

Cykeltjuven

Cykeltjuven är en av neorealistis-
mens portalfilmer. En film om
människovärde med ett djupt
humanistiskt budskap. En tid-
lös film som berör och engage-
rar ännu dryga femtio år efter
sin tillkomst.

Rekommenderad från gymnasiet

En filmhandledning av
PATRIK SJÖBERG

Filmens handling

Filmen utspelar sig i Rom någon
gång i slutet av 1940-talet. Antonio
Ricci, som varit arbetslös en längre
tid, lever tillsammans med sin fru,
sin tioåriga son Bruno och ett litet
spädbarn. Det råder armod och fat-
tigdom i Rom som är kaotiskt och
hårt prövat av den rådande massar-
betslösheten som uppstod efter kri-
get.

Historien tar sin börjar i en kö till
en arbetsförmedling. Den enda som
får ett jobb den här dagen är Antonio
som blir erbjuden ett arbete som
affischklistrare. Problemet är bara att
han behöver en cykel i sitt arbete och
den har han redan pantsatt för att få
pengar till mat. Han söker upp sin
fru och förklarar den komplicerade
situationen, och hon finner genast på
råd – de kan pantsätta lakanen istäl-
let och därmed få pengarna de behö-
ver och för att lösa ut cykeln.

När familjen Ricci ska pantsätta
sina lakan tar pantbanken med viss
tvekan emot dem. När biträdet går
för att placera lakanen på sin plats
följer kameran långsamt efter ho-
nom, samtidigt som den panorerer
över vad som visar sig vara en hel
avdelning som bara består av pant-
satta sängkläder. Antonio får tillbaka
sin cykel och anmäler sig hos sin nye
arbetsgivare.

Nästa morgon är första arbetsda-
gen. Bruno putsar pedantiskt cykeln
och hustrun syr in uniformsmössan
så att den passar. Antonio skjutsar
Bruno till hans arbete på en bensin-
mack och påbörjar sedan sitt jobb
med att klistra upp filmaffischer, bl a
en affisch som gör reklam för Rita
Hayworth i *Gilda*. Antonio har dock
knappat påbörjat sitt nya jobb förrän
katastrofen är ett faktum; en yngling



Far & son – vad säger oss en klassiker idag, tillika en av filmhistoriens bättre filmer som "Cykeltjuven"?

smyger fram och stjälar hans cykel.
Antonio tar upp jakten, men luras på
fel spår av tjuvens kumpaner.

Han anmäler stölden till polisen,
men de visar ingen större entusiasm
till att hjälpa honom. Antonio söker
då upp en vän för att be om hjälp och
de kommer överens om att börja leta
efter cykeln tidigt nästa morgon.
Antonio tar med sig Bruno och till-
sammans med vännerna går de till
en marknad där stulna cyklar ofta
säljs. Men det visar sig vara en hopp-
lös uppgift att finna cykeln bland de
tusen och åter tusen cyklar och
reservdelar som är till salu på mark-
naden.

Uppgivet lämnar de platsen – men
plötsligt får Antonio syn på tjuven
och sin cykel. Denne talar med en
gammal man men trampar snabbt
iväg när Antonio rusar efter honom.
Antonio och Bruno följer efter den
gamle mannen – bl a in i en kyrka
där det anordnats ett välgörenhetsar-
rangemang och gudstjänst för sta-
dens hemlösa – och försöker få
honom att avslöja var tjuven finns.
Gubben förnekar att han vet någon-
ting och försvinner sedan spårlöst.

Antonios frustration går nu ut över
Bruno, som får en örfil. Antonio ång-

rar genast sitt handlande och som
plåster på såren går de på restau-
rang. För ett ögonblick försöker de
glömma alla sorger och beställer in
lite mat, anpassad till den lilla pen-
ning Antonio fortfarande har kvar i
plånboken. Vid bordet bredvid dem
sitter en välbärgad familj, med en
son i Brunos ålder, som smörjer krå-
set med både Champagne och des-
sert.

Efter restaurangbesöket fortsätter
de letandet och de beger sig till den
spåkvinnas som vi sett Antonio och
hans fru besöka i ett tidigare skede
av filmen. Då förkastade han spåk-
vinnans verksamhet men nu har des-
perationen dragit honom dit för att
hon ska hjälpa honom att finna
cykeln – men hon visar sig inte vara
till någon hjälp. Men strax därpå stö-
ter Antonio och Bruno av en slump
på tjuven och de skyndar efter och
står plötsligt framför ett hus där han
visar sig bo. Bruno skickas iväg för
att hämta polisen allt emedan
Antonio får utstå hån och anklagelser
från tjuvens grannar och vänner som
aggressivt förvarar den unge man-
nen. Då polisen anländer och frågar
efter bevis eller vittnen kan Antonio
inte visa upp någondera. Han ser sig

tvingad att ge sig av utan att kunna anmäla tjuven.

Antonios och Brunos förtvivlan ökar alltmer. De kommer till en plats utanför en fotbollsstadion där det står mängder av parkerade cyklar. Antonio ser en ensam cykel stå lutad mot en vägg och en desperat plan tar form i hans hjärna. Men innan han tar det ödesdigra beslutet att stjäla cykeln lider han stora kval. Efter fotbollsmatchens slutsignal väller publiken ut på gatan och "alla" tycks ta sin cykel för att trampa hemåt. Antonio säger åt Bruno att ta spårvagnen i förväg hem, men Bruno missar den och ser hur hans far kommer farande på en stulen cykel med en jagande hop efter sig för att omedelbart bli tillfångatagen. Bruno rusar till hans undsättning. Gråtande och förtvivlad ser han sin far fångad hos gruppen män som häver glåpord och anklagelser över honom. När cykelägaren ser den gråtande Bruno låter han Antonio gå. Han vill inte anmäla honom till polisen. Tillsammans går far och son genom folkvimlet, gråtande hand i hand. Bruno försöker få ögonkontakt med sin far. De vandrar iväg i tystnad djupt försjunkna i sorg och skam.

Cykeltjuven – en klassiker

Hur ser vi då på *Cykeltjuven* idag? Filmen har varit självskriven på filmutbildningar över hela världen och dyker ideligen upp på listor som upprättas över de 10 eller 20 bästa filmerna genom tiderna. Man kan rimligen ställa sig frågan om den åtnjuter denna status beroende på att den talar till oss idag om saker som fortfarande är angelägna, eller om den omhuldas i huvudsak som en representant för filmklassiker ur filmhistorien. Men vad är det då som gör att en film blir en del av filmhistoriens kanon, att den blir en klassiker? Ofta är det en film som var nydanande för sin tid, som visade oss något vi inte sett tidigare, som t ex *Citizen Kane* (1939). Andra gånger för att en film har fungerat som influens åt efterkommande regissörer.

Det vanligaste attribut som är förknippat med en filmklassiker är förmodligen i vilken mån den fortfarande får oss att skratta eller gråta – helt enkelt, i vilken mån den fortfarande talar till oss och berör oss, får oss att tänka efter. Det är också här som *Cykeltjuvens* kraft ligger. I en mycket enkel handling presenteras ett par älskvärda karaktärer som i ett utsatt läge tvingas göra svåra val. Handlingens vardaglighet och jordnära karaktär öppnar för en intim och samtidigt angelägen upplevelse av vad som sker med människor som utsätts för hård social press och arbetslöshet. Filmen gör

detta utan pepinnar och övertydlig retorik och dess tema återfinns ofta i det lilla utrymmet på duken som finns mellan en far och hans son, i en fattad hand och en besvärad men besvarad blick.

★ Diskutera vad som är en klassiker? Vem och vad bestämmer kriterierna för att en film/bok/pjäsa ska bli en klassiker? Vad betyder ordet klassiker för eleverna – är det något som lockar eller är det något gammalt och mossigt?

Kort om neorealismen

Filmen bär många och tydliga tecken för den filmrörelse den var en del av; neorealismen. Den uppstod i Italien under 1940-talet som en reaktion på Mussolinis lättviktiga och eskapistiska melodramer, filmer som medvetet valde att inte belysa de förhållanden som människorna i ett slaget och krigshärjat Italien levde under.

Påverkad av filmaren och författaren Cesare Zavattini började ett antal regissörer att göra film efter ett antal, för sin tid, radikala principer. Dessa principer skulle resultera i en ny typ av film, en film som visade människor och världen såsom den såg ut – neorealismen. Filmerna skulle utspela sig i helt samtida och trovärdiga miljöer. Man ville distansera sig så mycket som möjligt från kostymfilmer och historiska melodramer. Handlingen skulle vara centrerad kring vardagliga problem. Den lilla människans verklighet var inte bara viktig att visa, man ansåg också att människors vardag innehöll tillräckligt med dramatik för att vara intressant. Men neorealismerna hade inte bara åsikter om filmernas tematiska innehåll, det fanns även mer konkreta och inspelningstekniska aspekter att ta hänsyn till.

Den första och mest iögonfallande principen var att man i så hög utsträckning som möjligt skulle använda sig av amatörskådespelare. Att använda sig av filmstjärnor, eller ens allt för bekanta ansikten för en filmpublik, skulle hämma känslan av att det är ett stycke vardagsdramatik vi får se. En annan viktig aspekt var att man skulle filma på plats. Man ville frångå tendensen att bygga upp miljöer i en studio. Att inte ha full kontroll över ljusförhållanden eller vad som händer i bakgrunden skulle också förstärka verklighetskänslan i filmen. Vill man att en scen ska utspela sig i ett fattigt i kvarter så får man åka dit och spela in. En tredje, och kanske lite mer teknisk aspekt, var att man premierade den långa tagningen och det långa skärpedjupet. Att inte stycka upp och fragmentera tagningarna alltför mycket utan behålla en känsla av konti-

nuitet i tagningen skulle också ge en förhöjd verklighetskänsla. Det långa skärpedjupet, dvs hur mycket i bilden som är i fokus samtidigt, föredrogs då de gav publiken möjlighet att, i kombination med den längre tagningen, kunna observera den detaljrikedom som följde på att man spelade in på plats.

★ Såväl Antonio som Brunos karaktärer spelas av amatörer, vad betyder det för filmens känsla och trovärdighet? Vad kan det finnas för fördelar respektive nackdelar i en tid som vår, då filmer domineras av filmstjärnor, med att använda sig av amatörskådespelare, dvs ett för oss okänt ansikte?

Ett socialt patos – att berätta i bilder

Cykeltjuven är en film med ett starkt socialt patos. Italien under efterkrigstiden var präglad av hög arbetslöshet och sociala missförhållanden. De Sica blottlägger i *Cykeltjuven* ofta den svåra sociala situationen genom ett raffinerat bildberättande, utan dialog. Bildernas visuella kraft får tala för sig själva. Ett tydligt exempel där hela den sociala misären exponeras i en enda bildsekvens är när familjen Ricci ska pantsätta sina lakan för att kunna hämta ut Antonios cykel. Lakanen räcks över med en åtbörd av skam och sorg över att behöva sjunka så lågt och att han och hans hustru nu tvingas sova utan lakan. Men då pantbanksinnehavaren tar emot lakanen och går iväg för att placera dom på sin rätta hylla följer kameran honom och panorerar långsamt ut så att åskådaren blir varse den enorma mängd lakan som redan finns där. Riccis personliga tragedi är inte unik, vi engagerar oss i deras öde samtidigt som vi förstår att de också fungerar som representanter för en mycket större grupp utsatta människor.

Ett annat exempel när bilderna får tala sitt eget språk är i filmens början då Antonio får instruktioner av en kollega i konsten att klistra affischer. Samtidigt, bakom deras ryggar på gatan, tigger två små barn. En spelar dragspel och den andre följer efter en förbipasserande herre i hatt. Kameran lämnar plötsligt Antonio för att istället följa den lille pojken som tigger pengar av mannen – men mannen ignorerar pojken utan pardon.

Klassklyftorna illustreras på ett mer konkret vis i scenen på restaurangen. Vid grannbordet sitter en välbärgad familj med en liten son i samma ålder som Bruno. Antonio ser att Bruno sneglar på grannbordets överflöd av mat och han säger till sin son:

- För att äta sådär måste man ha en stor lön.

Bruno tvekar då att äta vad han har på tallriken – men hugger sedan åter in efter att Antonio sagt att det är okej.

★ Diskutera scenen med lakanen på pantbanken. Vad säger den oss? Hur fungerar regissörens sätt att berätta i bilder – blir det effektivt, eller kunde han ha gjort på ett annat vis för att säga samma sak? Varför tvekar Bruno för ett ögonblick att äta upp sin mat när de är på restaurangen?

Antonios handlande

På ett plan handlar *Cykeltjuven* om hur ekonomiska svårigheter, arbetslöshet och social press tvingar människor till kriminalitet. Under Antonios och Brunos jakt efter cykeltjuven möter vi ett samhälle där ingen tycks bry sig om andra – man är sig själv närmast. Ingen hjälper honom, inte människorna på gatan, inte polisen – han står helt ensam, med sin son. Den ende som ger lite hopp om mänskligheten är personen på slutet som inte anmäler Antonio för cykelstölden.

I slutscenen har Antonio gett upp om att återfinna sin cykel och vandrar med tom blick genom gatorna, oroligt iakttagen av sin son. I den stunden, framför kameran, tar desperationen och nöden över Antonio, som, via sonen Brunos blick, ter sig som en annan person då han själv förvandlas till en tjuv och tar en cykel. Tumultet och förnedringen som följer på stölden och då han blir fasttagen fördjupar det mörker som han redan befinner sig i.

En intressant detalj att notera är att filmens originaltitel, *Ladri di biciclette*, betyder cykeltjuvar, inte cykeltjuven. Den italienska titeln antyder att det finns en potentiell tjuv i oss alla om vi bara pressas hårt nog.

★ Vad händer i slutscenen? Vad får Antonio att stjäla cykeln? Finns det något som rättfärdigar Antonios handling? Varför anmäler inte den bestulne cykelägaren Antonio? Är det ett hoppfullt slut?

Filmen handlar även om relationen mellan en far och en son, om en fars oro för sitt förhållande till sin son, om vikten av att som far vara en god förebild. Vi förstår från första början att Bruno ser upp till sin far. Han har likadana arbetskläder och han imiterar ofta faderns sätt och manér, exempelvis när han stoppar lunchsmörgåsen i bröstfickan på samma sätt som sin pappa. I slutet, när fadern misslyckats med att stjäla cykeln, är det Bruno som räddar honom ur knipan.

★ Fundera på en fortsättning på historien. Vad kommer att hända? Kommer Antonios och Brunos relation att på något sätt förändras?

Arvet efter Cykeltjuven

Ungefär tio år efter *Cykeltjuven* började en grupp brittiska filmare att göra och prata om film på ett sätt som påminner om neorealismen i vissa avseenden. Regissörer som Lindsay Anderson, Karel Reisz och inte minst Ken Loach presenterade filmer som strävade efter en filmisk social realism. Denna rörelse, som ibland kallas för diskbänksrealism (kitchen-sink realism) fokuserade på arbetarklassens levnadsvillkor i Storbritannien. Även dessa filmer utspelar sig i vardagen där filmens dramaturgi följer de problemlösningsmekanismer som familjer tyngda av problem hänfaller åt. I flera sammanhang refererar Loach till såväl Charles Dickens och Emile Zola som till de italienska neorealisterna. Precis som De Sica betonar också Loach vikten av humor och sentimentalitet som en integral del av livet och ingen realistisk skildring av människor kan vara utan dessa. De sentimentala och humoristiska elementen i *Cykeltjuven* är annars något som filmen fick kritik för då det ansågs ta udden av filmens realistiska uppsåt.

Trots att det under 70-talet gjordes många filmer, inte minst i Sverige, med ett uttryckligt socialrealistiskt uppsåt, var det inte förrän ett antal regissörer i Danmark presenterade ett manifest 1995, som en ny samlad rörelse med realism som mål kunde identifieras – Dogme 95. Manifestets, som mycket väl kan läsas som en delvist ironisk PR-kupp, viktigaste del består av ett löfte i 10 punkter signerade av regissörerna Lars von Trier och Thomas Vinterberg. Den första punkten betonar vikten av att filma på plats, den andra att det inte får förekomma pålagda ljudeffekter, den tredje att kameran måste vara handhållen. De övriga punkterna betonar att filmen måste vara i färg, att inga filter får användas på kameran, att inga överdrivna och ytliga händelser får dominera (typ mord och vapen), att dom måste utspelas i ett här och nu.

Cykeltjuven är en film som aldrig skulle kunna misstas för att vara en diskbänksrealistisk film eller för den delen en Dogme-film. Ändå anses filmer ur



Antonio konfronterar cykeltjuven i en hjärtslitande scen.

samtliga dessa rörelser, från olika geografiska platser och vid olika tidpunkter i historien, förmedla en känsla av social realism, att de visar upp vardagen i all sin nyansrika problematik. Den tidlöshet som kännetecknar *Cykeltjuven* kanske har att göra med att det hela tiden, med någon form av regelbundenhet, funnits någon som för den social-realistiska städfattningen vidare.

PRODUKTIONSUPPGIFTER

Italien 1948

Originaltitel: Ladri di biciclette

Manus: Cesare Zavattini mfl

Regi: Vittorio De Sica

Foto: Carlo Montuori

Klippning: Eraldo Da Roma

Musik: Alessandro Cicognini

I ROLLERNA

Antonio – Lamberto Maggiorani
Bruno, hans son – Enzo Staiola
Maria, hans fru – Lianella Carell
Föreståndarinnan – Elena Altieri
Sophämtaren – Gino Saltamerenda

TEKNISKA UPPGIFTER

Speltid: 82 minuter

Format: Normalbild 1:1,37

Ljud: Optisk mono

Censur: Barnfällighet

Svensk premiär: 27.2.1950

Nypremiär: 15.3.2002

DISTRIBUTION

Svenska Filminstitutet, Box 27 126, 102 52
Stockholm Tel 08-665 11 00, fax 08-661 18
20 www.sfi.se