århus Teater og det nye interimistiske teater Svalegangen bliver som kontrasten mellem Jonas og Toke. Jonas er den vellidte, solide og traditionelle, mens Toke er det nye, spændende og provokerende. Igen understreget i tøjvalget hos de to; Jonas er iført den klassiske tilknappede duffelcoat, mens Toke har den åbentstående nappa jakke på og de obligatoriske solbriller.

Selv om *Hamlet* ifølge Malmros er med i filmen, fordi han som barn ikke fik lov at se stykket³³, giver det alligevel god mening i forhold til handlingen, at det er netop det stykke, der integreres i handlingen, fordi det er så tilpas dramatisk og omdiskuteret, at det passer godt sammen med Agnetes fars maniske anfald af lyst til at omfortolke stykket. Selv om udfaldet deraf også bliver dybt tragisk, bringer det et øjeblik håb til Jonas om, at han kan overtage Tokes plads som Agnetes fortrolige. Men Jonas og Agnete forstår ikke hinanden, for han kan ikke se og føle, at hun føler sig udstillet og skamfuld over farens sammenbrud. Hun på sin side kan ikke forstå, at Jonas ikke kan se, hvor falske og farisæiske alle folk omkring dem er. Resultatet bliver, at Agnete knytter sig endnu mere til Toke. Og jo mere Jonas forsøger at skille dem ad, jo tættere bliver de. Helt galt bliver det, da Jonas opdager, at den lille sorte bog ikke bare fyldes med filosofi, men også bliver brugt til Tokes hårde kritik af Jonas. Oven i købet har Agnete smidt alle sine hæmninger og i Jonas' fravær været i seng med Toke. Jonas' følelser for Agnete er imidlertid så stærke, at han tilgiver hende, men da hun ikke er villig til at slippe Toke, ser Jonas sig nødsaget til at gøre det forbi med hende.

Han kan dog ikke slippe tanken om Agnete. Jalousien har også stadig tag i ham, og hans tvungne selskab med Toke i klasseværelset gør det ikke bedre. Meget symbolsk lader Malmros Jonas læse bogen *Forbandede ungdom*, som vel nok i den nuværende situation afspejler Jonas' liv. Han er forbitret, vred, hadefuld og psykisk en smule ustabil. Dertil kommer, at han har set Tokes

³³ <http://www.information.dk/149009>

eksemplarer af bogen ligge hos Agnete, så måske prøver han ubevidst at finde forståelse for, hvad det er, Toke og Agnete har sammen, og som han selv har så svært ved at tage del i.

Trekantsdramaet er meget voldsomt og intenst i forhold til de to andre film. Malmros illustrerer gennem Jonas, hvor store og alvorlige følelser, der efterhånden er på spil. Han tager selvfølgelig også situationen alvorligt i både *Lars Ole, 5.c* og *Kundskabens træ*, men det er som om, konsekvenserne nu pludselig er langt alvorligere og fylder mere.

Da sidste skoledag oprinder, begynder Jonas så småt at løsrive sig fra Agnete. Det skildres i sekvens 65 og 66, hvor Jonas og resten af flokken først fejrer deres nyvundne frihed med karamelkast og drillerier i skolegården og dernæst en stor fest på Borgvold. Jonas og Mogens pjatter uforpligtende rundt med den søde Johanne fra 1.g, mens Toke og Agnete ser foragtende til fra sidelinjen. Og selv om Agnete bryder med Toke og ganske forsigtigt forsøger at finde ind til Jonas igen, lykkes det ham at holde fast. Han indser, at det Toke har og kan, slet ikke er misundelsesværdigt, og at Agnete og han ikke længere kan nå hinanden.

Det går op for ham til slut (sekvens 70), at hun har forlovet sig med H.P., og han mærker igen jalousien og smerten, da hun fortæller, at hun nok aldrig har været rigtigt forelsket i Jonas. Til gengæld erkender Jonas gennem voice-over'en, at han ikke kan give helt slip på Agnete, selv om han ved, han aldrig vil kunne vinde hende. Hun har ikke længere brug for ham.

De afsluttende ord viser, at Jonas er blevet voksen. Han afslutter gymnasiet, ungdommen og forholdet til Agnete. Samtidig er det Malmros' måde at fortælle publikum, at Jonas har oplevet en rigtig forelskelse – en ulykkelig forelskelse. At han til slut bliver vred over situationen er beviset på, at Agnete havde ret, da hun kaldte forelskelse for egoisme.

Det narrative forløb

Handlingen i *Kærestesorger* er ikke på samme måde som i de to øvrige film centreret omkring skolemiljøet, men inddrager i høj grad også livet uden for og de mere private omstændigheder. Malmros involverer også hovedkarakterernes familier meget mere, end det er set tidligere, så det 'rum', filmen foregår i, er langt større. Det vidner om, at de unges verden har udvidet sig. Livets op- og nedture finder ikke længere kun sted i 'skolegården'.

Som *Kundskabens træ* følger også *Kærestesorger* hovedkaraktererne over en flere år. For at skabe de bedst mulige forudsætninger for, at publikum kan holde fast i de spring i tid, der opstår, tager Malmros igen naturen til hjælp og bruger årstidernes skiftet til at indikere, at tiden går. Men fordi det en treårs periode er lang tid til en film på knap to timer, tager han publikum yderligere i

hånden ved dels at markere overgangen mellem skoleårene med tekst og lade Jonas i form af voice-over'en gøre opmærksom på dem. Dermed bevares kronologien og grundlaget for den kanoniske historie.

Kundskabens træ har Elins tragedie som skabelon for filmens syuzhet. Det har *Kærestesorger* ikke tilsvarende, og derfor bliver filmens syuzhet defineret ud fra den måde, filmen bølger frem og tilbage på i takt med Jonas og Agnetes forhold. Men i forhold til tidligere er Malmros blevet bevidst om at trække på snart sagt alle stilistiske elementer, og i særlig grad har musikken som non-diegetisk lyd fået plads. Musikken er således i mange sekvenser med til fremhæve stemninger, som ellers kan være lidt svære at afkode. Brugen af de samme temaer i underlægningsmusikken gennem hele filmen betyder også, at musikken binder filmen sammen fra start til slut. Filmens diegetiske lyd i form af dansemusik er helt tidstypisk og understøtter oplevelsen af, at handlingen udspiller sig i starten af 1960'erne. Det er endvidere interessant, hvordan Malmros igen bruger nummeret *Moscow Nights*, dog nu i en up tempo nyfortolkning fra 1962 med titlen *Midnight in Moscow* (sekvens 32). Hvor den i *Kundskabens træ* understreger det triste i Elins situation, virker den i *Kærestesorger* mere munter og 'bare' som et af tiden dansehits.

Som nævnt er voice-over'en en markant forskel fra de to forrige film. Den angiver synsvinklen og det erindrende og selvbiografiske i filmen. Det er *Jonas'* historie, og fx følger man kun ganske få gange Agnete uden Jonas' tilstedeværelse – enten fysisk eller som voice-over. Men voice-over'en får også en ret utraditionel virkning. Oftest bruges en voice-over til at lægge distance til det fortalte (Larsen 2002: 179), og umiddelbart skulle man også tro, at Jonas er blevet så 'voksen', at han ikke længere er i niveau med sit 'gamle jeg' og derfor præger fortællingen i en retning, der ligger langt fra de faktiske oplevelser. Men det er ikke tilfældet, bl.a. fordi voice-over'en gentagne gange fremhæver relevante tanker og følelser i de aktuelle situationer, således publikum sidder med en større oplevelse af nutid end datid. Og netop denne nutids-oplevelse har man også i både *Lars Ole, 5.c* og *Kundskabens træ*. Men i *Kærestesorger* film har Malmros bare lagt endnu mere vægt på, at publikum skal se filmen som erindring og selvbiografi.

Mange små faktorer gør, at udgangssituationen – Jonas og Agnetes uskyldige kæresteri – gennemgår forskellige forandringer undervejs i filmen for til slut at ende ud i en helt ny situation. Jeg vælger at se på Toke som den afgørende årsag. Dels fordi han fylder meget i handlingen, og dels fordi Toke-karakteren ligger så tæt op ad både Hanse og Helge, som begge har haft indvirkning på tingenes gang i deres respektive film. Derfor kan man tænke sig følgende forhold:

Udgangssituation	Årsager og virkninger	Ny situation
Jonas' og Agnetes uskyldige om end uligevægtige forhold.	Toke som den primære årsag.. Særligt efter Jonas og Agnete finder sammen igen, bliver Toke et problem, fordi han er så markant anderledes end Jonas. Agnete, som aldrig har været 'i balance' med Jonas, drages mod Toke, som i flere henseender passer bedre til Agnetes natur.	Jonas kan hverken få eller slippe Agnete, for Toke har gjort det umuligt for ham at nå ind til hende.

Fig. 4

Det er altså i samspillet mellem ovenstående årsags/virknings-forhold og filmens syuzhet og stil, man finder fabula – historien om Jonas og den første rigtige (ulykkelige) forelskelse.

Delkonklusion

Kærestesorger viderefører den personlige udvikling fra barn til voksen, som Malmros påbegynder i *Lars Ole*, 5.c og følger op på i *Kundskabens træ*. Der er tale om en afsluttende fase i forhold til de forrige film, men ikke desto mindre holder filmen fast i den splittelse og de store følelsesmæssige udsving, der er så karakteristiske i denne del af livet. Dermed kan filmen gå under betegnelsen ungdomsfilm og give publikum, hvad der forventes af genren. Og på samme måde som tidligere, er synsvinklen de unges.

Det er interessant, hvordan samspillet mellem de unge og de voksne får mere plads. Jeg tror, forklaringen ligger i, at der er i højere grad et behov for sparring med voksne, jo ældre man bliver. Som i de forrige film er der dog ingen direkte voksen indblanding i trekantsdramaet omkring Jonas, Agnete og Toke. Her holder Malmros fast i, at det er en kamp, man 'kæmper selv'.

Igen formår Malmros at skabe sympati for sine karakterer og især for Jonas, i og med publikum får beskrevet hans følelser i så stort et omfang. Samtidig tegner filmen ikke noget rosenrødt billede af virkeligheden, men forholder sig til den med alle dens facetter; kærlighed, had, psykisk sygdom, sex, religion og meget andet. Der er igen tale om, at Malmros knytter forbindelse til 1960'ernes tradition inden for genren, også selv om filmen er lavet mere end 25 år efter den første.

Den lidt hårde observerende dokumentariske stil fra den første film har han dog ikke genoptaget, men snarere skubbet endnu længere i baggrunden ved bl.a. at lave bløde overgange med voice-over og bruge underlægningsmusikken som et spændingsstyrende element. I det hele taget er det æstetiske og det kreative fra *Kundskabens træ* videreført og udviklet. Det betyder også, at man trods det realistiske og troværdige billede af virkeligheden, filmen skildrer, ved, at handlingen er iscenesat. Ellers ville der heller ikke komme en egentlig fiktionsfilm ud af det, for selv om Malmros finder sine erindringer interessante, som de er, skal de bearbejdes, så også andre finder dem relevante at beskæftige sig med, og det kræver, at den gode fortælling konstrueres med de midler, der nu engang fungerer i kontakten til publikum.

Malmros har altid vidst, at der var en eller anden form for fortsættelse af *Kundskabens træ*, og at den ville kunne vise, hvordan den hæmmede seksualitet i de senere ungdomsår ville vige for følelsesmæssig forvirring og splittelse. Og han ved, hvordan det i de tidlige 1960'ere var forbundet

med en stor alvor at have en kæreste og binde sig på den måde til et andet menneske³⁴. På den måde bliver filmen også en skildring af et stykke dansk kulturhistorie foruden at være et nostalgisk tilbageblik og en skildring af til enhver tid gældende situationer og problematikker.

I forhold til, hvad filmen rummer af realisme, vil jeg fremhæve den genkendelige realisme som særligt interessant. Fordi Malmros involverer så mange andre faktorer end dem, der har med miljøet omkring skolen at gøre, ses den genkendelige realisme i et langt større perspektiv. Fx rummer filmen flere forskellige former for familiemønstre, som ud over Jonas' og Agnetes familier bl.a. tæller skilsmissebarnet Toke, som siden flytter på kollegie, Birgers ophold på kostskole, fordi moren ikke kunne styre ham, Birger og Lena som unge forældre og de konsekvenser, det har. Der er også Boysens kristne studiekreds, som afspejler en kulturel del af samfundet. Dertil kommer de psykologiske og emotionelle elementer, som er så tydelige hele vejen igennem.

Selv om den direkte parallel til Truffaut efterhånden svinder ind, er auteurrollen hos Malmros intakt. Man kan endda sige, at han er mere tro mod sit eget udgangspunkt end Truffaut, som efterhånden, ifølge kritikere, bevægede sig længere og længere væk fra sit. Sjovt nok er det netop den trang til at holde fast ved sine egne idéer og metoder, der ligger til grund for den kritik, der har været af *Kærestesorger*, fordi den kommer i en tid, hvor biograffilmsucceser er kendetegnede ved at være gennemprofessionelle og internationaliserede til glæde for det brede publikum³⁵.

³⁴ <http://www.dfi.dk/service/english/news-and-publications/film-magazine/artikler-fra-tidsskriftet-film/65/youre-not-really-in-love-until-youre-unhappily-in-love.aspx>

³⁵ <http://www.information.dk/186251>

Konklusion

Jeg har i dette speciale ønsket at undersøge, hvordan barndoms- og ungdomsuniverset kommer til udtryk i tre af Nils Malmros' film; *Lars Ole, 5.c*, *Kundskabens træ* og *Kærestesorger*. Jeg har taget udgangspunkt i to parametre; genren og Malmros' rolle som instruktør og auteur.

På baggrund af analyser af filmene mener jeg, at Malmros anvender en lang række træk fra genretraditionerne omkring børne- og ungdomsfilm. Han holder fast ved de temaer og konflikter, som hører til i børnenes og de unges liv, og han bevarer en børne/unge-optik, således det ikke bliver film set gennem den voksnes øjne. Han lægger også vægt på at tydeliggøre den aldersbetingede udvikling, der finder sted i løbet af de tre film.

Malmros selv mener, at hans film fortrinsvis er *om* og ikke *for* børn. Og det er da også tydeligt, at filmene falder ind under genren *barndomsfilm*. Jeg har flere gange beskrevet, hvordan han bruger store dele af sine egne oplevelser fra barndom og ungdom som stof til filmenes handling, men det er ikke ensbetydende med, at de ikke kan anspore publikum til selv at erindre. Ved at bruge forskellige emner relateret til barndom og ungdom griber Malmros fat i noget, som langt de fleste vil kunne forholde sig til. Samtidig er der forskellige historiske og kulturelle elementer, som mere forbindes med 1950'erne og starten af 1960'erne end nutiden. Herunder alt fra kostumer, musik og scenografi til danseskoler og fysisk afstraffelse i skolen. Der er altså tale om erindring inden for et felt, der skal ses som et udtryk for både kollektiv og individuel erindring, og som rummer både almene emner vedrørende barndom og ungdom, samt konkrete historiske og kulturelle elementer.

Selv om *Lars Ole, 5.c* ikke har nogen egentlig defineret fortalt tid, står det helt klart, at den ikke, som de to øvrige film, foregår over en periode på flere år. Det betyder, at det er svært at tale om en egentlig udvikling hos bl.a. Lars Ole. Men Malmros får alligevel givet de første tegn på, at en uundgåelig proces er ved at tage sin begyndelse. Lars Oles og kammeraternes 'verden' er fortrinsvis funderet i barnlig leg, men det betyder ikke, at Malmros ikke tager børnenes oplevelser alvorligt. Fx er Lars Oles jagt efter Inger noget, der fylder meget på dette tidspunkt i hans liv, selv om det fra et voksent synspunkt virker ligegyldigt. Derfor er de voksnes indblanding også fraværende.

I *Kundskabens træ* tager hovedkarakterernes udvikling fart. Den spirende barndomsforelskelse bliver efterhånden voldsommere og mere følelsesladet. Samtidig åbnes der op for en begyndende seksuel bevidsthed, som dog stadig ikke kan kobles til følelseslivet. Det er desuden

bemærkelsesværdigt, hvordan Malmros bibeholder hovedkarakterernes synsvinkel, for selv om der er større grad af voksen indblanding i *Kundskabens træ* end i *Lars Ole*, 5.c er det hele tiden børnenes/de unges oplevelser, der er det centrale. Det er dog vigtigt, at filmens voksne til en vis grad inddrages, for de fungerer som en slags katalysatorer for tingenes gang.

I *Kærestesorger* fortsætter Malmros med at lade karaktererne udvikle sig. Selv om man kan sige, at karaktererne er nået ind i en afsluttende fase, er det ikke ensbetydende med, at udviklingen går i stå. Og derfor giver et handlingsforløb på tre år god plads til at skildre det kaos af følelser, der hører til gymnasieårene. Igen er det en film uden den voksne synsvinkel. Oven i købet understreges dette af den meget personlige og direkte jeg-fortæller i form af voice-over'en. Sammenlignet med de forrige har de voksne fået en meget større plads i den tredje film. Det er tydeligt, at i takt med, at de unge for alvor nærmer sig voksenlivet, opstår der et behov for et mere jævnbyrdigt forhold til forældre og lærere. De skal ikke længere blot have den opdragende og belærende funktion, men skal også fungere som en slags sparringspartnere for de unge.

Fælles for de tre film er, at der skabes en følelse af solidaritet med hovedkaraktererne. Selv om Lars Ole til tider opfører sig dårligt, føler man som publikum med ham, fordi han ikke kan få fat i Inger. Endnu mere lider man med Elin og rammes af hendes tragedie. Og Jonas kvaler kommer man helt tæt på ikke mindst ved hjælp af den karakteristiske voice-over. Malmros lægger også vægt på at lade publikum opleve, hvordan verden ikke bare er sort og hvid. Med filmene tegner han et billede af en langt mere kompleks virkelighed, som man konstant må forholde sig til – en realistisk virkelighed. Som sådan er filmene derfor en klar afspejling af 1960'ernes danske tradition for at lave børne- og ungdomsfilm inspireret af den franske nybølge.

Malmros' forbindelse til den franske nybølge og auteurbegrebet ses tydeligt i forbindelse med de tre film. Filmene er et 'produkt af Malmros'. Han er instruktør, forfatter, klipper, lydmand, kameramand, scenograf og så videre. Jeg har i mit speciale valgt at se bort fra, at han ikke klarer alle opgaverne alene, idet der naturligvis er en lang række folk tilknyttet filmproduktionerne. Og ofte bruger han endda mange af de samme folk i flere produktioner. Men det må også betyde, at der efterhånden bliver en gensidig forståelse for, hvordan tingene skal gøres, så det ikke bliver et problem, at Malmros' perfektionisme driver ham til at være involveret i alle filmproduktionens faser lige fra casting til efterbearbejdning. Dertil kommer det selvbiografiske materiale og hans erindring, som er hele udgangspunktet for filmene. Det betyder, at hjembyen Århus er en vigtig del af produktionerne. Det er i den forbindelse interessant, hvordan handlingen i *Kærestesorger* foregår i Viborg. Malmros har altså følt det nødvendigt at gå på kompromis med dele af sin personlige

historie for at få de bedst mulige fysiske rammer til filmen. Men han holder dog fast ved det regionale, det midtjyske, som på ingen måde virker prangende, men som til gengæld fortæller publikum, at ikke alle historier, som er værdige til film, foregår i København. Samlet set mener jeg, at Malmros sætter et tungt personligt aftryk på hver af filmene og gør dem til det, 1960'ernes franske filmkritikere ville kalde kunst.

Forbindelsen mellem Malmros og François Truffaut er tydelig og i særlig grad i forhold til *Lars Ole, 5.c.* De selvbiografiske skildringer af to store drenge, som 'flygter' fra hjemmet og forsøger sig i 'verden' på egen hånd. Men fælles for Malmros' tre film og Truffauts tidlige værker er det også, at mange detaljer overlades til publikum at opfange. Ofte er det fx det sigende blik eller den bestemte kameravinkel frem for dialogen og de åbenlyse handlinger, der er vigtig.

Som parallel til 1960'ernes børne- og ungdomsfilm og den franske nybølge er realismen vægtet højt i de tre film. Det hænger naturligvis til dels sammen med det selvbiografiske og Malmros' erindring. Men samtidig rummer filmene mange af de elementer, der kendetegner dansk filmrealisme. De ligger mellem kunsthøj og den klassiske fortælling (henholdsvis løs og stram narrative struktur). Alle tre film handler på forskellig vis om for hovedkaraktererne at få defineret sig selv – primært i forbindelse med skolen, kammeraterne og det modsatte køn. Desuden bruger Malmros stil, narrative strukturer og konfliktmateriale på forskellige måder, så det fremhæver, hvordan virkeligheden mange gange ser ud. Og det er i den forbindelse, filmene får relevans for andre end blot de, som selv på den ene eller den anden måde kan erindre. Malmros' realistiske film giver et yngre publikum et indblik i deres egen fremtid, også selv om de ydre rammer er historiske, for visse faser og situationer i livet vil være gældende til alle tider. Jeg mener også, det er derfor, filmene er så aktuelle stadigvæk. *Lars Ole, 5.c* og *Kundskabens træ* hører ikke fortiden til, selv om det efterhånden er mange år siden, de blev produceret. *Kærestesorger* vil efter al sandsynlighed også kunne gøre sig gældende i mange år fremover, fordi den lægger sig fint i forlængelse af de to første film.

Formålet med dette speciale har endvidere været at undersøge, hvordan Malmros udvikler sig som instruktør gennem de tre film. Naturligt nok er det ikke 'den samme' Malmros, som har lavet *Lars Ole, 5.c*, *Kundskabens træ* og *Kærestesorger*, fordi han med tiden og gennem sine andre spillefilmproduktioner har gjort sig mange forskellige erfaringer. Der er givet vis også tale om, at kravene fra publikum har ændret sig, således Malmros har været nødt til i et vist omfang at forny og tilpasse sig, men samtidig holde fast i sin helt egen måde at lave film på.

For det første kommer der mere fokus på dramaturgien. I *Lars Ole, 5.c* følger handlingen ingen fast dramaturgisk model, men det gør *Kundskabens træ*. Her er filmen tilrettelagt som de fleste traditionelle fiktionsfilm, og derfor stiller den ikke så store krav til publikum med hensyn til at kunne følge handlingen. Der er fx ingen sekvenser, der virker tilfældige eller malplacerede og som derfor forstyrrer oplevelsen af den historie, Malmros fortæller. Det, som imidlertid ændres i *Kærestesorger* i forhold til *Kundskabens træ*, er, at den tredje film kun har én historie, mens den forrige har to parallelle. Til gengæld forsvinder den faste dramaturgiske model, og filmen bølger frem og tilbage i stedet for at have en stigende spændingskurve, som munder ud i et egentligt klimaks. Det betyder, at filmen taber noget intensitet. Ved brug af voice-over som en del af det narrative forløb formår Malmros dog at sørge for, at publikum kan følge den kronologi og fremdrift, filmen trods alt har.

Ser man på filmenes narrative forløb, står det klart, at Malmros i alle tre film er bevidst om vigtigheden af et årsags/virknings-forhold, således udgangssituationen påvirkes, og en ny situation opstår. De narrative strukturer i *Kundskabens træ* og *Kærestesorger* er mere fast og nemmere at gennemskue end i *Lars Ole, 5.c*. Men det er i langt højere grad brugen af de stilistiske virkemidler, der viser, hvordan Malmros har udviklet sig som instruktør og historieformidler. Fra den første til den tredje film er der sket store forandringer. Det visuelle og det auditive har fået langt større vægt. Farver, lys, billedindstillinger og ikke mindst musik (diegetisk og non-diegetisk) bruges til at understøtte handlingen og give publikum mulighed for at forstå Malmros' intentioner.

Selv om barndommens og ungdommens univers ikke syner af meget, så lader Malmros gennem sine film publikum forstå, at det alligevel er en del af livet, og at det derfor har stor betydning for det enkelte menneske. Og han insisterer heldigvis på at vise det igen og igen, også selv om nogle kritikere mener, filmene er mere 'navlepilleri' end de er vedkommende for andre end Malmros selv.

Summary

The subject for this thesis is the director Nils Malmros and the films: *Lars Ole, 5.c* (1973), *Kundskabens træ* (1981, English *Tree of Knowledge*) and *Kærestesorger* (2009, English *Aching Hearts*). These films represent a journey from childhood towards adolescence and adulthood, and combined with the fact, that they are partly autobiographical, in my opinion, it would be relevant to look upon Malmros as a kind of memory artist, who succeed in making his own history and experiences interesting and meaningful to a lot of people.

Malmros is known as a Danish counterpart to the auteurs of the French New Wave, with François Truffaut and the film *Jules et Jim* (1962) as direct inspiration. Hence he is working on the terms of the auteur theory which for instance means being self-taught, writing own manuscripts, shooting on location, taking part in the editing and using amateurs.

My aim is first to examine how the child- and youth universe is portrayed in the three films both in regarding to the genre and to Malmros as a director and an auteur. Secondly I want to clarify how Malmros is developing as a director in the three films.

I start by accounting for the term *genre* and next defining the characteristics in films dealing with children moving towards adolescence and adulthood. I find that the audience's interpretation of a genre is important for the whole film experience. In addition to that, films about children, teenagers and young adults seem to involve some specific expectations concerning themes that are important and inevitable in this phase of life.

I then explain the connection between Malmros as a director and the French New Wave including the auteur theory. Because of the films contents having close relation to Malmros's own childhood and adolescence, I furthermore include some aspects of the autobiographical genre. I also include theory regarding film realism because of its connection to the Danish tradition of films about children and young people, and because of Malmros's special skill of giving his audience realistic and believable portraits of his characters and their environment.

Before I go on with the analysis, I make a short review of some of the main aspects of narration in fiction films. I use this to get a comprehensive view of the films together with a clear frame of reference.

On the basis of these theoretical examinations and by using stylistic effects, I analyse *Lars Ole, 5.c*, *Kundskabens træ* and *Kærestesorger* according to their individual structure and story.

As expected I conclude that the three films have a lot in common. All the main characters are dealing with subjects like love and sexuality on different levels corresponding to their ages. Malmros is 'painting a picture' of the development from child to adult. The interesting thing is that he makes it clear through his own experiences, which situations and problems are connected to this part of life regardless of time. It does not matter if it is the 1950's or today. But those who have more or less the same age as Malmros may in addition feel a trip down memory lane, because Malmros is a perfectionist and includes a lot of cultural and historical details in his films.

In my opinion Malmros is definitely developing as a director from the first to the third film. He becomes more aware of the importance of understandable structure and narration. In addition to that he increases his use of audio-visual aspects to help the audience understand his intentions.

Litteraturliste

Filmmateriale

Fra **Malmros Collection**: *Lars Ole*, 5.c (1973), *Kundskabens træ* (1981), *Kærestesorger* (2009).

Bøger

Agger, Gunhild (2005): *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning*. 1. udgave, Frederiksberg C: Forlaget Samfundslitteratur.

Bondebjerg, Ib (1995): *Elektroniske fiktioner. Tv som fortællende medie*. 1. udgave, 2. oplag, Valby, København: Borgens Forlag/Medier.

Bondebjerg, Ib et al. (red.) (1997): *Dansk film 1972-97*. København: Munksgaard/Rosinante.

Bondebjerg, Ib (2005): *Filmen og det moderne. Filmgenrer og filmkultur i Danmark 1940-1972*. København: Gyldendals Boghandel, Nordisk Forlag A/S.

Bordwell, David (1997): *Narration in the Fiction Film*. 2. udgave, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Bordwell, David og **Thompson**, Kristin (2008): *Film Art: An Introduction*. Eight edition, New York: McGraw-Hill.

Boym, Svetlana (2001): *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.

Breuning, Ulrich (red.) (2002): *De pokkers unger. En antologi om dansk børnefilm*. København: Høst & Søn's Forlag.

Christensen, Jens Peter og **Scriven**, Erik (1984): *Nils Malmros – den professionelle amatør – om erindringstrilogien "Lars Ole 5.C", "Drenge" og "Kundskabens træ"*. Speciale i dansk. Nordisk Institut. Aarhus: Aarhus Universitet.

Conrad, Karen (1991): *Drengedrømme. Nils Malmros – en auteur*. Forlaget Amanda.

Daneskov, Lars og **Kristensen**, Kim (1989): *Nils Malmros: portræt af en filmkunstner*. Højbjerg: Hovedland.

Grant, Barry Keith (red.) (2008): *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing.

Grodal, Torben (2007): *Filmoplevelse – en indføring i audiovisuel teori og analyse*, 2003, 2. udgave, Forlaget Samfundslitteratur.

Jensen, Klaus Bruhn (red.) (2001a): *Dansk mediehistorie 1-4, Bind 2*. Frederiksberg C: Forlaget Samfundslitteratur.

Jensen, Klaus Bruhn (red.) (2001b): *Dansk mediehistorie 1-4, Bind 3*. Frederiksberg C: Forlaget Samfundslitteratur.

Jerslev, Anne (red.) (2002): *Realism and 'Reality' in Film and Media. Northern Lights, Film and Media Studies Yearbook 2002*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.

Larsen, Ole Schulz (red.) (2000): *Barndom og ungdom: tekster og temaer*. 1. udgave, 2. oplag, Århus: Systime.

Larsen, Peter Harms (2002): *De levende billeders dramaturgi. Bind 1 – Fiktionsfilm*. DR.

Mogensen, John (1981): *Nils Malmros: Kundskabens træ – en film bliver til*. Viby J: Centrum. København: DBK.

Neale, Steve (2000): *Genre and Hollywood*. London: Routledge.

Ostrowska, Dorota og **Roberts**, Graham (2007): *European Cinema in the Television Age*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Poulsen, Stinne Krogh (2008): *Barndommens filmiske univers. En analyse af betydningen af barndom og genre i Machuca og Drømmen*. Speciale på danskstudiet. Aalborg: AAU

Thomsen, Christian Braad (1994): *Kameraet som pen*. Gyldendal

Todorov, Tzvetan (red.) (1982): *French literary theory today*. Cambridge: Cambridge University Press.

Artikler

Darke, Chris (2006): "Jean-Pierre Léaud – Lord of the left Bank", i: *Sight & Sound Volume 16 Issue 10*, (**James**, Nick et al. red.), British Film Institute.

Gudme, Niel Olaf (1981): "En filmmand han må lide", i: *Tusind øjne: filmavisen Nr.47*, november.

Rifbjerg, Klaus (2006): "Noller", i: *EKKO #35*. november-december, (**Christensen**, Claus et al. red.)

Thrane, Finn (1974): "Interview med Nils Malmros", i: *Kosmorama 123-124*, 20. årg., december, (**Calum**, Per et al. red.)

Trier, Lars von (2006): "Replik", i: *EKKO #35*. november-december, (**Christensen**, Claus et al. red.)

Internetsider

http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/selvbiografi

http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/tragedie?highlight=tragedie

<http://www.dfi.dk/english/film-magazine/artikler-fra-tidsskriftet-film/65/painting-the-landscape-of-memory.aspx>

<http://www.dfi.dk/faktaomfilm/nationalfilmografien/nffilm.aspx?id=182>

<http://www.dfi.dk/filmhuset/nyheder-fra-filmhuset/arkiv/nils-malmros-og-soeren-kragh-jacobsen-praesenterer-truffaut-i-cinematket.aspx>

<http://www.dfi.dk/service/english/news-and-publications/film-magazine/artikler-fra-tidsskriftet-film/65/youre-not-really-in-love-until-youre-unhappily-in-love.aspx>

http://www.dinnesen.com/texts/MACGUFFIN/Lars_Ole_1.htm

<http://www.ekkofilm.dk/anmeldelser.asp?table=anmeldelser&nid=dvd&id=63>

<http://www.ekkofilm.dk/essays.asp?viewall=true&table=essays&id=27>

<http://www.information.dk/149009>

<http://www.information.dk/186251>

<http://ordnet.dk/ddo/ordbog?aselect=arrogant&query=arrogance>

<http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=selvbiografi>

http://www.macguffin.dk/texts/Kundskabens_trae.htm

http://www.dinnesen.com/texts/MACGUFFIN/Lars_Ole_1.htm

<http://www.suite101.com/content/cahiers-du-cinema-and-the-auteur-theory-a175938>

http://www.16-9.dk/2003-11/side07_danskrealisme.htm

Øvrige kilder

<http://www.dr.dk/P1/Besogstid/Udsendelser/2008/02/11085136.htm>

(Radioprogram: Interview med Nils Malmros)

Gæsteforelæsning på AAU med Nils Malmros den 9. april 2009