



Niels Jensen

Den knuste maske

Et motiv hos Ingmar Bergman

Identitetskrise opstår, hvor mennesket ikke kan finde levedygtige værdier ud fra hvilke, det kan forholde sig til verden. Et fænomen der i særlig grad har plaget vesterlændingen i vort århundrede, hvor alle autoriteter, enhver norm og enhver sandhed er blevet anfægtet. Det individ, for hvem krisen bliver særlig påtrængende, rammes af angst. Kun den, der evner at leve med sin isolation – sin viden om, at der ikke findes fælles sandheder og forklaringer – og dog etablere et fællesskab med andre bygget på samhørighedsfølelse, har besværet angsten. Den moderne psykologi vil mene, at ingen helt forstår det. Dertil er vor kultur for modsætningsfyldt. Præget på samme tid af det kristne bud om selvfornægtelse og kappestridens krav til selvudfoldelsen.

Ingens steder i moderne film er denne konflikt skildret mere indtrængende end hos Ingmar Bergman. Isolationens tilstand og længslen efter fællesskab er det gennemgående tema i hele hans produktion. Motivet er det samme fra de første film til de seneste. Kun holdningen har undergået ændringer. Bergman bliver mere og mere pessimistisk. Tror mindre og mindre på, at menne-

skene vil magte at leve med angsten. Det er den og ikke dem, der vokser sig stærkere i hans film. Den breder sig i det enkelte menneske og spredes mod de andre akkurat som Inger Christensen har beskrevet det:

Angsten for at være alene
 Angsten for at være sammen
 Angsten for det afsluttede
 Angsten for det uafsluttede
 Angsten for kønnet
 Angsten for døden¹

Ingmar Bergmans ungdomsfilm var generationskonfrontationer. De handlede om unges oprør mod – og var selv opgør med – forældrenes forræderier, kompromisser og resignation. De ældres følelseskulde er ungdommens lidelse. Men lidelsen modner, påkalder forpligtelsen. Hvis det er rigtigt, at frihed betyder evnen til at handle ansvarligt og bære den ængstelse og den ensomhed ansvar medfører, så må Bergmans film indtil 1956 stort set også siges at handle om mennesker, der udvikles til at vove friheden. Unge oppe mod så svære odds som alliancen mellem de ældres forhærdelse og tilfældets meningsløshed, men som dog kunne se mulighederne i sig selv og i dem, de holdt af.

Det gjaldt Jan-Erik i »Hets«, der midt i tabet dog vinder over omgivelserne. Det gjaldt Johannes i »Skepp till Indialand«, som gør faderens drøm – udlængslen – til virkelighed. Det gjaldt Marie i »Sommarlek«, der vinder fremtiden ved at overvinde fortiden. Her skaber erkendelsen nye muligheder, som den gør det for Berit og Gösta i »Hamnstad«, for Stig i »Till Glädje«, for Harry i »Sommaren med Monika«, for Albert og Anne i »Gycklarnas Afton«.

Nu handler ikke alle disse film om unge. I alt fald gælder det for »Sommarlek«, »Gycklarnas Afton« og et par af de tidligere, »Fängelse« og »Törst«, at hovedpersonerne er ude over deres første ungdom og godt inde i den anden. Men det gælder også, at jo længere inde, jo mindre overskud har de. Hvorom alting er: Udgangsstemningen i samtlige tidlige film er et nøjsomt trods alt. En slags forkommen optimisme.

Siden går det anderledes.

Og det gør det i trit med introduktionen af den religiøse problematik. En sådan trængte sig ikke oprindeligt på, selvom lidelsesmotivet undertiden fandt udtryk i kristen symbolik.

Modst. side: Den gamle professor Borg (Victor Sjöström) i »Ved vejs enden: »Hans blik prøver bestandig at gennemtrænge mørket«.

Samtidig med at generationsopgøret toner ud – hvilket naturligvis hænger sammen med at instruktøren selv bliver ældre – drejes imidlertid de bebrejdelser, der hidtil har været rettet mod forældregenerationen for ligegyldighed og egoisme i metafysisk retning. Nu er det Gud, der kræves til regnskab for tilværelsens vilkår. Et regnskab, han som bekendt altid præsenteres for i krisetider, men som han, ligeså bekendt, endnu aldrig har villet gøre op.

»Hvorfor skjuler Gud sig i en tåge af halvt udtalte løfter og skjulte mirakler«, spørger ridderen Antonius Block i »Det sjunde Inseglet« og kræver vished, mens hans væbner fejrer spørgsmålet til side for at ruste sig med Camus' stoicisme. Overfor døden og meningsløsheden vil han være tavs – men under protest! Der er stof i ham til en absurd oprører, og i sin bog »Djævelens Ansigte« skriver Jörn Donner, at væbneren er filmens interessanteste skikkelse. Mest nutidig er han måske, men det er dog ridderen, der er skabt med størst lidenskab. Hans spørgsmål er instruktørens spørgsmål. Hans utilstrækkelighedsfølelse, ængstelse og forpinte uvished er den, der plager Bergman og de personer, som fra nu af bliver hans centrale. »Tro er som at elske en ude i mørket«, siger ridderen, og instruktøren karakteriserer selv sin næste nøglefigur, »Smultronstället«s professor Borg, ved at sige, at »hans blik bestandig prøver at gennemtrænge mørket. Han søger hele tiden at fange et svar på sit skræmte spørgsmål og sine fortvivlede bønner«.²

På den tid da han lavede disse to film – det var i halvtredsernes sidste halvdel – udtrykte Bergman håbet om at kunne lignedes ved en af de middelalderens katedralbyggede, der ydede deres beskedne, anonyme bidrag til det fælles skaberværk, og som så lønnen i dets fuldførelse. Billedet var naturligvis ikke tilfældigt. Dels var Bergman på det tidspunkt dybt afhængig af den kristne symbolverden og sin egen troskrise – og hvor er bestræbelsen for at forene det himmelske og det jordiske stærkere udtrykt end i den gotiske katedral. Dels har, som Edgar Morin siger, industrikulturens nye kunstarter genopvækket »det kunstneriske arbejdes oprindelige kollektivismen, som vi kender det fra de anonyme heltedigte, katedralernes bygmestre og malernes ateliers op til Rafael og Rembrandt«.³

Håbet om at være medskabere af et sakralt monument holdt blot ikke for Bergman. Ligesom den rolle kunstneren spiller i »Det sjunde Inseglet« ikke kan gennemføres i de følgende film.

Ridderen Antonius Block møder på sin rejse gennem Sverige til kunstnere. Den ene er frescomaler. Med sine billeder maner han menneskene til eftertanke, »skræmmer dem en smule«. Den anden er gøgler. En Guds lille spillemænd, enfoldig og ubesmittet af al narcissistisk individualisme; han forstår ikke ridderens ord om troens lidelse, men lever i evangelisk ubekymret.

Disse to kunstnere, den folkeopdragende og den folkelige, den rituelle og den evangeliske, træffer vi ikke siden hos Bergman. Den næste film i hvilken kunstneren spiller

en rolle er »Ansigtet«, hvor han er blevet til den omrejsende mesmeriker Albert Emanuel Vogler. En mindreværdskomplekset illusionist fuld af mistillid til sin egen metier og plaget af sin aldrig tilfredsstillende trang til selvretfærdiggørelse. Mødet med ham bliver ikke for nogen den ubekymretedens åbenbaring, det blev for ridderen at træffe gøglerfamilien. »Alt hvad jeg har sagt forekommer så meningsløst og uvirkeligt, nu jeg sidder her med dig og din husbond«, sagde Antonius Block, da han var hos taskenspillerens, og var end gudsanklage og selvbebrejdelser kun borte en føje stund, så var dog selve oplevelsen af dette umiddelbarhedens øjeblik nok for Antonius, der lover at bevare det i erindringen som et tegn. Tegnet kommer til ham som en gave og kun således har det gyldighed. I Bergmans kunst reduceres det i den følgende film »Jungfrukällan« til et stykke mekanik – kilden der vælder frem – og bliver snart, nemlig i »Såsom i en Spegel«, til et intellektuelt postulat, en illusion og et selvbedrag, hvilket for så vidt gælder såvel for instruktøren som for den kunstner – forfatteren David – der er hans identifikationspunkt i filmen. David trøster sin søn med, at søsteren, som føres bort til sindssygehospitalet, ikke er alene, thi hun er hos Gud. Nemlig i deres kærlighed, hvilket er et og det samme! Bergman har selv forklaret tankegangen som »en bekendelse til den hellighed, firkantet udtrykt, som er indbygget i menneskene«. Men han har også sagt, at slutningen på filmen, hvor denne idé formuleres, efterhånden som optagelserne skred frem, forekom ham mere og mere uantagelig. »Derfor knuste jeg også gudsbeviset i den følgende film.«⁴

Som tegnet – eller nu netop snarere beviset, Gud – Kærlighed – fremtræder i spejlet, er det da også et uhjælpepostulat. Forholdet er jo nemlig, at der ingen kærlighed er eller har været mellem historiens personer. Den sindssyge pige frelses ikke af kærlighed, men går til grunde af mangel på den. Hendes verden splintres. Skizofrenien dukker op for første gang som centralt motiv hos Bergman.

»Nattvardsgästerna« svækkes menneskene yderligere. Her fungerer klokkeren ifølge instruktøren som en parodi på forkyndelsen i »Såsom i en Spegel«, og hovedpersonen, præsten Thomas, har end ikke kræfter til at ofre en smule trøst på et nødstedt medlem af sin menighed. I næste film »Tystnaden« er resten tavshed. Håbet om en oversanselig frelse, en meningsskabende instans hinsides denne verden er dermed slukket i Bergmans univers.

Denne udkrystallisering er fulgt op af et stadigt strengere formelt mådehold. Noget der har forbindelse med sammenbrudet af katedralbyggedrømmen. Samtidig med at Gud som hinsides-forestilling forsvandt ud af Bergmans film, forsvandt nemlig tilliden til kunsten. Hvad der eventuelt kan være af tro på disse begreber – religion og kunst – forekommer ham atavistiske. Slangeskindet bevæger sig, men det er kun ådslerne i bugen, der får dyret til at røre sig. Voglers lede ved sine mesmeriske illusionsnumre er Bergmans, ligesom Davids fornemmelse af, at kunstnere er parasitter på andres lidelser, er instruktørens: »... de ser venner og nærstående slides sønder af konflikter. Men kanbalen i dem er altid parat, noterende, ob-

serverende.«⁵ Bergmans mistæneliggørelse af sin egen profession er i øvrigt langt fra usædvanlig blandt nutidige kunstnere. Der er variationer i formuleringen men udgangspunktet, en skyldbetonet, antiæstetisk holdning er bestandig det samme. »Forfalsket indtil marven og mystificeret skrev jeg lystigt om vor ulykkelige lod«, kunne det hedde hos Bergman, men det er nu Sartre.⁶

Hele dette dilemma går tilbage til romantikken, da kunsten mistede sin tjenende funktion til pris for kirkelige eller verdslige autoriteter og i stedet blev instrument for det følsomme individs selvudfoldelse. »Et erkendelsesredskab, en mulighed for overhovedet at komme livet nær«, som Ole Sarvig siger.⁷ Bergman kalder det »en sult«,⁸ og de tilhører begge hin romantiske slægt, om hvilken det er sagt, at for den er tilværelsen som en offerhandling, hvor livet og hele selvet er sat ind på ét: at skabe. Men, siger Göran Schildt i sin bog om Cézanne: »Den romantiske kunstner, der »ofrer sig« og poserer som martyr på selvportrætterne, benytter tit sit eget og sine nærmestes liv som objekt for eksperimenter, hvis hovedformål er interessante følelsesreaktioner. Men denne art af ofre bliver let moralsk tvivlsomme og ender med at få udøveren til at foragte sig selv, fordi han har forgrebet sig på det liv, han teoretisk nærer respekt for.«⁹

»Det betryggende for mig er, at jeg kan se det tilbagelagte (arbejde) i et nyt og mindre romantisk lys. Kunsten som selvtilfredstillelse kan naturligvis have sin værdi, navnlig for kunstneren«, siger Bergman,⁸ men affærdiger i videre forstand kunstens betydning udenfor rituelle sammenhænge, hvilket vil sige, at den i vor verden har mistet sin mening. Thi hvor troen på hinsidig frelse er borte, er ritualerne døde. Dertil kommer, at kunsten heller ikke længere slår til som spejl for vor dennesidige virkelighed, fordi virkeligheden når os ad andre kanaler, først og fremmest fjernsynets. Skal kunsten da endelig tages i anvendelse – om ikke andet så fordi nogen ikke kan lade være – så når den under alle omstændigheder længst, hvor den er mindst kunstfærdig. Hvor formen er mest nøgtern, upoleret som en tv-reportage. »Når jeg ser tv«, siger Bergman, »så kan jeg pludselig synes, at alt dette med spillefilm er noget forældet, som man burde lægge på hylden. Det er nok mest et moralsk dilemma: de dramaer, som vi fabrikerer, kan aldrig et øjeblik i suggestionskraft og i umiddelbarhed og i fantasiæggelse komme i nærheden af tv's dramatik.«⁴

Der hvor denne dramatik får sit uafrystelige udtryk, er i gengivelsen af virkelighedens vold og lidelse. Pressefotoet af jødedrengen med hænderne løftet foran SS'ernes bøssepiber. Selvbrændermunken på Saigons gader. Overfor dette, overfor overgreb og tilintetgørelse er kunsten utilstrækkelig, mener Bergman. Men dementerer samtidig påstanden med sine film, hvor voldsproblematikken er kommet til at indtage en central plads, uden at nogen vist vil påstå, at det har svækket filmens kunstneriske gyldighed og kraft.

I »Passion« bestemmes personerne og deres indbyrdes forhold således primært gennem deres holdning til vold og den lidelse, volden afsætter. Se blot filmens ene yderfigur, Elis, amatør fotograf og arkitekt. Elis søger at abstrahere fra volden ved at katalogisere den og æstetisere den ud i pas-

sende afstand. Han har den på billeder. De og deres systematik er hans lidenskab, samtidig med at han med udsøgt kynisme udtrykker en fundamental mistillid til sit eget forehavende. Inddelingen af sine fotos efter motiv kalder han ligeså meningsløs som selve samlingen og mener, at billeder altid lyver. I alt fald billeder af menneskeansigter. Man kan nemlig ikke se noget på et ansigt. Ikke engang smerte. Se selv, siger han og viser et billede af sin kone. Hun smiler, men var i virkeligheden forpint af migræne, da hun blev fotograferet. Elis' mistænkeliggørelse af fotografiets kunst er i øvrigt blot en facet af hans fundamentale kulturpessimisme – han skal bygge et kulturcenter i Milano og omtaler det som et mausoleum over meningsløsheden. Sysselsætningen hermed kan dog – som fotografihobbyen – tjene til at distancere ham fra omverdenen, hvilket er ham magtpåliggende: »... menneskenes lidelser skal ikke holde mig vågen om natten.«

Med sin velsituerede person demonstrerer Elis med al tydelighed den sandhed, der siger, at vi nok kan være kyniske overfor undergangen, så længe vi ikke behøver se den. Så længe vi føler os trygge på det sted, hvorfra vi udøver vor kynisme. For Elis' sociale modpol, filmens anden yderfigur, Johan, er undergangstruslen imidlertid for tæt på, som den altid er tættest på samfundets underste lag; et perspektiv filmen ikke glemmer. For Johan er desperationen ikke retorik, og han går til grunde som offer for eruptive og irrationelle voldshandlinger. I et afskedsbrev før selvmordet skriver han: »Jeg følte, at jeg efter dette ikke mere kunne se nogen i øjnene.« Johan bukker altså under for den lidelse, der ikke skal berøve Elis nattesøvn. Eller snarere: Han bukker under for den skam, lidelsen afsætter i ham.

I Bergmans foregående film, »Skammen«, møder vi kvinden Eva, der, hvis hun skulle placeres i forhold til Elis, som vælger kynismen, og Johan, der vælger døden, befinder sig et sted midt imellem. Hun føler sig ikke ansvarlig for den krig, der udspilles omkring hende, og hvor skulle hun kunne? Den er som en drøm, der drømmes af en anden. Ikke hendes drøm, men alligevel er hun dog en del af den og må spørge: »Hvad vil der ske, når den, der drømmer, vågner og skammer sig?«

Skammer sig – over hvad? Over det menneskelige nederlag, vi kalder krig? Over fornedrelsen – den der også ramte Elis? Over dette at livet beherskes af vold i stedet for af fællesskab? Over at verden, som det hedder i »Passion«, er en hær af bødler og ofre? Spørgsmålet står ubesvaret hen og minder også heri om Kafka; slutningen på »Processen«, Josef K's endeligt: »Det var som om skammen skulle overleve ham.« Skammen over hvad? Er det skammen over ydmygelsen? Over dette at skulle dø som en hund? Er det »menneskets skam over at have gennemskuet lovens nådesløshed og det dødelige lys, der stadig tilbydes som guddommeligt«?¹⁰ Måske Josef K's egentlige brøde var hans isolation, fraværet af andre mennesker i hans liv. Kafka kendte det fra sig selv: »Jeg er skilt fra alt af afstande til hvis grænser, jeg end ikke kan nå ud«, hedder det et sted i dagbogen.¹¹

»Hvad det først og fremmest drejer sig om her i livet er at opnå kontakt med et andet menneske. Hvis du kan tage det første



Øverst: Ridderen Antonius Block møder døden i »Det syvende segl«. Nederst: I »Skammen« er det ikke længere den symbolske, men den fysiske død, Eva (Liv Ullman) bliver konfronteret med.



skridt hen imod kommunikation, mod forståelse, mod kærligheden, så er du frelst«, siger Bergman,² og i alle hans film er det som hos Kafka dødsyndet at isolere sig. »Jeg har ved min ligegyldighed med mine medmennesker isoleret mig fra deres selskab. Nu lever jeg i en spøgelsesverden. Jeg er fanget i mine drømme og fantasier«, beklender ridderen i »Det sjunde Inseglet«, og i »Smultronstället« siger professor Borg: »Vor omgang med andre mennesker består i meget høj grad i, at vi vurderer og bedømmer hinandens karakter. Derfor har jeg trukket mig tilbage fra samfundet og er blevet en smule ensom på mine gamle dage.«

For såvel Antonius Block som for Isak Borg er rejsen, de foretager, en bodsvandring for den synd de har begået: Fornægtelsen af fællesskabet. Men hvad nu hvis dette fællesskab kun kan realiseres gennem lidelse? Hvad nu hvis »total exposure is necessary before compromise can be accepted and made to work«, som Robin Wood skriver i sin Bergman-monografi.¹² »Det første man må gøre, tror jeg, inden man overhovedet kan begynde med noget-somhelst, er at acceptere sig selv«, siger Bergman.⁴ Men accepten kræver altså også

ubarmhjertigt maskernes fald, blottelsen, som det sker i »Gycklarnas Afton«. For cirkusdirektøren og Albert og hans elskerinde Anne betyder den indbyrdes afsløring ikke blot at de ser hinanden, men også sig selv. De kan mødes loyalt, uden illusioner og uden løgne. Modsat Frost og Alma hvis forhold er stagneret i hjælpeløs, infantil afhængighed, fordi han – klovnen med den frosne maske og munden som en rift – aldrig er kommet ind fra kulden, men er gået til grunde i sin udsathed. Ydmygelsen var for stor, skammen overlever ham. Det blir imidlertid Frosts skæbne, den knækkedes – og ikke Alberts og Annes – der kommer til at beherske Bergmans senere film.

I en anmeldelse af »Persona« skriver Susan Sontag: »If the maintenance of personality requires the safeguarding of the integrity of masks, and the truth about a person is always the cracking of the mask, then the truth about life as a whole is the shattering of the total facade behind which lies an absolute cruelty.«¹³ Hvis vi her er tæt på en bestemmelse af Bergmans erkendelse – eller frygt – så har han også i den meget til fælles med en række af tidens kunstnere og med flere af modernismens indgangsskik-

kelser. Mest påfaldende er måske slægtskabet med Henrik Ibsen. Også han vidste, at sandt fællesskab krævede maskerne knust; der var meget af en Gregers Werle i Ibsen, men som demonstreret flere andre steder end i »Vildanden« var han heller ikke blind for at knuses masken, så knuses efter al sandsynlighed også ansigtet bag den.

Hos Bergman er dilemmaet givet særlig tragisk form i »Passion«, fordi de lykkeligere muligheder her ligger så tæt på for filmens to centrale personer. Efter et opgør med Andreas og efter endnu engang at have spillet rollen, som den der har oplevet den største lykke – kærligheden, fællesskabets fuldbyrdelse, river Anna masken af. Befrier sig for sit selvbedrag, sin livsløgn, sin forløjede opbyggelighed og utålmodige moraliseren og beder Andreas om tilgivelse (for alt dette). Og hvad er en bøn om tilgivelse andet end en bøn om accept.

Men som Frost ikke kunne tilgive i »Gycklarnas Afton«, kan Andreas det ikke i »Passion«. Lige før Anna beder derom, har han krævet sin ensomhed tilbage. Han er ikke rede til at acceptere omverdenen og dermed heller ikke rede til at acceptere sig selv. Han søger ly i isolationen, men når han først er der, kan han kun rabe sit eget personløse, ingen-agtige navn ud i den tomme luft. Den ene gang sker det, mens han laller rundt i en brandert, den anden da han ligger på sengen i det tomme hus efter *that romantic evening* med naboen Elis' kone. »Andreas, Andreas«, brøler han, og navnet betyder, i al upersonlighed: menneske. Udenfor lyder kirkeklokken lige så fjern og uvedkommende som tågesirenen.

Kristne symboler har ingen kraft i denne film. Har end ikke den tabte betydnings patos, men er slet og ret fortonet til tilfældige og ligeegyldige reminiscenser. Selv siger Bergman, at han efter kammerspiltrilogien har opgivet drømmen om hinsidig frelse, men også afkastet hvad han kalder sin kristne overbygning. At kristne symboler og tegn – hvis man forstår overbygning som sådanne – ikke mere præger filmene, betyder imidlertid ikke, at disse er ophørt med at være prægede af kristne forestillinger. Forestillinger der hænger nøje sammen med filmens hovedmotiv: Isolationens forbandelse og synd og fællesskabets velsignelse. I forbindelse med »Till Glädje« skriver Peter Cowie, at instruktøren her »is beginning to formulate what will later emerge as his overriding philosophy: that there are brief instances in life which are of such exquisite beauty that compensate for all the misery and unhappiness.«² Øjeblikket der forsoner. Endnu i middelalderens halvlivs, hvor trussel og forventning brydes, kunne ridderen opleve det hos gøglerne, og også Isak Borg finder sit jordbærsted. Men hvad er dette symbolet på, andet end netop den tilgivelse, Anna forgæves beder om i »Passion«?

For at få dette sammenfattet og bestemt som kristent – ridderens møde, Isak Borg ved smultronstället og Annas bøn – er det nødvendigt at drage endnu en person fra »Passion« ind i spillet, nemlig Eva. I et af de interviews, der i filmen er indlagt med skuespillerne om deres roller, siger Bibi Andersson om sin, at hun vil håbe for Eva, at hun kommer til at opleve en stor nåde, hvilket kunne udlægges som en forhåbning om, at Eva vil blive velsignet med den tilgivelse – dette at acceptere og blive accepteret –

som nægtes Anna. Nu er nådebegrebet naturligtvis åbent for mangfoldige tolkninger, men i Paul Tillich's giver det i alt fald god mening i den Bergmanske sammenhæng og fjører accepten og smultronstallets symbol (dvs. øjeblikket der forsoner) sammen i ét begreb. »Nåden rammer os, når vi pines af stor smerte og rastløshed. Den rammer os, når vi vandrer gennem et meningsløst og tomt livs mørke dal. Den rammer os, når vi føler, at vor adskilthed er dybere end sædvanlig, fordi vi har gjort vold på et andet liv, et liv, som vi elskede eller som vi var blevet fremmede for. Den rammer os, når vor afsky for vor egen væren, vor ligeegyldighed, vor svaghed, vor fjendtlighed og vor mangel på målbevidsthed og fatning er blevet uudholdelig for os . . . Somme tider bryder der da i et sådant øjeblik en bølge af lys ind i vort mørke, og det er som at høre en stemme sige: Du er accepteret. Du er accepteret, accepteret af det, der er større end du og hvis navn du ikke kender. Spørg ikke efter navnet nu; måske finder du det senere . . . Accepter slet og ret det faktum, at du er accepteret! Hvis noget sådant hænder os, erfarer vi nåden. Efter en sådan erfaring er vi måske ikke bedre end før, og vi tror måske ikke mere end før. Men alt er forvandelt. I det øjeblik overvinder nåden synden, og forsoning slår bro over fremmedgørelsens afgrund . . . Vi erfarer nåden ved at være i stand til at se et andet menneske lige i øjnene, den mirakuløse nåde ved livs forening med liv. Vi erfarer nåden ved at forstå hinandens ord . . .«¹⁴

Kristne forestillinger rører sig altså stadig i Ingmar Bergmans kunst. Kun troen på at de kan bære er brudt sammen. Ikke blot er håbet om frelse i det hinsidige borte, også smultronstället er visnet. På fårøens stenede strand vokser ingen bær og en gal har slagtet lammet. Her lever menneskene adskilt fra sig selv og hinanden pint af stor smerte og rastløshed, og der kendes ingen forsoning, ingen accept. I »Passion«s sidste scene vandrer Andreas ubeslutsomt frem og tilbage på den jævndøgnssølede vej. Han går i opløsning, ligesom billedet af ham gør det.

Men hvad nu med Eva og de fremtidsudsigter, Bibi Andersson udtrykker som håb for hende – at hun må blive døvelærerinde; »døve lever jo også i en stor ensomhed«? Ja, i filmen røbes intet om Evas videre skæbne, men skulle man være interesseret i, hvad Bergman selv venter sig, har han for så vidt allerede svaret. Nemlig i »Persona«, hvor Evas pendant – igen Bibi Andersson – ganske vist ikke er lærerinde for døve, men plejerske for en stum. Endnu en form for isolation – også i dette tilfælde som for Anthonius Block og Isak Borg – ulyksaligtvis frivilligt valgt. Og hvad kom der så ud af det møde? At isolationen sprængtes for den stumme? Nej snarere at masken knustes og blottede sygeplejersken i et øjebliks fortrolighed, der dog hverken blev til velsignelse eller nåde, men blot afsatte større fremmedhed mellem patient og plejerske og større splittelse i plejersken selv, så hun foruroliget må spørge, om et menneske kan være mere end én? Havde hun ikke følt det tidligere, så føler hun sig i alt fald ved afrejsen fra øen identitetsløs.

»Tabet af identiteten kan blive forvekslet med fysisk død. Projicerede billeder fra ens eget sind kan blive oplevet som forfølgere. Ens eget identitetsløse sind kan forveksles

med éns jeg. Og så videre. Under sådanne omstændigheder kan der gå panik i et menneske, det kan blive paranoid . . .«, forklarer Ronald D. Laing,¹⁵ og en skildring af en sådan skæbne har vi i »Ulvetimen«. Her er mørket totalt. Thi, som det hedder hos Laing med nogle betragtninger, der knytter tæt til det foregående Tillich-citat: »Når det ydre er afskåret fra enhver oplysning fra det indre, henligger det i en tilstand af mørke. Vi lever i en mørkets tidsalder. Tilstanden af ydre mørke er en tilstand af synd – dvs. fremmedgørelse eller adskillelse fra det indre lys.«

»Sommarlek«, »Gycklarnas Afton«, »Det sjunde Inseglet«, »Tystnaden«, »Passion«: Ses Ingmar Bergmans værk som et hele, ses også at hos ham kom først troen på nådens kraft, derpå forvisningen om fortabelsens uomgængelighed.

I »Literature and Film« summerer Robert Richardson livsanskuelsesdebatten i moderne film således: »Order is no longer to be found in religious formulations, in the order of nature, in the design of the heavens, in science or in history; it is not in social order or orderliness, not in codes, mores, and laws; order for us as these films have provided images of it, is a kind of fidelity to one's best self, a quality that may be seen in the knight and the clown, in »The Seventh Seal«, in Claudia of »L'Avventura«, in Guido of »8½«, in Cleo of »Cleo from 5 to 7«. . . it has taken the combined efforts of modern poetry and film to show us, that when we find an order that is useful and liveable, that order will have a human face.«¹⁶ Forfatteren kan have ret i, at den eksistentialistiske livsholdning, han antyder med ordene om at tro på *one's best self*, bekræftes i mange moderne film, blandt disse »Det sjunde Inseglet«. Men når han fortsætter med at hævde, at den orden – eller den værdi – der bliver tilbage, hvor alt er kaos, har menneskets ansigt, så gælder det i alt fald ikke den senere Bergman. Bag den knuste maske er ansigtet krakeleret. Forvitret under den håbløse drøm om at være.

Og skulle man tage instruktøren og hans film på ordet, måtte de sidste udflydende billeder i »Passion« blive de allersidste. Men det skal man selvfølgelig og heldigvis ikke. Selvfølgelig ikke fordi det mystificerer og dermed stimulerer Bergman at fastholde »vor ulykkelige lod«; og heldigvis ikke fordi den kunst, der benægter livets muligheder med tilstrækkelig styrke, sælsomt nok kommer til at forny dem.

Niels Jensen

1. Inger Christensen: *Det*. Gyldendal, 1969.
2. Peter Cowie: *Sweden 2*. London, 1970.
3. Edgar Morin: *Signalement af vor Tid*. Gyldendal, 1965.
4. Björkmann, Manns, Sima: *Bergman om Bergman*. Stockholm, 1970.
5. Vilgot Sjöman: *L 136*. Stockholm, 1963.
6. Jean-Paul Sartre: *Ordene*. Gyldendal, 1964.
7. Ole Sarvig i interview, *Politiken*, 1. 9. 1965.
8. Ingmar Bergman: *Persona*. Schönberg, 1967.
9. Göran Schildt: *Cézanne*. Hasselbalch, 1964.
10. Heinz Politzer: *Parable and Paradox*. New York, 1962.
11. Max Brod: *Franz Kafka*. New York, 1960.
12. Robin Wood: *Ingmar Bergman*. London, 1969.
13. Susan Sontag: *Persona*. Sight and Sound, autumn 1967.
14. Paul Tillich: *Grundvoldene vakler*. Jespersen & Pio, 1965.
15. Roland D. Laing: *Oplevelsens Politik*. Rhodos, 1969.
16. Robert Richardson: *Literature and Film*, Indiana, 1969.