

DET DANSKE FILLMUSEUM  
Biblioteket

## Gud er død

## – og livet kun en række tilfældigheder

*Punktnedslag i Woody Allens store film om Små og store synder*

**F**ørste scene: Et totalbillede af en officiel begivenhed, en middag hvor en taler (skam)roses Judah Rosenthal (Martin Landau): ikke blot en fremragende øjenlæge, men også en gavmild filantrop, en god ven og en verdensmand kendt med den finere kultur fra internationale madsteder til klassisk musik.

Klip til nærbillede af Judah og hans familie, på lydsiden en kommentar fra hans kone om at han har været nervøs siden han kom hjem om eftermiddagen.

Flash back til om eftermiddagen hvor han ser et åbnet brev til sin kone. Han genkender skriften, det er fra hans elskende Dolores. Han åbner det og læser om hendes desperation og ønske om at se Judahs kone. Han brænder brevet.

I løbet af disse få første minutter er situationen placeret: Judah er en beundret og succesrig mand med en hemmelighed, han ikke vil have frem i dagens lys. Og præsentationen af et af filmens tematiske kernepunkter følger, da Judah holder sin tale. Her refererer han til sin jødiske baggrund, til sin far ifølge hvem gud ser alt og straffer det onde. Judah erklærer sig som videnskabsmand og skeptiker, der ikke er i stand til at tro på

af Dan Nissen

gud. Men måske, siger han spøgefuldt, er det faderens ord om guds øje der har styret hans, Judahs, valg af professionen som øjenlæge. Troen transformeret til videnskab.

Det er mageløst præcist fortalt. Ingen overflødige billeder, ingen svinkeærinder, men historie og tematik indlejret i de allerførste minutter af denne begavede og bevægende film, der er en af Woody Allens allerbedste hvis ikke den bedste.

Historien om Judah og hans dilemma med kone, kæreste og i stigende grad med den erklærede mangel på tro er kun en del af denne rige film. En anden af filmens historietråde har Cliff (Woody Allen) som en seriøs dokumentarfilmer i et skrantende ægteskab med Miriam, med en ensom søster og en elskelig niece med hvem han tilbringer dagene i biografen. Cliff er yderligere belastet med svogeren Lester (Alan Alda) som han afskyr. Lester er en succesrig TV-producer, en opblæst selvopnået figur der har succes med at levere

den vare folk vil have – modsat Cliff der lever af sit vaklende engagement. Cliff forelsker sig i Halley (Mia Farrow), TV-produceren der står for det portrætprogram om Lester som Cliff har fået tilkøbt som en luns kød, som nådsensbrød fra successvogeren.

Cliff introduceres gennem et klip fra en gammel film som han ser med niesen. Det handler med udsøgt omhu om Judahs dilemma, og filmen igennem bruges gamle filmklip som kommentarer til nutidige situationer og ofte som overgang fra Judah- til Cliff-historien. Filmen igennem løber de to historier ved siden af hinanden og først i allersidste scene mødes de mange personer, uden at det dog medfører en klassisk forløsende happy end.

Det her opridsede persongalleri og de antydende intriger lyder umiskendeligt som Woody Allen som vi kender ham fra 20 års film, ja som et slags kompendium over Woody Allens univers. Men det under der her sker er en lykkelig og selvfølgelig sammensmeltning af nogle af de bedste sider fra de tidligere film. Her er gruppebillederne fra bl.a. *Hannah og hendes søstre*, den filmiske selv-

tematisering fra bl.a. *Den røde rose fra Cairo*, selvgranskningen fra *Mig og Annie* og i det hele taget de eksistentielle og moralske spørgsmål der har været til stede gennem hele *ouvret*. I hans såkaldte 'seriøse' film har de store spørgsmål vist sig i fortyndede Bergman-aftapninger, i mange andre har de været pakket ind i en vits eller er blevet strøet ud som anekdoter. I den nye film bliver de udfoldet i første person, formuleret med Woody Allens stemme, filtreret gennem hans univers, hans helt personlige måde at tackle filmen og verden på. Man fornemmer, at Woody Allen her har lagt en blufærdighed bag sig, som ofte har vist sig som en form for berøringsangst overfor de 'store' spørgsmål hans film har kredset om, en angst der har fået ham til at vige tilbage for at bruge de store ord.

Det er en ny Woody Allen man ser i denne film, en ældre og mere moden kunstner hos hvem desperationen fra f.eks. *Mig og Annie* nu er afløst af en resigneret, men smertelig melankoli. Man kunne fristes til at bruge Lesters selvimpoverende visdomsord, at humor er tragedie + tid. For Woody Allen har tiden betydet, at de oprindeligt tragiske indsigter er blevet til at leve med, hvilket ikke betyder at der ses bort fra dem.

### **Den rige verden**

Judah bliver mere og mere desperat over Dolores der truer med at ødelægge hans trygge ægteskab og måske afsløre mindre stuerene økonomiske transaktioner. Han kontakter sin bror Jack der har forbindelser med den kriminelle verden. Hvorfor ved han ikke – siger han. Men Jack ser, at Judah forventer at han kan hjælpe med at løse problemet. Det sker særdeles kontant: En lejemorder tager sig af 'problemet', men selvom Jack siger, at Judah nu kan vende tilbage til sit liv, er det ikke så let. Da Judah vil se åstedet og den myrdede, fastholder en lang kamerabevægelse fra Judahs ansigt, nedover hans krop, henover gulvet og frem til Dolores afsjælede legeme og tilbage igen, den ubrydelige forbindelse mellem dem. Og i resten af filmen – indtil sidste scene – nages og plages Judah af samvittighedskvaler og af sjæleransagende spørgsmål om sin usle dåd der i stigende grad igangsætter overvejelser om guds eksistens.

En af Judahs patienter er Ben (Sam Waterston), en rabbi der er ved at blive blind. Han er bror til Lester og Miriam og det er ved hans datters bryllup at personerne i de to historier til slut mødes. Judah betror ham sin kvide, ikke mordet, der endnu ikke har fundet sted, men dilemmaet med konen og kære-

sten. Det udvikler sig til en sand livsanskuelsesdiskussion, hvor Ben hævder sin tro på en overordnet moralsk struktur der styrer vort liv. Uden denne ville verden være tom, siger han. Det er den for den skeptiske videnskabsmand Judah.

Udover disse personer optræder et stort persongalleri der næsten giver filmen form af en gobelin hvor en lang række liv væver sig ind i hinanden, foldes mere eller mindre ud eller slippes igen uden at blive rundet af. De optræder blot som uundværlige dele af et stort mønster. Således bliver filmens univers et rigt differentieret netværk, ikke en enkel velordnet struktur med en klar handlingstråd, sådan som vi kender det fra den klassiske film, fra de hævdivundne konventioner for hvordan en historie skal tage sig ud for at blive accepteret som en genspejling af livet og verdenen.

Woody Allen lader ingen af sine personer være eentydige, heller ikke sin egen Cliff, der ikke er bleg for at stikke sig selv blå i øjnene og som måske alligevel også er jaloux på Lester, sådan som Miriam hævder. Og Lester selv, er han den narrehat som Cliff anser ham for, eller er han som Halley siger efter at hun har forlovet sig med ham, også et sødt og generøst menneske? Og hvad med Dolores? Judah kalder hende indimellem for neurotisk og hysterisk med en selvundskyldende bortforklaring der er en af Rohmers moralske mandspersoner værdig. I andre sammenhænge aner vi den virkelige passion i forholdet til den passionerede Dolores, så anderledes end Miriam med den kendte og køligt respektable overflade. Der er i filmen en vilje til nuanceret at skildre en gruppe mennesker som forbinder den med f.eks. *Hannah og hendes søstre* eller *Radio Days* eller *Manhattan*. Men forskellen er også iøjnefaldende. I *Hannah...* munder de mange berørte problemer ud i den store udglatning og forsoning under den afsluttende Thanksgiving-middag. Det er en ønskeslutning, en filmslutnings happy end – en form for afslutning der direkte tematiseres i den nye film.

### **Den tomme verden**

I *Mig og Annie* bringes den lille Alvy til psykolog af sin mor. Han lider af angstneuroser fordi han har læst, at universet uomgængeligt er i færd med at eksplodere. Og hvorfor lave lektier når vi alligevel skal dø?

Woody Allen taler ikke så skingert og hektisk mere, men hans films moralske og eksistentielle problemstilling er fundamentalt den samme. Blot er konklusi-

onen en anden. For er verden et koldt og hårt sted, som Judah siger, så kan vi alligevel for en stakket stund finde lykken i de enkelte ting: i kærligheden, familien, arbejdet, som Levy, den jødiske filosof Cliff er ved at lave en film om, siger.

*Små og store synder* fastholder begge synspunkter, og de mange forskellige handlingstråde og personer belyser på hver deres måde denne moralske tese. Således bliver det en ret så abstrakt tematisk opbygget film hvor en række historier kaster lys indover en grundlæggende verdensanskuelse der forfægtes. Bens diktum om den moralske struktur, lyder jo som en god og trøstende leveregele. Men Woody Allen modsiger den og hævder tomheden: der er ingen moralsk struktur der styrer mennesket, der er ingen gud der ser alt og straffer det onde, der er kort sagt ingen mening i livet og verden. For det er filmens bitre pointe, at da Judah og Miriam i allersidste billede kysser hinanden som to nyforelskede, indkredset af en dør og indirekte belysning der giver dem aura, så er baggrunden, at Judah en morgen våggede befriet for sine sjælekvaler. Mordet på Dolores var ikke mere tyngende for samvittigheden, han var ikke blevet straffet og kunne tværtimod leve lykkeligt videre. Og samtidig er den gode rabbi Ben blevet blind, Woody Allen har mistet Halley, den komet der lykkeligt krydsede hans bane, men i stedet valgte Lester – og ikke mindst har kærlighedens besynger, der livsbekræftende kloge Levy pludseligt begået selvmord. Han har været filmens metastemme, dens overordnede talerør der kunne reflektere over de dilemmaer filmens personer bevæger sig rundt i. Efter selvmordet fremstår fortolkeren pludseligt som en del af livets komplekse modsætningsfuldhed.

Den eneste lære filmen lader os drage ud af dette, er, at verden ikke er en sammenhængende velordnet, logisk og fornuftig indretning, men en kold planet hvor tilfældighederne råder. Intet tyder på at Judah bliver straffet eller på at der er en højere retfærdighed bag Cliffs sluttelige ensomhed eller rabbis blindhed, og når vismanden, der ender med at erklære, at et af håbene i denne verden er, at fremtidige generationer vil forstå mere – og begår selvmord, er der heller ingen logik i det. Mennesket er mere ufatteligt end som så og verdens skæve gang en følge af lutter tilfældigheder. Cliff kommenterer det ufattelige menneske direkte efter at hans søster har berettet om den skrækelige sexuelle oplevelse med sin billetmærkekæreste. Hans kone spørger hvorfor kære-

sten handlede sådan og Cliff svarer med modspørgsmålet om der mon ville være nogen fornuftig måde på hvilken han kunne besvare dette spørgsmål. Og han konkluderer med at konstatere, at menneskets seksualitet er mystisk.

I sit bidrag til novellefilmen *New York Stories* lader Woody Allen sin hovedperson mor ende som en ånd svævende over byen, evigt vogtende sin søns gåroen og laden. Moderen slipper man aldrig for, ikke som internaliseret normsætter. Men samtidig fungerer hun næsten som den lille Judah forestiller sig guds øje: som en altsende og bedømmende instans. Måske er gudsinstanden noget der ligger i os, ikke udenfor, en moralsk struktur i os, en struktur som er unik for hvert enkelt menneske og som styrer hans/hendes færden i verden. Måske befries Judah for skylden fordi han ikke har en internaliseret norm der for alvor giver sjælekvaler overfor et mord. Eller måske er det blot et spørgsmål om at 'tiden læger alle sår'. Levy udlægger på et tidspunkt menneskets kærlighedslængsel som en paradoksal søges tilbage til noget vi har mistet i barndommen, til en moderfigurs tryghed – en moderfigur som kærligheden til et andet menneske samtidig er en løsrivelse fra. Er der en forbindelse mellem den af Levy formulerede moderfunktion og den i luften svævende instans? Er der en forbindelse mellem vores kærlighedslængsel og behovet for at skabe en fornuft i verden?

Har man ikke en 'mør' som overvåger kan man omgive sig med andre pejlemærker, f.eks. hentet fra fiktionens verden. I *Mig og Bogart* var det Humphrey Bogart som Allen-figuren Allan Felix benytter som vejleder i hvordan man skal nedlægge kvinder, og i *Den røde rose fra Cairo* kommer filmens fiktive filmfigur ud i verden til Cecilia og bringer hende trøst og glæde midt i elendigheden.

### **Fiktionen som flugt**

Woody Allens film har fra først færd haft noget for med film. De første film parodierede kendte genrer og et hovedværk som *Manhattan* signalerer en kulisserverden med den berømte indledning hvor billedet af New Yorks skyline underlægges Gershwins Rhapsody in Blue.

I *Små og store synder* går Cliff i biffen med niecen og senere med Halley, og på et tidspunkt ser de *Singin' in the Rain* i klippebord: den er så god når man er deprimeret, siger Cliff. Og at gå i biografen om eftermiddagen er som at pjække, er noget forborgent og forbudt og derfor en ekstra nydelse. Hvad han finder i de gamle film der i mørket, er en retfærdighed der ikke eksisterer i virkelig-

hedens verden, en orden og logik hvor instruktøren er den gud der sørger for at de onde straffes og de gode belønnes. Så da Judah i sidste scene fortæller Cliff sin historie som var den en ide til en film, afviser Cliff den: Hvis han skulle lave den historie ville han lade manden melde sig selv, for så ville det være en tragedie, og uden tragedie ingen film. Og i øvrigt mener han, at personen i Judahs historie evindeligt ville være plaget af samvittighedskvaler.

Filmkunsten giver således Cliff mulighed for for en stund at glide ind i en verden der er velordnet og følger en vis logik og etik. I fiktionens verden er der ikke rum for tilfældige handlinger, ikke plads til løse ender. Filmkunsten bringer for en stakket stund en vis orden i virkelighedens kaotiske univers. Og undervejs kan tilskueren glæde sig over at der er en mening med livet.

Der er derfor god resonansbund i slutningen på Woody Allens nye film. På sæt og vis kan man tale om en lykkelig slutning idet Judah genfinder sin sjælero og forenes med sin kone i det harmoniske og velkomponerede billede. Smukkere happy end kan man ikke forestille sig. Blot er der altså den hage ved det, at i følge traditionel filmlogik har han ikke fortjent sin lykke. Sådan kan det gå i virkeligheden, men ikke i filmen.

Man kan hævde, at filmen trækker en forbindelse op mellem (film)kunst og religion. Begge har som vigtig opgave at skabe et velordnet univers hvor moralen hersker. Ben tror på sin gud og sin moralske struktur, Cliff søger tilflugt i biografens mørke. Begge dele gør livet udholdeligt.

Det er formentligt med velberådet hu, at Woody Allen lader sin figur Cliff være en miskendt dokumentarfilm der har haft en mindre festivalsucces med en film om syreregn. Måske opfatter Woody Allen sig som en dokumentarist der skildrer verden og dens skæve indretning og ikke skaber fiktioner med smukt harmoniske men falske løsnin-ger. Hans nye film er ganske vist overordentlig smuk og velskabt harmonisk midt i kompleksiteten, men nogen trøster er den ikke. Med mindre det opfattes som en trøst at se virkeligheden lige i øjnene uden moralske, religiøse eller for den sags skyld politiske overbygninger der kan forlene fortrædelighederne i livet med en vis form for logik ved at gøre dem til udslag af en overliggende orden.

### **At se**

Man skal ikke tro på alt hvad lærerne siger, men se på den og så bedømme, siger Cliff til sin niece.

Synet har en vigtig funktion i *Små og store synder*. Judah er øjenlæge og rationalistisk skeptiker, hans diskussionspartner Ben er en troens mand og er ved at blive blind. Blind som den blinde tro, eller måske som justitia – den retfærdighed der ikke sker fyldest. Cliff laver film om den ubehagelige virkelighed som folk ikke gider at se på, mens Lester har succes med at lave serieunderholdning som folk vil se, formentlig med happy ends der forblinder tilskueren.

Woody Allen har lavet en film der vil have sit publikum til at se sandheden i øjnene, til at se, at retfærdigheden er blind i mere end én betydning. Der er mange lag af selvtematisering i dette spil mellem syn og synlighed, mellem dokumentisme og fiktion, mellem videnskaben der vil forstå – indse – og rabbineren der vil tro, mellem at tro sine egne øjne eller på guds. Man kan genkende utallige elementer fra tidligere Allenfilm, men *Små og store synder* er den film hvor instruktøren tydeligt vedkender sig sine rødder og forholder sig direkte til dem.

Aldrig før har religionen spillet så eksplicit en rolle som modstander for Woody Allens livssyn. Den bruges med en smuk blanding af humor og alvor, to ting der så ofte har været søgt sammensmeltet i hans film, men aldrig så lykkeligt som her. Humoren er afdæmpet og alvoren indtrængende, men aldrig tyn- gende. Det er en unik blanding, der får den melankolske resignation til at træde smukt i relief. Filmens credo bliver, som også før hos Woody Allen, en erkendelse af verdens uomtvisteligt uretfærdige indretning og fundamentale tomhed, en tomhed der dog kan kompenseres for med lykken i de nære ting, uden at det grundlæggende forandrer tomheden.

Har man som jeg haft det svært med Allens alvorlige film der aldrig har forekommet mig at stikke dybere end til at være lettere versioner af beundrede mestres værker, kan man glæde sig over at han tilsyneladende har fundet sin egen alvors resonansbund og lykkeligt får det smeltet ind i sit univers. Verden er måske kold og tom – men mens vi er i den kan vi glæde os over at den har en Woody Allen der gør den rigere ved at lære os at se tomheden i øjnene.

### **Små og store synder**

**Crimes and Misdemeanors.** USA 1989. Instr. og manus.: Woody Allen. Foto: Sven Nykvist. Klip: Susan Morse. P-Design: Santo Loquasto. Medv.: Martin Landau (Judah Rosenthal), Claire Bloom (Miriam Rosenthal), Anjelica Huston (Dolores), Woody Allen (Cliff Stern), Alan Alda (Lester), Mia Farrow (Halley Reed), Martin Bergman (Lewis Levy), Jerry Orbach (Jack Rosenthal). Udl.: Pathé-Nordisk. 104,5 min. Prem.: 6. ell. 13.4.90.