

# Lyrikeren Widerberg?





# Nej, hverdags- realisten Widerberg

fra »Barnevognen«  
til »manden på taget«

Søren Kjörup

For den der først og fremmest ser Bo Widerberg som lyrikeren, for den der ser hans »Elvira Madigan« (1967) som hovedværket og det klareste udtryk for Bo Widerbergs kunstneriske skaben, må »Manden på taget« være kommet som en overraskelse. Som den jo gjorde for de københavnske filmanmeldere, hvis væsentligste holdpunkter (i de i øvrigt rimeligt rosende anmeldelser) var, at dette her ligner lyrikeren Widerberg lige så lidt som Martin Beck-figurén på filmen ligner samme, som beskrevet hos Sjöwall og Wahlöö.

Men det virkeligt bærende og vel også i grunden karakteristiske hos Bo Widerberg er ikke lyrikken og hele den side, der rendyrkes i »Elvira Madigan«. Det er snarere den, overvejende melankolske, undertiden næsten deprimerende hverdagsrealisme, som man måske klarest finder i hans tidligste film, og som måske nok kunne være trukket klarere frem i »Manden på taget«, men som dog er med, nemlig i hvert fald i scenerne fra Martin Becks og Lennart Kollbergs hjem, og som netop er med til at give filmen dens særlige tone. Og så er det Widerbergs stædige forsøg på at skildre og vurdere det svenske socialdemokratis betydning for udviklingen i folkehjemmet derovre på den anden side af Kattegat og Øresund.

Jeg skal ikke påstå, at disse ting står lysende klart i »Manden på taget« eller ret mange andre steder i Bo Widerbergs værk. Formodentlig vil man snarere kunne hævde, at de to scener hjemme hos Martin Beck – aften og morgen – med en datter og en kone, der i øvrigt ingen rolle spiller i filmen, falder underligt ved siden af det øvrige, af kriminalfortællingen. Eller at morgenscenen og turen til arbejdet for Kollberg får underligt megen plads i forhold til deres betydning for filmens centrale intrige (for overfladisk set findes den betydning jo slet ikke).

Men her kan man også argumentere omvendt: Netop fordi disse løsrevne scener overhovedet er med, må de betyde noget for Widerberg. Netop fordi han har med-



taget scener, som overfladisk set bare forlænger filmen unødigt, må disse scener have en ganske særlig betydning for ham. Og det har de da også, for det er med dem, han knytter forbindelsen tilbage til sine egentlige hovedværker, til debutfilmen »Barnevognen« (1963), til sin vel nok bedste film, »Ravnekarveret« (1963), og vel også til »Ådalen 31« (1969). Og det er også med disse scener, han knytter tilbage til sin oprindelige programklæring for sin filmskaben, til debatbogen »Visionen i svensk film« fra 1962, en bog af filmkritikeren (og roman- og novelleforfatteren) Bo Widerberg, som filminstruktøren af samme navn ofte har frabedt sig at få revet i næsen, men som alligevel har væsentlige og rigtige ting at sige om denne sidstes arbejde.

På et ofte citeret sted i »Visionen i svensk film« fastslår Widerberg, at Ingmar Bergmans film næsten altid retter sine spørgsmål opad, »men mere sjældent sidelæns, mod mennesker. Han laver vertikale film på et tidspunkt, hvor vi mere end nogensinde har brug for en horisontal film, en sidelæns kunst.« Og Widerberg knytter an til den engelske nyrealistiske film fra omkring 1960, »film som ikke bare viser sine menneskers konflikter, men også deres ydre vilkår, hvordan de bor, hvad de spiser, hvor de arbejder, og ofte lader filmens handling udgå fra miljø- eller arbejdsproblemer.« Widerberg ønsker »En film, som er lige så virkelig og konkret som noget man siger ved morgenmaden« – som hans *alter ego*, filminstruktøren Keve, siger i den (i øvrigt mislykkede) »Kärlek 65« (1965).

Det er denne hverdagsrealisme, der er det bærende hos Widerberg, denne vilje til at se en films centrale intrige og konflikter forankret i et hverdagsmiljø. Det er det, der får ham til at lægge nogle scener ind i en kriminalfilm, hvor han minder om, at selv politifolk står op om morgenen og tager på arbejde, selv politifolk har koner og døtre – eller små sønner, der skider bleerne fulde. Men at gøre opmærksom på det netop i forbindelse med en kriminalhistorie, som den i »Manden på taget«, er jo ret beset alligevel ikke så skævt, for den centrale intrige her handler jo netop om en politimand, som er løbet grassat, fordi hans privatliv er blevet ødelagt: Hans kone er dræbt ved en frygtelig fejltagelse, og nu vil man også tage hans datter fra ham.

Vi får ikke meget at vide om denne Eriksson, der ligger oppe på taget og plaffer politifolk ned med sit automatgevær, ja vi ser ham praktisk talt ikke. Men vi lærer ham alligevel at kende og får alligevel en forklaring på hans handlinger gennem hans forældre, gennem Kollberg og hans kone og lille søn, gennem Beck og hans kone og datter. Kollberg er – som Eriksson var – en solid og dygtig politimand. Ville det ikke også slå klik for ham, hvis han mistede sin kone, som han åbenbart har et af disse smukke og nære forhold til, som man så ofte finder i Widerbergs film (der også er karakteristiske ved deres helt hverdagsligt – tør man sige: sunde – forhold til erotik)? Eller sit barn. Ville det ikke kunne slå klik for enhver af os?

Det er dog i Widerbergs første film man finder de klareste udtryk for hans evne og vilje til at forankre sine historier i arbejde og miljø. Og for mig er de da også, som antydnet, klart hans bedste. Vel indeholder debutfilmen »Barnevognen« en mængde ubehændigheder og enkeltheder, som nu springer i øjnene som umådeligt tidsbestemte. Widerberg har åbenbart været fast besluttet på at skulle udtrykke sig filmisk, visuelt, så det vrimler med gumpetunge symboler, som han alligevel ikke kan nære sig for at tvære i med dialogen. Hovedpersonen, den 18-

årige arbejderpige Britts krystallysekrone, som hun slæber med fra hjem til hjem, er nok det værste.

Men alle disse forgrovede lån fra de tidlige franske nybølge film kan alligevel ikke ødelægge ens indtryk, endnu i dag, af filmens kvalitet. Her er ingen Vorherre – og heller ingen manglende Vorherre – som baggrund for tilværelsens problemer. Her er heller ingen uigennemtrængelig trøstesløshed eller blåøjet problemskyende optimisme. Her er først og fremmest hvad jeg opfatter som en forbløffende indforstået skildring af en række socialt forankrede, sympatisk opfattede og alt andet end enstrenget skildrede personer. Personer i bevægelse, men ikke mirakuløst forandrede personer. Klart opfattede personer, der alligevel rummer modstridende træk. Personer, hvis grundlæggende karakter forklares socialt, men som ikke bliver skabeloner af arbejderklasse og borgerskab.

Vel er Britt f. eks. fascineret af overklassefyren Björn med hans overfladisk sikre optræden og hans umiddelbare evne til at formulere sig, til at tale, så hun næsten virker stum sammen med ham. Men i sin egen familie er det hende der taler, og overfor veninden fra arbejderklassen, Robban, der bliver far til hendes barn, er det i hvert fald hende, der formulerer sig mest modent. Vel forsøger Björn at indvi hende til det borgerlige livs glæder og især musikens livsbekræftende magt, men Widerberg bilder os ikke ind, at hun overbevises om Vivaldis vidunderlighed. Og vel tager hun modent opgaven at føde og passe sit barn på sig, men Widerberg viser også, at den lille nyfødte kan drive selv sin mor til vanvid.

Det lille barn, og den voksnes lykkelige forpligtelse overfor barnet, er i det hele taget et centralt motiv hos Widerberg. »Min mor var for overkvalificeret til at skifte ble på mig, da jeg var lille,« siger Björn til Britt. »Det måtte andre gøre. Hun påstod, at hun kunne bruge tiden bedre. Hvad er vigtigere? Kan du nævne noget, som er vigtigere? End at skifte bleer? På små, når de bliver våde, som ikke kan skifte selv?«

Eller der er moderen i »Ravnekarveret«, som må konstatere, at det eneste, der plejer at blive til noget i hendes tilværelse, det årlige cirkusbesøg, nu i år ikke bliver til noget alligevel, fordi faderen er kommet fuld hjem. »Det gør ikke så meget,« siger hun til sønnen Anders, »vi må gå næste år. Det er ikke det jeg er ked af. Næ, hvad jeg er ked af er, at jeg aldrig fik tid til at tage mig af dig, da du var lille. Den bedste tid.«

Eller der er scenen i »Kärlek 65«, hvor filminstruktøren Keve pludselig bliver bange for, at den lille datter kan blive vækket af hans og hans kones skænderi, og konen kommenterer: »Hvornår er du begyndt at bekymre dig om hende, udover når du skal have hende med i en af dine forbandede film!«

På den baggrund antager den lille morgenscene med afskyningen af barnerumpen i »Manden på taget« pludselig en endnu større betydning. Og vel også det lille, hurtige, fortrolige morgensamleje. Et godt og emotionelt sundt familieforhold ridses op – med mindelser også om Roland Youngs forhold til sin kone Hanna i »Heja Roland!« (1966). Og som baggrund for en forståelse af Beck, af Kollberg, af den myrdede Nyman (som også har en kone og en søn, men hvis forhold til disse man ikke rigtigt får indtryk af), af den overivrige Hult (hvis kone er død, og som må formodes at være barnløs), og naturligvis først og fremmest af titelfiguren, enkemanden, som nu også skal fratages sin datter.

Men hovedværket er altså »Ravnekarveret«, en film, hvor personerne ikke blot forankres i deres miljø, men

også præcist i tid. Det er en historisk film, foregår i Malmø i 1936, med borgerkrig i Spanien («Hvad vil der ske med appelsinerne til jul,» som en arbejderkone kommenterer) og olympiade i Berlin som baggrund. Og faktisk er filmens tid helt nøje bestemt: Filmen begynder 1. maj, med sommerens komme og demonstrationer og festligheder i byen, og den slutter på valgdagen den 20. september, da socialdemokraterne med Per Albin Hansson som leder og »folkhemmet« – velfærdsstaten – som slogan kommer op på i nærheden af 50% af stemmerne og sammen med Bondeförbundet kan danne flertalsregering.

»Ravnekvarteret« er endnu i dag en helt levende film. Her er ikke meget at bære over med, men til gengæld mange træk af stor kraft. To ting kan fremhæves som dem, der stærkest giver liv til filmen: Miljøskildringen – ikke mindst gennem lyden – og faderens figur, som fremstilles af Keve Hjelm.

Miljøet lever ganske upåtrængende som tredivermiljø. Der insisteres ikke på pudsige detaljer eller imponerende bevarede rekvisitter, men kameraet registrerer blot, ofte på en blufærdigt stor afstand, der netop medvirker til at gøre tingene og hændelserne dagligdags. Et barn køres væk i baggrunden i en stor hvid ambulance – det var ikke almindelig mavepine han havde, det var bughindebetændelse. Faderen kommer hjem i totalbillede over den store baggårdsplads med lokummerne; han har måttet forandre sig til at tage et job som sandwich-mand. En pige i en døråbning i baggrunden er åbenbart blevet gravid. Og over det hele, gennem det hele høres musik og nyheder og Hitler-taler fra radioer ved åbentstående vinduer eller svenske valgtaler fra politiske møder. Det er fremragende gjort.

Og fremragende tænkt og spillet er også faderens figur. Man studser måske i første omgang over, at denne arbejderfilm ikke har en egentlig arbejderfamilie som centrum, idet faderen faktisk ikke er arbejder, men pjalteproletariseret småborger (mens sønnen Anders er arbejder med ambitioner som forfatter). Men ret beset er det nok et rigtigt valg alligevel. Ganske vist adskiller Sverige sig fra Danmark ved at have et langt mindre centralt placeret småborgerskab og en stærkere placeret egentlig arbejderklasse, og ganske vist var det lykkedes Widerberg (så vidt jeg – der jo ikke kommer fra et arbejderhjem – kan skønne) at skildre arbejderne indforstået i »Barnevognen«, men de spændinger, Widerberg vil have frem i sin første trediverfilm, får han nok bedst frem på denne måde.

Spændingerne mellem de egentlige arbejderes opgivende accept af forholdene og Anders' families utilfredshed; spændingerne mellem faderens forsøg på at lukke sig inde i sin »dykkerklokke« ved hjælp af sine Hjalmar Ekdal'ske livsløgne og alkohol og sin vage interesse for fascismen, og sønnens vilje til at bryde ud og hans politiske engagement for arbejderpartiet. Og hele filmen bygger jo på sønnen Anders' iagttagelser og hans vilje til at formulere sine iagttagelser som skildring og protest. Widerberg har netop haft brug for en familie, der på én gang hører til og ikke hører til i miljøet for at skildre det og sætte det i relief.

Og Keve Hjelm's præstation som faderen er enestående. Han er kun 39 år gammel, denne mand, der er helt knækket af nederlag og skuffede ambitioner, men som stadig kan live op i maniererede forsøg på at efterligne, hvad han



Øverst en scene fra Widerbergs debut-film »Barnevognen«; derunder scener fra henholdsvis »Ravnekvarteret« og »Kärlek 65«.





opfatter som de ydre (men for ham tilsyneladende væsentligste) karakteristika ved det lavere borgerskab. En ekspert udi egen indbildning på cognacsmærker og borgerlige menuer, en cigarjonglør, en dyrker af stofservietter og minder om livet i de store hoteller. Men først og fremmest en slagen mand, uden evne til at holde sammen på sin familie, til stadighed nødsaget til at gurgle denne væske fra flasken i medicinskabet, gurgle og nedsvælge, hvad man må formode at være sprit.

Ingen af Widerbergs senere film kommer op på siden af denne. Men det tema der anslås, og som tilbageskuen- de også gælder »Barnevognen«, fastholdes i de bedste af de senere. Ved slutningen af »Ravnekvarteret« bryder Anders ud og tager til Stockholm, mens Per Albin vinder sin valgsejr. Hvad har denne valgsejr da betydet for Sverige, hvad er det for et folkehjem, sosserne har bygget op? Allerede »Barnevognen« giver en del af svaret. De materielle forhold er blevet bedre – og Widerberg er ikke den, der fornægter betydningen heraf. Men det er ikke nok. Britts familie flytter fra en lille arbejderlejlighed i det indre Malmø til en større i et nyt betonbyggeri i byens udkant. Deres fjernsyn bliver også skiftet ud med et større og mere moderne – med fjernstyring og det hele, så man ikke behøver at flytte sig fra sofaen for at stille på knapperne. Men livet bliver ikke mere tilfredsstillende og indholdsrigt bare derved.

I den navlebeskuende »Kärlek 65« er det de intellektuelle mellemlags situation i det moderne Sverige, der tages op. Temaet formuleres af Björn, en foredragsholder fra Stockholm, som er inviteret til et næsten tomt forsamlingshus i Kåseberga, hvor Stockholmsintelligentsiaen har sommerhuse og flyver med drager: Samfundet har skabt »en ny middelklasse uden traditioner«, siger han, »den øgede velstand medfører valgfrihed, men frihed til at vælge mellem forskellige alternativer kan gøre det sværere for os at leve.« Han vil »pege på nogle af de farer, som følger med den ny frihed i velfærdslande af Sveriges type, hvor gamle værdiskalaer raseres, hvor gamle tabuforestillinger ikke mere gælder.« Og det samme tema anslås i en samtale mellem hovedpersonen, filminstruktøren, og hans kone. »Det går fremad. Det bliver lettere, Ann-Marie. Man gør det lettere for os at leve,« siger filminstruktøren Keve. »Lettere?« spørger hun.

Filmen har mange sympatiske træk – f. eks. en markering af nogle kvindepolitiske synspunkter inden den ny kvindebevægelse – men den mislykkes på grund af sin utrolige selvoptagethed og selvspejling og sit kedsommelige forsøg på at skildre kedsomhed kedsommeligt. Og nogen særlig klar politisk holdning eller analyse finder man jo heller ikke i de citerede intellektuelle mellemlagsbetyrninger for velfærdsstaten og frihedens tyranni. Widerberg mangler – her som andetsteds – en præcis politisk analyse, men hvor han i andre film i bedste fald kan erstatte den politiske analyse med præcise, sigende iagttagelser, tager det intellektuelle selvopgørs form, filmen om at lave film, magten fra ham denne gang. »Kärlek 65« var ikke en god film i 1965 og er i dag tåkrummende forældet – men som vidnesbyrd om den selvreflekterende intellektuelle blindgyde fra begyndelsen og midten af tresserne (hvem husker ikke – med gru – alle disse romaner, der »handler om deres egen tilblivelse«) er den et meget slående dokument.

Øverst en scene fra »Heja Roland«; derunder fotos fra »Elvira Madigan«, »Oprøret i Adalen« og »Joe Hill«.

Det er også kun tidsdokumentets kvalitet, der endnu i dag kan få en til at se Widerbergs eneste forsøg i en slags komediegenre, »Heja Roland«, med nogen interesse. Her er det igen et overfladefænomen, reklameverdenen, der tages op, nu til satirisk-makaber behandling. Et forsøg på at skildre en yngre generation – Godards børn af Marx og Coca-cola, der for Widerberg snarere er børn af Beatles og Gordons gin – som klartseende og lykkeligt befriet for de bare lidt ældres problemer med friheden, falder unægtelig lidt mærkværdigt ud. Men man kan stadig beundre Widerberg for en række sympatiske detaljer, især i personskildringen, og så for denne vilje til at placere hændelserne i et genkendeligt nutidigt Sverige.

Det kan man til gengæld ikke sige om »Elvira Madigan«. Widerbergs påstand om at denne film handler om samfundet ved netop ikke at skildre det, turde nok siges at være en af de dummeste undskyldninger man har hørt. Hvorfor dog ikke gå lige til sagen og hævde, at dette er hverken mere eller mindre end et tragisk, romantisk kærligheds melodrama? Og på sin vis et ganske vellykket sådant – ellers havde filmen vel ikke opnået den enorme succes, som er blevet den til del, og så effektivt kærtret eftertidens oplevelse af Mozarts klaverkoncert nr. 21, nu – også på pladeomslag og i koncertprogrammer – bedst kendt som »Elvira Madigan-koncerten«. En nutidens »Bohème« – før »Love Story«. En præsentation af *Lyrikeren* Bo Widerberg, javel. Men ikke en central film.

Jamen fortsættes linien da ikke i »Ådalen 31« (og kan den ikke spores tilbage til »Ravnekvartret« og måske endda til »Barnevognen«?). Jovist. Der er selvfølgelig en poetisk linie i Widerbergs hverdagsskildringer. Men nok så væsentligt er det vel at se »Ådalen 31« i forbindelse med kollektivfilmen »Den hvide sport«, Widerbergs og andres dokumentarfilm om de effektive demonstrationer mod Rhodesias racerene deltagelse i tennisturneringen i Båstad i 1968 – og som endnu en politisk tredivefilm, med samfundsbegivenhederne anskuet fra en bestemt familieperspektiv, som »Ravnekvartret«. Og både »Den hvide sport« og »Ådalen 31« med deres folkemasser og politi/militær-opbud (demonstranternes angreb på afspærringerne i »Ådalen 31« er næsten et *remake* af en dokumentarisk scene i »Den hvide sport«) som forløbere for »Manden på taget«.

Igen er det ikke mindst lydsiden, der imponerer med sine hverdagsrealistiske og dramatiske detaljer: idyllens tyste baggrundslyde af et amatørorkester, der spiller El-lington, eller massakrens voldsomhed, ikke mindst skildret ved skud, de ramtes klagen og kvindernes skrig – og bagefter fabriksfløjternes sørgetuden. Igen må man nok sige, at Widerberg har et lidt bagvendt forhold til klasseforskellene, som de her trækkes op i forbindelsen mellem arbejdersønnen Kjell og fabrikssejnerhustruen, hans venindes mor, der lærer ham at udtale Renoir rigtigt. Men man skal dog være uhyre langsom i opfattelsen, hvis man ikke gennem sollyset og landskabet og pastelfarverne kan se, at filmen ikke mindst handler om begivenhedernes brutale logik, når klasserne tøner sammen, hvadenten det sker kollektivt i en strejksituation eller individuelt, som da Kjells veninde bliver gravid og sendes til Stockholm for at komme af med sit bastardfoster.

»Joe Hill« (1971) er Widerbergs film *maudit*. »Elvira Madigan« havde skaffet ham et enormt amerikansk publikum – og et tilbud fra Paramount. Men Widerberg kunne ikke arbejde i USA, hans altid til en vis grad improviserede instruktionsform virkede fremmed for det amerikanske hold og var altfor dyr under amerikanske omstændigheder. Og

eksteriør-problemet i denne historiske amerikanske film var ikke til at klare: Nok var Widerberg berømt i visse kredse i USA, men han var dog ikke et navn, der kunne få beboerne omkring The Bowerys slum til at rydde gaderne og holde sig inde eller medvirke som statister for ingen penge. Så efter at det en overgang havde set ud til, at filmen slet ikke skulle blive til noget (Widerberg tog simpelthen hjem), endte det med, at »Joe Hill« for størstedelen blev lavet i Sverige. Og kom til at bære præg af sine besværlige produktionsomstændigheder.

Men det er nu et spørgsmål om den var særlig godt tænkt fra starten. En svensk-amerikansk film om en svensk-amerikaner. På papiret, ved skrivebordet måske oplagt, men i realiteten ... En historisk film om Bobby Seale, som »Ådalen 31« var en historisk film om Båstad 68 – og Malmø 1980? Den syngende socialist fra århundredeskiftet som billede på ungdomsoprør og flower power? Med den uigennemskuelige jalousiintrige og anklagen for rovmord som dække over et politisk justitsmord på Joe? Historien er ikke god nok, parallellen til nutiden ikke klar nok til at man behøver tro det var et mesterværk, der knustes i sammenstødet mellem skandinaviske og amerikanske filmproduktionsstraditioner.

I »Manden på taget« er Widerberg til gengæld igen på sikker grund. Hjemme i Sverige, med nutidigt stof, renset for pastelfarver og romantisk kærlighedstragedie og Vivaldi. Med en sikker forankring af historien i en stockholmsk hverdag og med en klar (måske en anelse karikeret) fremlæggelse af situationens logik.

Hvad er det så for et folkehjem, socialdemokraterne har skabt? Nuvel, vi hører og ser ikke noget til arbejdsbetingelserne hos de store private industrier som L. M. Eriksson, Volvo og Saab, eller i de store nationaliserede foretagender som gruberne nordpå. Vi holder os overvejende på storbyens overflade af beton og glas, biler og helikoptere, hospitaler og politi. Den hverdag, vi først og fremmest får indblik i, er funktionærhverdagen i en statsinstitution, politiet. Men politiet er jo ikke en tilfældig statsinstitution; en god del af samfundslivet eksemplificeres i politiets kontorer, korridorer og celler: narko-problemer, prostitution, politiske demonstrationer – og Widerberg får dette med på sin sædvanlige upåfaldende måde: Tingene sker uemonstrativt i krogene og *en passant*, altså ganske upåagtet hverdagsligt, og netop derfor så slående og pågående.

Især holder jeg meget af den forvirrede, protesterende demonstrant, der slippes løs efter forgæves forsøg på at komme til at *diskutere* tingene med politifolkene; her er ikke just tale om heroisering, men snarere næsten om at gøre blidt nar af den fortørnede yngling. Men netop dette renser episoden; der er tale om et rutinemæssigt politi-overgreb, tilfældigt og pointeløst, som vi bør harmes over, ikke fordi der er noget særligt storslået martyragtigt over den ulovligt tilbageholdte (han har jo heller ikke taget skade af et kortere ophold bag tremmer), men simpelthen fordi sådan noget overhovedet kan lade sig gøre.

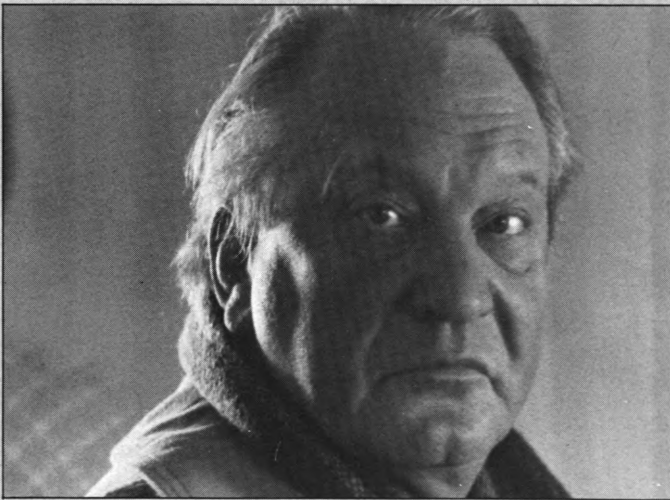
Den centrale stillingtagen til nutidens Sverige ligger dog i sammenstødet mellem den ensomme mand på taget og det enorme opbud af magtmidler for at få ham uskadeliggjort. Det er ikke et simpelt sammenstød mellem individ og samfund, ikke en halveksistentialistisk påpegning af hin enkeltes hjælpeløshed og manglende plads i den moderne massekultur. Det er snarere det omvendte: en påpegning af hvor megen ravage en enkelt person kan lave i det fuldstændig hjælpeløse mammalsystem, som i og for sig ikke engang skildres som anonymt.



Og systemet er jo heller ikke magtesløst, fordi det har glemt at ruste sig imod alle eventualiteter. Tværtimod råder man over alle mulige mandskabs- og tekniske ressourcer; de viser sig bare at være nytteløse. På en måde altså trods alt en næsten overstadigt optimistisk film, den-  
neher. Den viser et rigt, repressivt, langsomt rådrende massesamfund, der på den ene side, sin rigdom til trods, ikke har været i stand til at opfange simple (men alvorlige) menneskelige, men også samfundsskabte problemer som Erikssons, og som er tvunget til at følge begivenhedernes perverse logik, men som på den anden side, også sin rigdom til trods, heller ikke er i stand til at forsvare sig mod bare en enkelt desperat modstander. En lille, velorganiseret og resolut revolutionær gruppe måtte kunne vende op og ned på den kolos på lerfødder i et snuptag.

Så langt går Widerberg ganske vist ikke. Han nøjes med at registrere rådvildheden, magtesløsheden. I det store magtopbud – og hos den enkelte, stærkest vel hos Erikssons forældre i deres lille hus udenfor byen, hvor Eriksson var krøbet i skjul i sit barneværelse inden sin afsluttende, desperate hævnakt mod samfundet og specielt mod samfundets skadelige magtapparat, politietaten. I scenerne med Erikssons forældre har vi Widerberg, når han er allerbedst. De små pæne stuer, de skræmte øjne, den frygtssomme imødekommenhed, indfanget med den perspektivrige, ærlige og tyste – og poetiske – hverdagsrealisme, som er det bærende hos Widerberg.

## Claus Hesselberg



Herover: Carl Gustaf  
Lindstedt som  
som Martin Beck i  
»Manden på taget«.  
Til højre:  
Bo Widerberg.

