

Den lille film og den store kunst



Steen Salomonsen skriver om Woody Allens nyeste film

Hvis man føler trang til at stille sig lidt på tværs overfor Woody Allens seneste film *Hannah og hendes søstre*, så kan man indvende at den ligner en noget enerverende gentagelse. Nu kender vi efterhånden godt denne samling af neurotiske New Yorkere, der evigt snakke, handlingslamme og viljesvage prøver at holde tingene på afstand, men som hele tiden overrumles af livet. Og vi kender Allen-figuren, denne lille kompleksede og selvoptagne neuroseklump, der bekymret reflekterer over kærligheden, døden og tilværelsens generelle meningsløshed, samtidig med at han fyrer one-liners af. Vi kender dette univers med dets symptomer på livsangst fra, hvad man kunne fristes til at kalde neurose-trilogien: gennembrudsværkerne *Mig og Annie*, *Rene linier* og *Manhattan*, for her har Allen endevendt dette kompleks af problemer, der tilsyneladende udgør miseren ved det moderne vesterlandske storby-menneskes livsform. Der er intet nyt under solen, med *Hannah og hendes søstre* befinder vi os igen på de nervøse romancers domæne.

Der har været en tendens til at hæfte prædikaten »lille« på Woody Allens senere film. Hvilket ikke betyder »dårlig«, for alle Allens film er egentlig gode — i sig selv en bedrift i betragtning af instruktørens imponerende produktivitet. Men sammenlignet med eksempelvis *Mig og Annie* er *En midsommernats sexkomedie* en lille film. Sammenlignet med *Stardust Memories*, hvor Allen krænger sin plagede kunstnersjæl ud, virker *Den røde rose fra Cairo* unægtelig mindre forpligtende og *Zelig* er nok en morsom film selv om den mere imponerer i kraft af sin gennemførte pseudo-dokumentarisme end sit indhold. *Broadway*

Danny Rose er en veloplagt komedie, men på det rent anekdotiske plan, og efter de pæne anmeldelser at dømme, som *Hannah og hendes søstre* har fået, står man igen her overfor en glimrende lille film, der er skabt til at blive »holdt af«, men en film, der måske mangler den helt store gennemslagskraft.

Det er som om, at Woody Allen, midt i al den anerkendelse han nyder, alligevel er en overset instruktør. Han modtager priser (bl.a. en Robert!), høster gode anmeldelser, og publikum skuffes sjældent over hans film. Men det er med en hel anden andagt, at filmens folk beskæftiger sig med eksempelvis Tarkovskij, Kurosawa eller Antonioni for nu at bringe en ivørigt uegal sammenligning. Disse geniale instruktører bidrager selv til stemningen med deres alvorfuldhed og med deres symboldannede billedsprog, hvor formsiden stiller krav til tilskueren ud over den umiddelbare medlevnen. Helt anderledes undseelig tager Allens film sig ud. De glider let og ubesværet hen over lærredet, hans personer er ikke ved at gå til i grublerier over eksistentielle eller metafysiske problemer, og hvis de er det, så leveres problemerne med opløftende satire. Tilskueren kan identificere sig med Allens personer og netop holde af dem, fordi de ligger så langt fra tilskuerens ideal-forestillinger af det suveræne omverdensbeherskende menneske. Men Allen er ikke desto mindre en genial instruktør. På en skala fra 1 til 10 tåler han uden forbehold sammenligning med ikke blot de ovennævnte, men også med nogle af filmhistoriens store menneskeskildre som Chaplin og Jean Renoir for den sags skyld.

I *Hannah og hendes søstre* forholder Allen sig til det hverdagsliges upåfaldende dramatik

med en suverænitæt, der bringer vage mindelser frem om Paul Mazursky og Alan Alda når de er på deres aller højeste, eller Claude Sautet når han huskes for *Som brødre ...* Men han gør det med en Chaplinsk lethed og med en rent ud Bergmansk sans for at blotlægge det psykologiske spil mellem mennesker samt med en sjældnen evne til at flette filmens mange handlingstråde tematisk perspektiverende sammen. *Hannah og hendes søstre* er med andre ord endnu et højdepunkt i en instruktørkarriere, der ligger noget så sjældent som en vedvarende perfektion.

Ligesom *Manhattan* handler *Hannah og hendes søstre* om mennesker, der mødes. Det kunne i og for sig godt være nogle af de samme mennesker, der her mødes igen, nu midaldrende og etablerede, hvilket imidlertid ikke forhindrer dem i stadig at blive overrasket over tilværelsens nybrud og kærlighedens lunefulde spil. Denne gang foregår det i en familiesammenhæng omkring de tre søstre, den harmoniske og »perfekte« Hannah, og familiens naturlige midtpunkt, den kønne og romantiske Lee, og den uheldige Holly, der lider sine regelmæssige nederlag i privatlivet og i karrieren som skuespiller, en karriere, der i modsætning til Hannahs succesombruste, aldrig rigtigt er blevet til noget. Af mænd er der den gode og lidt bløde Elliot, der er lykkelig gift med Hannah uden at være helt tilfreds, og som derfor indleder en ubeslutsom affære med Lee. Der er den bitre og distancerede kunstmaler, Frederick, som lever sammen med Lee, og der er Hannahs tidligere mand, tv-producere og hypokonderen Mickey (Woody Allen). Da filmen er slut er der sket et par justeringer. Elliot og Lee har lagt deres



Mia Farrow, Barbara Hershey og Dianne Wiest.

affære bag sig i erkendelse af, at den udsprung af frustrationer oplevet indenfor rammerne af deres etablerede forhold; for hans vedkommende oplevelsen af at være overflødig, for hendes, oplevelsen af utilstrækkelighed og umyndiggørelse i forholdet til Frederick, hvor hun har haft rollen som hans kærlige elev og som hans kontakt til den ydre verden. Hannah, der ellers havde viet sit liv til familien, genoptager sin karriere, Lee forelsker sig i en universitetslærer og Holly begynder at skrive og genvinder sin selvbillid, da hun — stik mod alle odds — finder sammen med Mickey.

Anton Tjehkov — hvis »Tre søstre« det er rimeligt at nævne som en inspirationskilde bag filmen — har engang formuleret denne norm for det kunstneriske arbejde: »Kunstneren skal ikke sætte sig til dommer over sine personer, men blot være et upartisk vidne ... Min sag er blot at være talentfuld, det vil sige at vide, hvordan jeg skal skille væsentlige ud-sagn fra uvæsentlige« Allen er talentfuld og forholder sig egentlig til sine personer efter et tilsvarende princip. Han er således så langt som tænkes kan fra moralisten. Filmen fungerer åbent, for så vidt den lader personernes gøren passere som en kontinuitetsrække af indtryk, der ikke slutteligt lukker sig omkring en »morale«. Filmen slutter ganske vist med familie-harmoni, men uden at overbevise tilskueren om, at den skulle være definitiv. For »hjertet er en meget elastisk lille muskel«, som Mickey siger. Allen stiller sig ikke i nogen større sags tjeneste, han giver afkald på at levere sandheden. Han iagttager imidlertid ikke blot, men går også ind i sine perso-

ner, han lader dem komme til orde, så de fremtræder med forbavsende ligebyrdighed, trods deres indbyrdes modsætninger. Der er ingen distance, og man kan se filmen som et udtryk for grundlæggende accept af tilværelsens lunefulde vilkår, som et udtryk for en væren i verden, som hans personer fra neurose-trilogien ellers har haft vanskeligt ved at finde sig til rette i. Klarest formidles denne via Allen-figuren Mickey, som lever i panisk angst for at fejle noget alvorligt, og som bliver ligeså panisk, da han får lægeligt vidnesbyrd om, at han er fuldstændig rask. Fem sekunders glæde giver lægebesøget anledning til, så melder problemet sig: Hvis døden ikke lurser, så gør livet det. Ovenpå et mislykket selvmordsforsøg får Mickey formuleret en mening i form af en slags konstruktiv gudsfornægtelse, hvis korte lære er, at uanset om gud findes eller ej og uanset om tilværelsen er meningsløs, så er livet en oplevelse, det alligevel er værd at tage med.

Det er måske ikke en særlig overbevisende lære, men den udgør egentlig filmens bærende idé. *Hannah og hendes søstre* giver med sit pulserende forløb et indtryk af selv at være et hjerte, der gør opmærksomhed på livets uafvendelighed og dets muligheder på en og samme tid. Et hjerte der endvidere er elastisk nok til at fatte om både de små og store spørgsmål, lige fra parproblematik til alderdom, kærlighed og død.

På handlingsplanet kædes personerne sammen via de store familiesammenkomster, der indleder og afslutter filmen. Det springende forløb her imellem, hvor der krydsklippes mel-

lem de individuelle historier, kædes udemonstrativt sammen og forbindes af mellemtekster. Undertiden fungerer disse tekster som orienterende kapiteloverskrifter, andre gange fremstår de som spontane ytringer eller som brudstykker fra hovedpersonernes indre monologer. Musikken anvendes ledemotivisk, eksempelvis ledsages den hvileløse Mickey af hektisk jazzmusik, Elliot og Lees romances ledsages af Bach, og enkelte steder får musikken en selvstændig funktion, som i scenen hvor Holly sammen med en veninde er på by-tur i selskab med en mondæn arkitekt, der fremviser byens seværdigheder. Her sammenknyttes den orkestrale musik og den billedvignet over arkitektoniske højdepunkter, so Allen her »fortaber« sig i, til en mesende hyldet til de omgivelser, som personerne iøvrigt ikke rigtig ænser i denne sammenhæng, optaget som de er af at gøre indtryk på hinanden.

Man kan stadigvæk mene, at *Hannah og hendes søstre* er en lille film, der gentager det velkendte. Men man kan ikke komme udenom Allens talent for præcist at skildre dette univers med dets mennesker, så det får nerve og bliver nærværende. Det er den store kunst, der her, helt upåfaldende, giver sig til kende

Hannah og hendes søstre (Hannah and her Sisters). USA 1986. I + M: Woody Allen. F: Carlo Di Palma. Kl: Susan E. Morse. P: Robert Greenhut/Orion. Medv: Mia Farrow (Hannah), Barbara Hershey (Lee), Dianne Wiest (Holly), Michael Caine (Elliot), Woody Allen (Mickey), Carrie Fisher (April), Max von Sydow (Frederick), Maureen O'Sullivan og Lloyd Nolan (Hendes mor og far).