

Det uendeligt store i det uendeligt små

Af [ANDREAS HALSKOV](#)

Han taler gerne om sig selv, sit liv og sit livsværk, og oplevelsen af hans film forandres og forstørres også gerne i forlængelse af instruktørens egne betragtninger.

Nils Malmros har siden 1968 begavet os med en række af dansk films mest interessante og ikonografiske værker, og disse er nu (med undtagelse af den første) blevet udgivet i én og samme DVD-boks.

Nedenfor følger en række nærmere iagttagelser omkring Malmros' filmografi med særligt fokus på tre af instruktørens væsentligste perler. Artiklen er baseret på en samtale med instruktøren selv, men tilstræber et nyere blik på det livsværk, som så ofte er blevet behandlet – og *dissekeret* – i sammenligning med de virkelige mennesker, som Malmros' film prætenderer at omhandle.

Man har betegnet ham som 'pedant', og hans interesse for detaljer lader sig da heller ikke fornægte. Som en af de største auteurs i dansk filmhistorie – af Morten Piił sågar betegnet som én af de *to* største nulevende danske instruktører – har Nils Malmros (f. 1944) altid arbejdet med en nøjsom, sirlig akkuratesse.

Arven fra den nu herostratisk berømte far, kirurgen Richard Malmros som lader sig portrættere af Jens Albinus i *At kende sandheden* (2002), er tydelig i Malmros' filmproduktion. Dette i den præcise, næsten arkæologiske tilgang til de enkelte genstande, karakterer og scenarier. Og, ikke mindst, til historien.

Detaljens mand

Den lille sorte bog, hvis indhold oftest forbliver skjult, men som spiller en så stor og uomtvistelig rolle i Malmros' seneste værk, *Kærestesorger* (2009), er således også præcist, ja næsten neurotisk tilskrevet med forskellige fortættede korrespondance-indlæg. Dette i forskellige skrifttyper, med forskellige faste penne og forskellige farver, skønt tilskueren ikke i stor udstrækning ser, endsi­ge er tiltænkt at se, dét Toke og Agnete faktisk skriver til hinanden (fig. 2).

Genstanden *i sig selv* fortæller historien; historien rummes i rekvisitten, og måske kan netop dette være os en forklaring på, at vi altid, når vi har set en Malmros-film, erindrer og besynger forskellige genstande: den røde trøje, den skyldbehæftede sølv­dollar, den dansende cola-flaske, det slaskede præservativ, scoreflagene i *Århus by night* (1989) og de hippe, semi-pornografiske nøgenbilleder i *Skønheden og udyret* (1983) (fig. 3-5).

I forbindelse med udgivelsen af sin seneste film, *Kærestesorger*, er Malmros netop udkommet med en DVD-boks, der kompilerer hans samlede filmproduktion – set bort fra den lidet berømte debutfilm *En mærkelig kærlighed* (1968) – tillagt ek­stramateriale og, for første gang, engelske undertekster.

I denne sammenhæng indvilgede Malmros til en samtale med undertegnede, en samtale om filmens små komponenter. Om de detaljer, hans film er udgjort af og berømte for; om hans samstemmende arbejde med rekvisitter og skuespillere, og hans filmiske arv.

Minimalisten Malmros, formalisten Trier?

Mens vi i folkemunde samsynger på mundheld som "selvgjort er velgjort", er filmindustrien og ikke mindst filmkritikken behæftet med en vis grad af elitisme. I 'finere' kredse kan man høre om Trier som den danske formalist – den frankofile auteur med brede kunstneriske favntag og luft under vingerne. Hvor Trier er global og stor­slået, da er Malmros omvendt – hvis vi da skal acceptere den gængse opfattelse –

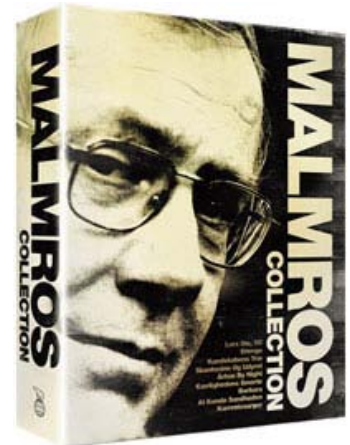


Fig. 1: Malmros er blandt de største og mest feterede danske instruktører, ikke mindst for de mange virkelighedsnære detaljer og genstande som hans film udgøres af.



Fig. 2: Der eksisterer faktisk to sorte kinabøger, begge overskrevet med fiktive korrespondanser imellem Toke og Agnete – skønt teksten aldrig åbenbares i den endelige film.



Fig. 3-5: Til alle genrer hører en vis ikonografi – en serie af velkendte og evokative genstande, der øjeblikkeligt minder os om netop denne genre. På samme vis er alle Malmros' film

regional og uophøjet.

Men er denne (ensidige) opfattelse af Malmros' produktion nu også gyldig? *At kende sandheden* (2002) bærer da præg af nogle klare formalistiske tilsnit (tænk blot på scenen med nøglehullet), og *Kærestesorger* (2009) åbnes med en 'dansende' kameratur, a la Max Opħuls, i lummer samklang med 60'er-jazz for nedsat tempo.

Det kan ikke benægtes, at scenen for Malmros' film ofte er Århus, og at åren hvorudaf fortællekraften springer er Malmros' eget liv, som han erindrer og med stor fantasifuldhed gengiver det. Men Malmros' produktion gemmer på andre og ditto interessante facetter end 'Den smilende by' og dét privatliv, vi så ofte har diskuteret og dissekeret (jf. Poul Behrendts privatdetektive ransagelse af Malmros' produktion (Behrendt 2006) og instruktørens eget svar på tiltale (Malmros 2008, 2010)). Der ligger noget større i de små, ofte oversete, komponenter, hvoraf Malmros' film er udgjort. Muligheden for et andet blik på instruktørens nu vidt besungne film, og muligvis en dybere og mere vidtfavnende "sandhed". Det er jo, som bekendt, dén det handler om "at kende" (fig. 6).

Når rekvisitten spiller en rolle

At instruere er at anvise, at give instrukser og herved få det bedste ud af de skuespillere, som udgør filmens karaktergalleri.

Dette er i al fald kimen af *personinstruktion*, og netop her er Malmros kendt for en helt særlig og, vil nogle mene, besynderlig stil (den såkaldte *papegøjemetode*, hvor Malmros siger og stemmer replikkerne, og skuespillerne gengiver hans ord, diktation og gestik så nøje som muligt).

Ja, skulle man være fræk, kunne man sige, at Malmros er en *iscenesætter* i højere grad end en klassisk *personinstruktør*. Han trækker, for så vidt, ikke skuespillerens *indre* kraft ud, men *animerer* og *iscenesætter* skuespilleren som en anden Pinocchio. Det forholder sig ikke ganske sådan – og slet ikke i *Kærestesorger*, som i valget af skuespillere og stil divergerer en smule fra den klassiske formel – men Malmros er den første til selv at nævne Alfred Hitchcock. Direkte adspurgt om forskellen mellem sine rekvisitter og sine skuespillere – om børneskuespillerne ikke også har været ham en art rekvisitter – nævner Malmros selv Hitchcock, skønt han straks tager afstand fra de mere stødende facetter af englænderens udsagn (i.e. 'at skuespillere er og skal behandles som kvæg') (fig. 7).

Det turde være indlysende, at der i realiteten er forskel på skuespillere og genstande i Malmros' film – senest har Simone Tang da også modtaget stor international hæder for sin fortolkning af Agnete i førnævnte *Kærestesorger* – men Malmros' arbejde med skuespillere, hans præcision og sans for detaljer modsvarer så tydeligt hans arbejde med forskellige rekvisitter.

I et andet lys: *Kundskabens træ* (1981)

Malmros selv, en ellers generøs, fabulerende fortæller, er forsigtig med at tillægge forskellige rekvisitter stor, symbolsk betydning. Ikke desto mindre fortæller han snart en ganske interessant historie om en lille, ofte overset, genstand i klassikeren *Kundskabens træ* (1981) – en genstand, som netop synes at åbne en større og mere *international* historie bag det regionale ungdomsdrama om udfrysning og kollektiv sanktionering blandt århusianske skolebørn.

Vi er hos Elin (Eva Gram Schjoldager), den nydelige unge pige med det symmetriske, sorte hår og den stramme, konservative opvækst. Elin er både skøn og fremmelig, og snart genstand for fælles fascination blandt drengene men skumle panderynker hos de kvindelige rivaler. Elin bliver, som bekendt, frosset ude, mobbet og lagt for hetz, og Elin gør ingen mærkbar modstand, men bukker nakken skamfuldt og tager de tæsk, livet og de andre skolebørn byder hende. Heri ligger angiveligt en interessant pointe, mener Malmros, og henviser til en lille genstand i Elins hjem: den syvarmede lysestage i moderens vindue (jf. fig.8).

Den unge, nydelige pige, der i *Kundskabens træ* lægges for hetz, var altså jøde (!) – en jødisk pige der synes at påtage sig den jødiske skæbne og resignation, som var børnenes hetz, i hendes og familiens øjne, et naturligt udslag af hendes tro og oprindelse.

Er dette et tilfælde, adspørger jeg Malmros, og henviser igen til den førnævnte rekvisit (som vi ved flere lejligheder i filmen dvæler ved). "*Den gang det gik for svar*", replicerer han, "*var vi ikke bevidste om, altså vi vidste det ikke, at hun [Elin] var jøde.*" Og han fortsætter:

Men da jeg laver historien [...] da har jeg i mellemtiden talt med hende [den virkelige person, hvorudfra karakteren Elin er skabt], og der får jeg at vide, at hun er jøde. Derimod fik jeg aldrig afklaret om hun troede, at vi vidste det. Om hun følte eller troede, at det var derfor vi hetzede hende, det har jeg ikke spurgt hende om. Men

øjeblikkeligt genkendelige, ikke mindst for deres nu ikonografiske genstande.



Fig. 6: Kameraturen i begyndelsen af *Kærestesorger* (2009) vidner om en anden (og mere formalistisk) side af dén instruktør, de fleste ellers husker som en asketisk realist.



Fig. 7: "Nogle staldtips om personinstruktion". Mange har bemærket og undertiden parodieret Nils Malmros' særlige form for personinstruktion. På billedet ses Jens Albinus, i Triers nøglefilm *De unge år* (2007, Jacob Thuesen), som en garvet, selv lært filminstruktør fra Århus. Personen og dennes metode, der her kærligt imiteres, er ikke til at tage fejl af.

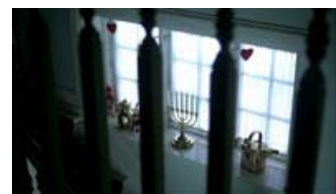


Fig. 8-9: Den syvarmede lysestage tilføjer, i al sin lidenhed, et nyt allegorisk snit til dén ungdomsfilm vi alle mente at kende til hudløshed. Frame pair: *Kundskabens træ* (1981).

der er alligevel tegn på det. Jeg mener selv, at man [...] kan se, at hun ligesom tager den jødiske lidelse på sig. [D]et kan godt være, at det er mig, der overfortolker, men det er derved man kan sige, at filmen pludselig bliver en allegori – altså, at den lille historie gentager den store historie.

At kalde filmen en *bevidst* allegori, understreger han imidlertid, ville nok være et hermeneutisk skud over målet. Men uanset instruktørens egne intentioner, bliver filmen just dét: en lille fortælling om udfrysning, mobning og hetz med et allegorisk bagtæppe af jødeforfølgelse og politisk segregation.

Lysetagen åbner for en større, og mere kosmopolitisk historie, hvis fingeraftryk kun et tålmodigt, arkæologisk blik kan finde. Der er syv arme på stagen, og de rækker rigtignok ud og griber fat i en større, mere universel historie. *"Det uendeligt store i det uendeligt små"*, som Mogens Rukow formulerer det.

En fortælling i billeder: *Skønheden og udyret* (1983)

At *Kundskabens træ* omhandler faderbinding turde være indlysende – om end kun *"som en faresginalerende understrøm"* – sådan som der er fine ødipale træk i førnævnte *Århus by night* (jf. Piil 2008: s. 496). Elektra-komplekset – af nogle betragtet som en fortælling om instruktørens forhold til sin hofskuespillerinde – iscenesættes af Malmros på flere planer, og bindingen er netop *kompleks*, ikke ensidig. Mette svanser ublufærdigt rundt i faderens hjem, mens faderen synes at bekymre sig, lidt vel rigeligt, for datterens kærester og gøremål. Mette er ekspressiv i sin kærlighed for faderen på en for alderen upassende måde, og faderen indlevende på en mærkeligt perfid og ubehagelig vis i forhold til charlatanen Jønne. Og så er der billedet. Vi vender hele tiden tilbage til Jønnes tidstypiske, duschede reklameshot, hvor Mette *en face* blottes sine modne ungpigeb bryster og sender fotografen et skævt, lokkende smil (jf. fig. 10).

Billedet er centralt, som også Malmros pointerer, som et *karakteriserende redskab*. Billedets motiv fortæller os noget om Mette (at hun er fremmelig, men endnu seksuelt umoden), dets stil fortæller os noget om Jønne (at han er en charlatan, som følger tidens luner (jf. desuden fig.11)), og dets modtagelse fortæller os så ganske om Mettes far (at han er pirret af sin datters seksualitet men også vemodig ved den afsked med lillepigens, som billedet så utvetydigt repræsenterer). Vi ser det i måden, hvorpå han holder billedet, med en knugende modvilje, der ikke ønsker at give slip, et blik der skamfuldt kigger, og frydes men ikke glædes ved det, han ser (fig. 11).

"I manuskriptet", fortæller Malmros, *"da faderen har set billederne, ender han med at brænde dem."* Denne tanke gik instruktøren dog snarligt bort fra, og i sidste ende er det en fordel, at filmens incestmotiv og faderens følelser forbliver tvetydige og komplekse.

Tingene og troværdigheden

Foruden de mere værkspecifikke funktioner, har de forskellige rekvisitter i Nils Malmros' filmproduktion også en gennemgående og *samlende værdi*.

Sammen udgør Malmros' film, så at sige, et fortættet grenværk, hvor filmene lægger sig i forlængelse af hinanden (som *Lars Ole, 5.c., Drengene* og *Kundskabens træ*), peger handlingsmæssigt og formelt tilbage til instruktørens tidligere produktioner (som *Kærestesorger* peger tilbage til *Kundskabens træ*) eller viser et indbyrdes tematisk slægtskab (som de beslægtede incestdramaer *Skønheden og udyret* og *Århus by night*). Filmene har også eksterne *hypotekter* – Malmros nævner selv *Ostre sledované vlaky* (1966, *Skarpt bevogtede tog*), *Hóri, ma pánenko* (1967, *Brandmænd i fyr og flamme*) og *Jules et Jim* (1962), af hhv. Jirí Menzel, Miloš Forman og François Truffaut, og han stemmer i, da jeg senere nævner *The Last Picture Show* (1971) (fig. 12-13).

Men først og fremmest har filmene ét, uomgængeligt ophav: instruktørens eget liv (for så vidt som vi kan skelne det fra den fiktion, han herudfra har begået).

I denne forbindelse har rekvisitterne en endog ganske afgørende funktion: den at skabe troværdighed og autenticitet omkring det skildrede miljø.

For så vidt som Malmros' film kan beskrives som en række *"pertentlige rekonstruktion[er] af barndommens tabte minder"*, da er det ikke uvæsentligt, at instruktøren til sin seneste film har brugt umindelige tider på at finde en billetluge, der ikke i nogen grad – men *nøjagtigt* – kunne modsvare den billetluge, han kender og husker fra sin barndoms svundne tid (jf. Schepele 2001: s. 283). Det er ikke ligegyldigt, forsikrer han mig, om det er den samme eller blot en lignende billetluge – og filmmediets *illusionistiske væsen* synes ikke

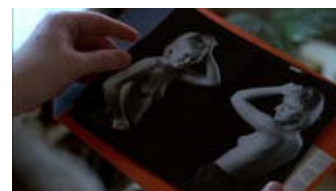


Fig. 10: "A picture's worth a thousand words". Frame grab: *Skønheden og udyret* (1983).



Fig. 11: Karakteristikken af Jønne som en lummer charlatan understreges af den Playboy-plakat, som møder Mettes far, da han konfronterer Jønne i dennes "studio".



Fig. 12-13: Den følsomme fokus på ungdommens genvordigheder – på den sårbare grænse imellem kærlighed, fortabelse og misantropi – har Malmros hentet fra 1960'ernes europæiske og transatlantiske nybølger. Stoffet er nok personligt, men tematikken er mere universel end egentlig århusiansk. Frame pair: *Jules et Jim* (1962, François Truffaut) og *The Last Picture Show* (1971, Peter Bogdanovich).

fascinere århusianeren synderligt dybt.

Da jeg påpeger, at man jo ikke, i den endelige film, ser en masse forskellige sider fra den førnævnte poesibog, som Toke (Jesper Svane) og Agnete (Simone Tang) udveksler med hinanden, så synes han kun uforståen tilbage. 'Det handler ikke om, hvad vi ikke behøver at se, men om troværdighed,' forsikrer han mig, og her er genstanden altså ikke blot nyttig men ligefrem central.

"Nu snakker du om, hvad detaljen betyder for mig," fortsætter han,

og der må jeg sige, at lige præcis dén bog betyder ekstremt meget for mig. Jeg kan fortælle dig: jeg var faktisk adskillige måneder om at lave den, og der er adskillige spændende momenter i bogen, som ikke er med i filmen.

Pertentligheden har sin egen årsag, og genstanden sin egen lille, antropomorfe stemme i Malmros' foreløbige livsværk. Om det er sandheden, den lader os kende, vil vi dog aldrig kunne fastslå.

For enhver, der dog stadig skulle interessere sig for og ønske at udforske Malmros' univers, er den aktuelle DVD-boks, udgivet af Nordisk film, et imponerende og ganske omfattende produkt. Som ægte "completist" kan man indvende, at boksen *ikke* indeholder afgangsfilm fra 1968, men dette må, i alt væsentligt, betegnes som kommaføj i en eller diger og upåklagelig tekst. En tekst, vel at mærke, som stadig er værd at læse.

Fakta

Note

Samtalen fandt sted mandag den 30/11-2009 på Malmros' hjemmeadresse i Århus.

Citerede værker

Behrendt, Poul. "Thorotrast som sandhedsrum?", i *Ekko* #25, november-december 2006.

Malmros, Nils. "Poul Behrendts clairvoyante sandhed", i *Weekendavisen*, 24. oktober, 2008.

Malmros, Nils. "At fejlfortolke sandheden", www.nilsmalmros.dk, sidst besøgt den 18. januar, 2010.

Piil, Morten. *Gyldendals danske filmguide*. København: Gyldendal, 2008.

Schepele, Peter. "1980-89: And the Winner Is...", i Peter Schepele (red.), *100 års dansk film*. København: Rosinante, 2001, ss. 274-304.

Malmros' filmografi

Som instruktør har Nils Malmros (f. 1944) skabt følgende spillefilm, hvoraf han også har skrevet ophavsteksten og manuskriptet til langt de fleste (set bort fra *Barbara*, som er adapteret efter Jørgen-Frantz Jacobsens færøske sagnroman fra 1939).

Kærestesorger (2009)

At kende sandheden (2002)

Barbara (1997)

Kærlighedens smerte (1992)

Århus by night (1989)

Skønheden og udyret (1983)

Kundskabens træ (1981)

Drenge (1977)

Lars Ole, 5.c (1973)

En mærkelig kærlighed (1968)

DVD-boksen udgivet af Nordisk, under titlen *Malmros Collection* indeholder samtlige af de ovennævnte film, med undtagelse af *En mærkelig kærlighed* (1968), og rummer desuden kommentarspor, portræt af instruktøren og forskellige featurettes.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)