

At miste sin cykel

Af [PALLE SCHANTZ LAURIDSEN](#)

Et af hovedværkerne i efterkrigstidens film *Cykeltyven* er blevet genudgivet på dvd i den amerikanske Criterion Collection. Sammen med andre neorealistiske klassikere satte den fortællingen i parentes, førte filmen ud i gaderne og ophørte med at bruge filmstudier og professionelle skuespillere. De dagligdags begivenheder, den skildrer, fik omvendt deres egen vægt. *Cykeltyven* er en socialkritisk, en eksistentiel og en ren film.

Manuskriptforfatteren Cesare Zavattini var ideologen bag den italienske filmretning, vi kalder neorealismen; en bevægelse, der fik sit første hovedværk med Roberto Rossellinis *Rom, åben by* fra 1945 og som døde hen i 1950'ernes første halvdel. Filmene kedede det italienske hjemmepublikum, og fra politisk hold blev de udsat for voldsom kritik: de var ikke optimistiske nok.

I interviewartiklen "Nogle ideer om filmkunsten" fra 1952 formulerede Zavattini en slags program for - eller måske snarere et gravskrift over - denne bevægelse.

For Zavattini handler neorealismen om at tro på virkeligheden og om at lade være med at "indflette en 'historie' i virkeligheden for at gøre den spændende, 'øjnefaldende'" (Zavattini 1970, p. 105). For virkeligheden er "fantastisk rig; man skal bare lære at betragte den", fortsætter han. Det er filmen særlig god til på grund af dens "medfødte evne til at affotografere de ting, som efter vores mening fortjener at blive vist i deres dagligdags form, dvs. i deres virkelige varighed" (p. 108). Film skal, hvis de vil udfylde deres sande funktion, ikke fortælle eventyr. De skal "udtrykke deres tids nødvendighed" (p. 108), og de "bør, som en ufravigelig betingelse, acceptere samtiden. I DAG, I DAG, I DAG" (p. 113).

Zavattinis artikel er – på engelsk - optrykt i det lille hæfte, der følger med Criterion Collections amerikanske dvd-udgivelse af den film, der på dansk hedder *Cykeltyven*. Den italienske originaltitel på Vittorio De Sicas mesterværk er *Ladri di biciclette* (fig.1). Det betyder *Cykeltyvene*, en flertalsform, der går igen i dvd'ens engelske titel *Bicycle Thieves*. Der er flere cykeltyve i filmen, og det er en vigtig pointe, som den danske titel altid har overset.

Film uden fortælling

Neorealismens film var altså samtidskildringer, der nedprioriterede handlingen til fordel for skildringen af jævne menneskers dagligdag. De var også kendetegnet ved ikke at blive optaget i filmstudierne (fig.2), ved at anvende amatørskuespillere og ved en visuel stil med et relativt lavt klippetempo og upåfaldende klipping.

Sådan er det også i *Cykeltyven*.

En arbejdsløs mand, Antonio Ricci, får job som plakatoptaklæber. For at kunne tage det, bliver han nødt til at indløse sin cykel hos pantelåneren. Han får en fin kasket som en del af sit arbejdstøj og imødeser en sikker fremtid for sig selv og familien. Dårligt har han dog sat én plakat op (fig.3), før hans cykel bliver stjålet. Resten af filmen leder han sammen med sin lille søn, Bruno, efter cyklen i Roms gader.



Fig. 1: *Ladri di biciclette* havde italiensk premiere 24.11.1948. Den fik stor succes og vandt fx både en Oscar og en Bodil.



Fig. 2: Roms gader spiller en vigtig rolle i *Cykeltyven*. Mange af scenerne udspringer sig tidligt om morgenen, hvor de lange skygger er med til at give en særlig stemning.



Fig. 3: Det er ikke ligegyldigt, at Antonio

Forgæves. Til sidst er han så desperat, at han stjæler en anden cykel og dermed selv bliver cykeltyv. Han bliver dog stoppet og for øjnene af sin søn udstillet i den moralske skam, der har en social årsag i et samfund, hvor de fattige er nødt til at stjæle fra hinanden for at kunne eksistere: uden cykel, intet arbejde. Filmen slutter med, at sønnen griber faderens hånd, og sammen går de en uvis fremtid i møde (fig.4).

Det er der ikke meget historie i. Den franske kritiker André Bazin skrev: "Som man kan se, er der end ikke stof til en avisnotits. Hele denne historie ville ikke fortjene to linjer under rubrikannoncer om hunde, der er blevet kørt over" (Bazin 2007, 40).

Cykeltven er ikke en film af den klassiske hollywood-slags: Antonio er ikke en målorienteret helt, der kæmper mod overmagten og vinder, så filmen kan slutte med en narrativ *closure*, dvs. med, at alle ender bindes sammen. Tværtimod. Han driver ofte rundt uden mål, for han har ingen anelse om, hvor han skal ende og begynde på sin søgen efter cyklen. Og slutningen er uden *closure*: Mister Antonio sit arbejde? Hvad siger hans kone, når han kommer hjem uden cykel og uden job? Hvordan vil drengen på langt sigt reagere på at have set sin far ydmyget i fuld offentlighed?

Socialkritik og eksistens

Der er ingen tvivl om, at filmen havde til hensigt - med Zavattinis ord om neorealismen - at få folk til "at tænke [...] over de ting, som de selv og andre mennesker gør, over de virkelige ting, nøjagtig som de er" (p. 105): Hvad er det for et samfund, der tvinger mennesker ud i situationer, hvor de bliver nødt til at stjæle for at få et arbejde? En social kritik, altså. Og det også, selvom filmen på dansk grund i midten af 1970'erne blev beskyldt for at give mystificerede og forvanskede fremstillinger af forholdet mellem rige og fattige (Clausen 1974, p. 74) og for at medvirke til - hold fast - "at formindske det revolutionære potentiel og dermed give det eksisterende borgerlige samfund en håndsrækning"! (pp. 75).

Cykeltven er en socialkritisk film (fig.5). Den er imidlertid mere end det. Den er uomtvisteligt meget beskrivende og absolut ikke det mindste handlingsanvisende, men man skal være mere end almindeligt blind for ikke at indse, at filmen ikke blot skildrer virkeligheden, men også kritiserer den. Den er ikke udsprunget af et kommunistisk partiprogram, heller ikke selvom André Bazin i sin i øvrigt skamrosende artikel fra 1949, kalder den en "kommunistisk film" (Bazin 2007, p. 43). Men, som Bazin også har fat i: Filmen giver mening, selvom man fjerner dens samfundsmæssige betydning.

Cykeltven er altså også en eksistentiel film. Den handler om ensomhed og utilpassethed og om, hvordan vores handlinger først får deres fulde betydning i forholdet til andre. I filmen står forholdet mellem far og søn i centrum.

Bazin laver et lille tankeeksperiment i sin artikel. Hvad nu, hvis sønnen ikke havde været med? Den overordnede historie ville være den samme: mand mister cykel - og finder den ikke. Men det etiske og eksistentielle aspekt i filmen ville være et andet. Drengens blotte tilstedeværelse (fig.6) som tavst vidne til faderens handlinger sætter dem i relief: En ting er at stjæle en cykel og blive taget for det. Noget andet er at gøre det for øjnene af sin søn.

I én af filmens allerførste scener samles en gruppe arbejdsløse omkring en funktionær fra arbejdsformidlingen. Han råber navnet op på den, der har fået arbejde. Men der er ingen, der melder sig. For Antonio, hvis navn er blevet råbt op, står ikke i køen af arbejdsløse. Han sidder alene på den anden side af gaden. Tilsyneladende uengageret i hvad der foregår. Først, da han bliver hentes af en af de andre, vågner han op til dåd og melder sig.

Hvorfor, kunne man spørge, er det netop Antonio, der får jobbet? Måske bare, fordi han er en af de få ufaglærte i køen. Nogle af de andre er murere, men Antonio er ingenting. Og han kommer tilsyneladende også ud af ingenting. Filmen melder i hvert fald ikke noget om det, for den giver sig ikke af med at søge bag om den umiddelbart synlige virkelighed.

sætter en plakat op med det amerikanske film-ikon Rita Hayworth. De amerikanske glamour-film var alt det, neo-realismen ikke ville være.



Fig. 4: Bruno har lige set sin far blive taget i cykeltyveri: Hans forestilling om faderen har fået et knæk, men alligevel tager han hans hånd.



Fig 5: Antonios kone får resolut lagnerne af ægtesengen for at pantsætte dem, så Antonio kan indløse sin cykel. Et kig ind på hylderne på pantelånerkontorets lager viser, at Antonios familie ikke er ene om at hutle sig igennem i efterkrigstidens Italien.



Fig. 6: Bruno følger med sin far på jagten efter cyklen. Han bliver faderens moralske vogter.

Rundt i Rom

Antonio, hans kone Maria og deres to børn familie bor i udkanten af Rom. Nærmere bestemt i et boligkompleks i forstaden Val Melaina (fig. 7), der ligger et pænt stykke nordøst for selve Rom. Husene er ikke bygget færdige, der er ikke indlagt vand endnu, gaderne er ikke asfalterede. Her venter man – på at komme til ved brønden, på arbejde. Og herfra cykler man til byen, hvor arbejdet er – eller man tager bussen.

Ingen, der bor i Val Melaina-kvarteret, kan have boet der længe. De er tilflyttere – måske bønder, måske folk fra Rom. Den franske filmhistoriker Pierre Sorlin har foreslået, at Ricci selv er tilflytter, mens hans kone er af romersk herkomst. Hun færdes hjemmevant i byen, mens Antonio er utryk og har svært ved at orientere sig i Rom. Han slæber sin cykel med ind på kontoret, da han skal have sit job; han tror i modsætning til de rigtige romere, at man kan henvende sig til politiet og bede om hjælp til at finde en cykel; da han faktisk finder tyven – men ikke cyklen – må han trække sig tilbage med uforrettet sag: Han kan ikke hamle op med den beskyttelse, tyven nyder i sit lokale kvarter (fig. 8), og han kan ikke finde ud af noget så simpelt som ... at stjæle en cykel. At tyven bor på Via Panico (Panikvejen), fortæller tydeligt om Antonios situation: "filmen viser, hvordan det traditionelle bycentrum er en uoverkommelig hindring for en mand fra forstæderne" (Sorlin 1991, p. 123. Min oversættelse, PSL).

Antonio er en mand uden oprindelse, uden kvalifikationer, uden hjemstavnsfølelse, uden orientering og uden vilje. En mand, der lidt forvirret sjosker rundt og gør, som andre siger.

Nok er Antonio arbejder, og nok er *Cykeltvnen* en socialkritisk film. Men han er også mennesket i ren form, stedt i en verden, han ikke kan overskue. Derfor er *Cykeltvnen* også en eksistentiel film.

Den rene film

Cykeltvnen har i tidens løb været genstand for mange filmhistoriske og –æstetiske diskussioner. Allerede i 1949 udgav den franske kritiker André Bazin en siden hen meget berømt og indflydelsesrig analyse af filmen. Han ser filmen som udtryk for en tendens, hvor elementer, man ellers kender fra film, bringes til at forsvinde: Skuespillerne forsvinder, studieoptagelserne forsvinder (fig. 9), fortællingen forsvinder. De enkelte begivenheder bliver ikke elementer i en kæde af årsager og virkninger. De fremstår i deres egen ret:

Den behandler enhver af dem i overensstemmelse med dens fænomenologiske integritet [...] Et regnskyl tvinger faderen og sønnen til at søge læ i en port, så ligesom dem må vi opgive jagten og vente, til uvejret er overstået. Begivenhederne er ikke nødvendigvis tegn på noget, på en sandhed, vi skal overbevise om; de bevarer alle deres vægt, hele deres singularitet, hele den tvetydighed, der karakteriserer ethvert faktisk forhold.

(Bazin 2007, p. 44. Min oversættelse, PSL)

På denne baggrund kan Bazin konkludere, at *Cykeltvnen* er et af de første eksempler på ren film. Ikke flere skuespillere, ikke mere fortælling, ikke flere kulisser, hvilket vil sige, at der i den perfekte æstetiske virkelighedsillusion ikke er mere film.

(Bazin 2007, p. 53. Min oversættelse, PSL)

At *Cykeltvnen* i denne forstand er ren film, *cinéma pur*, som Bazin kaldte det på fransk, betyder ikke, at den blev optaget uden manuskript. Det betyder heller ikke, at den var billig at lave. Den har et meget omhyggeligt udarbejdet manuskript, hvis hovedmand var Cesare Zavattini, men der er ikke færre end seks andre forfattere, der bliver krediteret. De Sica brugte måneder på at finde de rigtige amatører til rollerne, og filmen kostede 100 millioner lire at producere: fx er det regnvejr, der sætter cykeljagten på *stand by*, tilvejebragt af det romerske brandvæsen (fig. 10). Bazin undlader, måske af begejstring over filmen som *ren film* at nævne, at den er forsynet med nydelig og helt klassisk *musikunderlægning*, som understøtter dens stemninger og den spinkle handling, der trods alt er. At dens eftersynkronisering lader meget tilbage at ønske, synes heller ikke at genere ham.

Den franske filosof Gilles Deleuze nævner *Cykeltvnen* allerførst i bind 2, "L'image-temps", af sin monumentale filmfilosofi. Han tager tråden op fra Bazin og mener, at denne film og neorealismen som sådan betegner



Fig. 7: Antonio og hans familie bor i den trøstesløse og ikke færdigbyggede forstad.



Fig. 08: Tyven kommer fra selve Rom. Han kender hver en krog og nyder beskyttelse i den by, som Antonio ikke føler sig tryk i.



Fig. 9: Antonio og Bruno bevæger sig rundt uden for filmstudiernes kunstige verden.



Fig. 10: Far og søn bliver overrasket af regnen og må vente på, den holder op. De Sica ventede dog ikke på, at det skulle give sig til at regne. Han fik brandvæsenet til at give en hånd.

det første skridt på vejen væk fra den traditionelle film og dens såkaldte handlingsbilleder. De neorealisticke film lagde grunden til det, Deleuze kalder "rent optiske og lydige situationer", hvor karaktererne i filmene bliver passive tilskuere snarere end aktivt handlende; en beskrivelse, der ikke er helt skæv i forhold til Antonio og hans resultatløse vandringer rundt i Rom. Deleuze hævder yderligere, at "objekter og miljøer antager en selvstændig, materiel realitet, som giver dem værdi i sig selv" (Deleuze 1985, p. 11. Min oversættelse, PSL), hvilket er det samme, Bazin var inde på.

Filmhistorisk milepæl - på dvd

Dvd'en er udgivet i den amerikanske Criterion Collection, så man skal være opmærksom på, at den kun kan spilles på maskiner, der kan spille zone 1 dvd'er. Criterion har et imponerende bagkatalog af fremragende udgivelser af film, der ikke står forrest på hylderne hos almindelige videoudlejere. Criterion laver dvd'er for filmhistorisk og – kunstnerisk interesserede, der vil bag om det aktuelle blockbuster-udbud. De er den kommercielle filmverdens svar på nationale sprog- og litteraturselskaber, der sørger for troværdige og kommenterede udgaver af nationallitteraturen. Både billed- og lydsiden i *Cykeltyven* fremstår klare, og ekstramaterialet (fig.11) er relevant for en tur lidt længere ind i et af filmhistoriens skelsættende værker.

Den udvikling, neorealismen satte i gang, danner for Deleuze det mest afgørende skel i filmens historie, og selvom neorealismen blev lagt død et par år inde i 1950'erne, er dens tilgang til spørgsmålene om, hvordan filmkunsten kan arbejde med virkeligheden, eksistensen og filmsproget stadig aktuelle. Det samme er *Cykeltyven*.



Fig. 11: I det hæfte, der følger med Criterion-udgaven af *Cykeltyven*, fortæller den senere instruktør Sergio Leone (tv.) historien om, hvordan han kom til at spille en tysk præsteseminarist.

Fakta

Bicycle Thieves. Instruktion: Vittorio de Sica. Italien, 1948.

The Criterion Collection nr. 374, USA, 2007 (www.criterion.com).

Dobbelt dvd med digitalt renset version af filmen og lille bog med baggrundsartikler.

Ekstra materiale på dvd: "Working with de Sica" (interviews med med-manuskriptforfatter Suso Cecchi d'Amico, skuespilleren Enzo Staiola og filmhistoriker Callisto Cosulich), "Life as it is" (dokumentar om neorealismen med filmhistoriker Mark Shiel fra King's College, University of London), dokumentar om manuskriptforfatter Cesare Cavattini.

Skuespillere

Lamberto Maggiorani: Antonio Ricci

Enzo Staiola: Bruno Ricci

Pianella Carell: Maria Ricci

Litteratur

Bazin, André: "Bicycle Thieves", Criterion Collection 237: 2007 (opr. 1949).

Clausen, Jørgen Stender: "Arbejderbevidstheden, der blev væk. *Cykeltyven (1948)*" in Michael Bruun Andersen m.fl. (red.): *Filmanalyser. Historien i filmen*. København, Røde Hane: 1974

Deleuze, Gilles: *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit: 1985

Sorlin, Pierre: *European Cinemas, European Societies 1939-1990*, Routledge, London & New York: 1991

Zavattini, Cesare: "Nogle ideer om filmkunsten", i Ib Monty og Morten Pii: *Se, det er Film – i Klip*. København, Fremad: 1970

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)