

# Berøringen

I begyndelsen synes Bergmans nye film mærkelig ukarakteristisk, næsten banal i sin beskrivelse af det banale og hverdagsagtige. Men i samme takt som personernes hverdagsdække brydes ned, bliver de og filmen så bergman'ske som nogensinde. Rummer »Berøringen« nok nyt stof i forhold til sine nærmeste forgængere, så ligger behandlingen af det dog i klar forlængelse af dem. Man kan sikkert med udbytte analysere filmen som et nyt kapitel i Bergmans fortsatte værk – hertil indbyder bl. a. personernes navnefællesskab med figurer, vi kender fra tidligere. Alligevel har jeg i det følgende valgt stort set at holde mig inden for de rammer, filmen selv udfører.

Straks i starten møder vi Karin Vergerus, lægefrue i Visby på Gotland, 34 år (siger hun da selv). Det fortælles, hvordan hun møder en udenlandsk arkæolog, som er på studieophold i Sverige, forelsker sig i ham og gennemlever et oprivende forhold, hvor han gradvis afslører sin psykopatiske karakter. Karin nødsages til at forlade sin familie, men straks efter går også forholdet til elskerinden endeligt i stykker, og det er muligt, hun vender tilbage til manden og den tryghed, han kan tilbyde hende.

Man kunne kalde dette en trekantshistorie. Men af de tre personer spiller ægtemanden Andreas en klart underordnet rolle. Ikke blot er han kun på lærredet i relativt få scener, men navnlig har han som selvstændig person kun beskeden betydning, også for Karin. I hendes overvejelser er han, i hvert fald indtil filmens slutning, ikke ret meget mere end indbegrebet af den trygge normalitet i det liv, hun længe har levet. Også efter at forholdet til elskerinden David er indledt, tror hun, at denne normalitet er usårlig, men hun har taget fejl.

Bergman har selv kaldt filmen en kærlighedshistorie, og det er da også skildringen af forholdet mellem Karin og David, der udgør næsten hele dens forløb. Heller ikke disse to optræder dog som jævnbyrdige, men snarere i en slags modstilling, hvor figuren David er underlagt og på en måde bestemt af figuren Karin. Han er skildret udefra. Hans adfærd overfor Karin dominerer beskrivelsen, hans karakter synes flygtig, han skifter brat fra scene til scene. Vi ved mindre og mindre om ham, er til sidst lige så usikre på, hvor vi har ham, som Karin. – Hun er skildret indefra. Filmen er én stadig uddybning af hende, store dele af den er set om ikke direkte subjektivt med hendes øjne, så dog solidarisk med hende, aldrig bag hendes ryg. Hun er den, som filmen følger og gerne vil forstå, ligesom hun gerne vil forstå sig selv.

Når Bergman også har betegnet sin film som »en hverdagshistorie om en husmor af den højere middelklasse«, er det egentlig den klareste indgang til den. Den siger tydeligt, at Karin er hovedpersonen, og at der i emnevalget er tale om at opsoge mere almene egne, end vi længe har været vant til hos den eksklusive svensker. Denne ny-enkel-

hed skal jeg vende tilbage til, men først og fremmest drejer det sig om at undersøge figuren Karin og bestemme hendes udvikling. Det kan være rimeligt at begynde med at udbytte modstillingen af David og Karin.

## David og Karin

David præsenterer sig som et lidt kluntet, men forfriskende enkelt og oprigtigt menneske. Det tiltaler Karin, der er vant til og ubevidst træt af, at andre – som hun selv – kan dække sig bag forbehold og indstuderet hjertelighed. Men Davids uslebne væsen er ikke udtryk for et enkelt og ligevægtigt sind, tværtimod. Han viser sig snart at være et dybt splittet menneske. Allerede hans multinationalitet lader ane, hvor lidt samling han har på sig selv: han er jøde, født i Tyskland, har et ungarsk-klingende efternavn, er vokset op i USA, bor i England, rejser rundt på studieophold alle mulige steder.

Davids sindsstemning er svingende langt over grænsen til det sygelige. Han kan blive vildt ophidset på tilfældig foranledning. Hans seksualliv er forvredet. Han lyver om sin familie og sikkert også om andre ting; hans upålidelighed opdager vi ligesom Karin først efterhånden, hvorved vi må tvivle på oprigtigheden af det, han tidligere har sagt. F. eks. hans bemærkning, da de ser hans fotoalbum, at »det er trist at miste sin mor«, som Karin tydeligt bliver rørt over – kan den ikke lige så godt være et bevidst forsøg på at behage hende som udveksling af en fælles, intim erfaring? Og søsteren, hvor mange hemmeligheder om forholdet mellem hende og David forbliver uafslørede? Hvorfor taler hun engelsk og David amerikansk? David glider Karin og os mere og mere af hænde, derfor tager hans kærlighedserklæring i slutscenen form som en abrupt række af utroværdige, indholdsløse klicheer. Karin er ikke fristet til at tro ham mere. Når hun siger, at hun »elsker ham meget højt«, er det kun rigtigt i en stærkt begrænset forstand: hun elsker den David, hun troede at kende, men som kun har ydret til fælles med den utilregnelige person, der står foran hende.

Men inden denne bitre erkendelse er nået, har han haft omvæltende betydning for hende. De mødes på et tidspunkt, hvor hun er sårbar, lidt ud af ligevægt, og selve hans ubehjælpsomhed, hans frembrusende væsen og det næsten vilde behov, han har for hende, gennembryder Karins skal, hendes dorske tro på at være tilfreds med sin problem-løse, velregulerede tilværelse. At hun ikke er tilfreds viser sig ved, at hun så prompte falder for David. Når vi ikke får særlig meget at vide om hverken Davids eller Karins fortid, så er det for hans vedkommende med til at gøre ham til den usammenhængende og efterhånden upålidelige person, han er, hvorimod det for Karin gælder, at vi behøver ikke mere for at forstå hendes situation. Hendes fortid er – har i hvert fald en rum tid været – netop sådan, som vi ser hende i

de første afsnit i hjemmet. Hendes liv har gået på glatte skinner, og hun har ikke tænkt på at kunne, endsige ønsket at gribe styrende ind i det, optaget som hun har været af at konsumere dagene og den svenske velfærd. Først kærligheden til David river hende ud af denne vegetative livsform og stiller hende overfor sine muligheder og begrænsninger. »Jeg har mistet mit ståsted«, siger hun til David – kort før han forlader hende, og hun selv forlader Andreas.

## Klokken og motoren

Et fingerpeg om, hvad mødet med David lukker op for i Karin, kan fås ved at studere anvendelsen af en bestemt, genkommende lydeffekt: aggressiv støj fra en bil-motor bragt sammen med den rolige, ligevægtige klang af klokker. Bilstøjen er et udtryk for den foranderlige, urolige hverdags- og tingsverden, som splitter alt op i detaljer, som trænger sig på fra alle sider, og som det er så forbandet let at fortabe sig i – hvad Karin da også længst har gjort. Klokkerne bliver et billede på anlæg og drifter i hende, som har ligget i dvale, men som moderens død bringer minder om, og som forholdet til David graver frem i klar bevidsthed: driften mod det oprindelige, det elementære, det helhedsdannende, trangen til at være sig selv og sin retning bevidst.

Allerede i første billede, da Karin kører ind på hospitalets grund, går støjen fra hendes bil over i klangen af kirkeklokker. De associerer til død og begravelse, og det viser sig at slå til: Karin har mistet sin mor. Mødet med den døde bliver en rystelse for hende, næppe så meget fordi hun nu savner sin mor eller fortryder ikke at have været mere for hende, som fordi hun for første gang i lang tid gør sig klart, at livet har en grænse, også for hende.

Ved Davids besøg i hendes og Andreas' hjem mistager hun endnu ham, David, for at være et forstyrrende element, der ved sin forelskelse vil gribe ind i det familieliv, som hun ønsker, og hvor hun er mest sig selv. Da han tager hjem, bliver lyden af bilen, han kører bort i, afløst af stueurets roligt syngende slag. Men allerede næste dag, da Andreas kører på arbejde, klippes fra lyden af hans bil til scenen i kirken, hvor Karin har opsøgt David. Kirkens gamle, enkle træskulpturer gør indtryk på Karin – det rolige kamera fremhæver kontrasten mellem dem og de flimrende lysbilleder, Andreas viste frem aftenen før – og David ligner disse figurer. En musik sætter ind, som ved sin rolige, rene skønhed får en funktion på linie med klokkerne.

Efter deres første kærlighedsmøde vågner de to i sengen til lyden af Visbys ærværdige klokkespil. Skønt David ikke kunne gennemføre samlejet, er Karin lykkelig og bevidst om denne nye, valgte lykke. Klokkespillet høres atter nogle dage senere, da hun en aften hjemme er faldet i søvn i sengen over en bog. Hun har sluppet optagetheden af dagens travlhed med hus og børn – og drømmer måske nu om David. Endnu en gang lyder klokkespillet, da Karin efter den officieuse lunch iler til David – lyden af bilstøj afløses af klokkerne, mens hun ryster selskabet af sig og retter sig mod mødet med den elskede.

Senere, da Karin læser digte op for David, kommer en musik til, som ligner den, der hørtes ved det første besøg i kirken. Der klippes da også til denne kirke, mens musikken fortsætter og (raffineret!) viser sig at være reallyd her: et stykke kirkemusik, som kirkens kor er ved at indstudere. Denne variant af klokkelyden bliver akkompagnement til Davids og Karins afsked – »jeg må gå, før det bliver for svært«, siger hun, river sig løs og overdøver musikken med sin bilmotor.

Efter Davids tilbagekomst genoptager de forholdet, men det bliver stadig mere problematisk. Efter den pinagtige, af bilstøj larmende scene, hvor David klodset og anmassende opsøger Karin, mens hun er på indkøb med datteren, og Karin undviger ham, klippes der atter til kirken, klokker høres, og Karin er for sidste gang i nær kontakt med David, da hun åbner sig og fortæller ham om sin angst for deres kærlighed, og han beder om forladelse for den svigten, Karin og vi allerede aner, han vil begå.

I sidste del af filmen er lydenes funktion ikke blot en understregning af, hvad der sker for Karin, de er direkte med til at fortælle – eller antyde – hvordan hendes udvikling fortsætter. Allerede et par gange tidligere har Davids sorteste sider været udtrykt gennem den enerverende lyd af en savemaskine, som arbejder i den faldefærdige ejendom, hvor han bor. Lyden er et måske lidt groft billede på den voldsomme disharmoni i de to scener, Karins andet besøg hos ham, da han er ude af sig selv og nærmest voldtager hende, og scenen, hvor hun opdager, at han er rejst uden et ord til forklaring, kun efterladende hendes breve og fotos. Da Karin rejser efter ham til London, bliver det med ét klart for hende, at denne mand, som hun ofrer så meget for, ingenlunde gør hende fri af trivielle forpligtelser og materielt ubehag, tværtimod. Er hun allerede

ved at fortryde sit valg? Rejsen er i hvert fald ikke en målbevidst venten på at få David at se, men et inferno af flylarm og ubehagelige lufthavnsfunktionærer. Og efter det uventede møde med Davids søster rejser hun straks hjem, uden at insistere på at mødes med David, hvad dog ellers var det rimeligste i betragtning af, hvad hun har sat ind på det.

Hjemme ser vi hende først længe efter; hun er højgravid. En nat kan hun ikke sove. Visby-klokkespillet lyder, og hun kalder på Andreas. Er hun ved at forstå, at manden og børnene har betydning for hende på en anden måde, end hun tidligere var klar over? Hvorfor er det hendes »pligt« at blive i Visby? Læser hun italiensk for at kunne tage med Andreas, næste gang der er kongres i Rom? Det er muligt, men sikkerhed giver filmen ikke – og tre forskellige engelske anmeldelser, jeg har set, opfatter det da også sådan, at Karin ved slutningen er »miserably free – a victim of swedish neutralism«, som Jan Dawson udtrykker det.

### Mørke og lys

Foruden lyd-kontrasten, som er beskrevet ovenfor, går en anden modsætning gennem filmen. Det er mellem mørke og lys i billedet. Foruden at genspejle den dobbelttvivrelse, Karin lever, virker den i nogen grad parallelt med modsætningen mellem klokke-lyde og musik på den ene side, motorer og andre trivielle lyde på den anden. Man kan erindre om, at Bergman ikke bryder sig om for kraftigt lys – stærkt sollys giver mig mareridt, har han udtalt – og det er da også for det meste mørke billeder, man husker som de mest harmoniske fra hans film.

*Elliott Gould som elskereren og Bibi Anderson som husmoderen i Bergmans »Berøringen«.*

Lægehjemmet er lyst. Flere gange får vi det at se i hårdt morgen-sollys, hvor lyse grelle farver dominerer. Karin bil er hvid, den genspejler hendes mands hvide kittel. Modsat ligger Davids lejlighed i et snusket gammelt kvarter, og Karin ønsker selv gardinet trukket ned, når de skal elske med hinanden. Der er mørkt i kirken, hvor Karin forelsker sig i David. Og han er selv mørk, har sort hår og skæg, modsat den blonde Andreas.

I hospitalsværelset, hvor moderen ligger død, er Karin endnu i sin overbelyste dagligverden. Der er for mange lyde, for mange genstande, for meget lys til, at hun bliver draget helt ind i, hvad der er sket – sorgen blandes med lyden af et tikkende ur eller en bus, som tanken straks flyver ud til. Det er først, da hun overlades til sig selv i et tomt mørkt rum, at følelsen bryder igennem, og da David kommer ind og tænder lyset, er han for hende kun en ubehagelig forstyrrelse, nu hvor hun for en gangs skyld har behov for at være ene med sig selv. Men det ændrer sig. Da hun har besindet sig på hans udbusende kærlighedserklæring, har de det afgørende møde i den mørke kirke, og fra da af er hun delt op mellem sin lyse hverdag, som hun nu blot ser som en forhindring, og det egentlige, møderne med David. Når de er lykkeligst, foregår det i mørk belysning, f. eks. ved forsoningen efter hans vilde raserianfald, da Karin kommer for sent. Omvendt er det en ekstra grovhed, næsten satanisk, da David ved det andet møde trækker gardinet op, før han kaster sig over hende på sengen. Og da han er stukket af til England, ligger den forladte lejlighed i et hårdt lys under Karins besøg, ligesom også Davids og søsterens lejlighed i London domineres af de skarpe hvide papirfelter på gulvet.

Mørke som det medium, hvor Karin bedst finder sig selv, forbindes direkte med klokke-





# Bergman om Bergman

lyden i en tidligere nævnt scene, hvor hun hjemme er faldet i søvn over en bog. Andreas hjælper hende og slukker den skarpe sengelampe, mens klokkespillet høres svagt. – Og kontrasten mellem kærligheden til David og hverdagslivets pinagtige krav afbildes med fyndig enkelhed i modsætningen mellem billederne af hende og David på sort baggrund (mens de læser breve op), hvorved ansigterne bliver blødere og mere udtryksfulde, og billederne af hende på hvid baggrund (gardinet hjemme, væggen i Andreas' forkontor) under opgørene, efter at Andreas har fået fuld vished om hendes utroskab.

## Vejen til selv-bevidsthed

Theodor Kallifatides har ramt præcist, når han i Chaplin 109 skriver, at »Berøringen« handler om »svårigheten att få kontakt med sig själv, att få veta vem man är«, og beskriver »vågen til medvetenheden«. Det er værd at tilføje, at personen Karin, som gennemlever dette forløb, ikke er et af de særlige mennesker, man ellers ofte, og ikke mindst på det senere, har mødt hos Bergman. Hun er med instruktørens ord husmor, hovedperson i en hverdagshistorie. Det forekommer ganske urimeligt, når Philip Strick i *Sight and Sound* tolker filmen som et forsøg, i lighed med »En passion«, på at benytte én persons åbenbare neurose til at afsløre en andens skjulte, men langt dybere sjælelige nød: »Despiste appearances, it's Karin who's in trouble, far more than the almost childlike innocent whom she has to goad into making love to her. His tantrums, one gradually realises, are caused by her inconsistencies, her inability to give fully, and her incessant, vague deceits.« Er Strick en af disse borgerlige kritikere, som masochistisk svælger i skildringer af sammenstyrende borgerlighed – mener han, at enhver, der lever et normalliv inden for »systemet«, er sjæleligt mere ilde stedt end en neurotiker som David, så snart den tynde overflade af sikkerhed er brudt? Det giver »Berøringen« i hvert fald ikke belæg for, og heller ikke for anklagerne mod Karin. Hvorfor skulle hun slippe alt andet, så såre hun har indledt forholdet til David? Ville det ikke, fremfor »at give sig selv helt«, være at gøre forholdet fundamentalt ujevnbrydigt? Og hendes »vague deceits« er så små – f. eks. at ryge en cigaret (da hun spiller skak med Andreas), selv om hun og David har aftalt ikke at ryge – at de kun afrunder den grundlæggende trofasthed og kærlige tålmodighed, hun viser David, indtil deres affære er forbi.

Karin er husmor og lever et banalt liv. Bergman skildrer det som nævnt i anmeldelsens start med en stilistisk enkelhed og ubekymret, som man skal til hans meget tidligere film (»Sommerleg« er blevet nævnt) for at finde frem til. I filmens første trediedel, særlig i beskrivelsen af Karins husmor-rutine, er der scener, som man mindst af alt havde ventet fra denne instruktør. Morgenritualet foregår til strideste popmusik, arbejdet med støvsugning, vask etc. skildres i reklamefilm-agtig smart montage, og da Karin første gang skal besøge David, vises hendes besvær med at vælge påklædning i en skælmisk montage, der ved Gud leder tanken hen på Lester.

Men langsomt strammes grebet, for hvert afsnit bliver filmen mere og mere Bergman. Den hurtige montage afløses af længere holdte indstillinger og mere ekspressive klip, mens personerne afdækkes, og deres problemer vokser. Da vi endelig når til London, kommer her den næsten for bergman'ske, pinagtige scene hos søsteren, hvis neurose synes at bevæge sig på randen af vild eksplosion.

Samtidig med den forenkling, der således sker på det formelle plan frem gennem filmen; foregår en ejendommelig modbevægelse – også i formen, men på et dybere trin – der gør det vanskeligt at holde sammen på forløbets slutning: der fortælles mere spredt, oplysningerne bliver sparsomme, springene i tid stadig længere, og som tidligere omtalt får vi ikke klart at vide, hvordan det slutte-lig er gået Karin i forholdet til Andreas og børnene. Det kan godt forekomme utilfredsstillende, men Bergman har naturligvis en hensigt dermed. Jeg tror, at han ved således at lade filmen bryde op i elementer, som vanskeligere lader sig kombinere, har villet afspejle den løsning og usikkerhed, som Karins bevidstgørelse har medført for hendes tilværelse. Før var hendes liv måske fantasiløst, det bestod måske af detaljer, men der var system i disse detaljer, man kunne finde rundt i dem. Og at vi til slut er usikre på, hvordan det går hende, er vel også rimeligere end en illusion, om, at hun bare kan vende tilbage til Andreas og leve, som om intet er hændt.

Et par ting kan jeg ikke lide i »Berøringen«: scenen med digtoplæsningen og det fede symbol med madonnaen, som ædes op indefra af orme. Særlig denne madonna er et troske-litterært indfald, som jeg synes Bergman skulle have modstået fristelsen til at tage med. Men som Kallifatides skriver: »Ge fan i symbolerna!« Et lille flop som madonnaen er for intet at regne med de rigdomme, der i øvrigt findes i »Berøringen«. Skuespillet er der skrevet så meget om af andre – og alle de rosende ord er rigtige, Bibi Andersson er et helt mirakel for sig. – Det er en fabelagtig film. Psykologisk realisme og digterisk fantasi modarbejder aldrig hinanden, men forenes på forunderlig måde i en fælles udfoldelse. Bergman er nået op i klasse med Bunuel (hvad denne ganske vist næppe ville bryde sig om at høre): hver ny film af ham har svært ved at blive andet end et mesterværk.

## ■ BERØRINGEN

Berøringen/The Touch. Sverige/USA 1971. P-selskab: Cinematograph/ABC Pictures Corporation. P-leder: Lars-Owe Carlberg. I-leder: Letti Ekberg. P/Instr/Manus: Ingmar Bergman. Foto: Sven Nykvist. Kamera: Janne Söderman. Farve: Eastmancolor. Lys: Gerhard Carlsson/Ass: Jan Nilsson. Klip: Siv Kanälv-Lundgren. Ark: P. A. Lundgren/Ass: Anna-Christin-Lobraten. Rekvist: Stefan Backström. Kost: Mago (design), Ethel Sjöholm (garderobe). Tone: Lennart Engholm/Ass: Harry Engholm. Instr-ass: Arne Carlsson. Makeup: Börje Lundh (Sup), Cilla Drott, Bengt Ottekl. Medv: Bibi Andersson (Karin Vergerus), Elliott Gould (David Kovac), Max von Sydow (Andreas Vergerus, læge), Staffan Hallestam (Anders Vergerus), Maria Nolgard (Agnes Vergerus), Barbro Hiort af Ornäs (Karins mor), Ake Lindström (En læge), Mimmi Wahlander (En sygeplejerske), Elsa Ebbesen (Oversygeplejerske), Anna von Rosen, Karin Nilsson (Vergerus-familiens naboer), Erik Nyhlen (En arkæolog), Margareta Byström (Dr. Vergerus' sekretær), Alan Simon (Museumsdirektør), Per Sjöstrand (Museumsdirektør), Ann-Christin Lobraten (Assistent på museet), Aino Taube (Kvinden på trappen), Carol Zavis (Stewardesse), Dennis Godtobed (Engelsk embedsmand), Bengt Ottekl (Piccolo), Sheila Reid, (Sara, Davids søster), Harry Schein (Restaurationsgæst). Org.længde: 117 min. → 112 min. Længde: 112 min., 3145 m. Censur: Grøn. Udl: Fox Film. Prem: Carlton.

Efter den varierende op- og nedskrivning af den bergmanske kurs på markedet – som i hvert fald herhjemme nærmede sig total afskrivning efter »Ulvetimen« – synes en mindre følelsesbetonet indstilling og et mere afklaret helhedssyn nu at gøre sig gældende. Chaplinkollegernes interviewbog med Ingmar Bergman, som Norstedts forlag udsendte i Sverige i 1970, bidrager meget til denne afklaring og er derfor en velplaceret forløber for den oversættelseslitteratur, som sikkert vil optage sin væsentlige del af Rhodos' filmbogserie.

Udgangspunktet for denne samling interviews med Bergman var den indledende samtale med ham i januar 1968 i anledning af »Ulvetimen«, der havde premiere kort efter. Det blev dengang bl. a. trykt i Chaplin, nu indgår det på sin rette plads i rækken af hele 11 interviews, der strækker sig over det meste af 1968 og lidt af 1969 og afsluttes af en supplerende samtale i april 1970, hvor Bergman bl. a. redegør for nye arbejdsmetoder og ændrede træk i sit syn på film.

Planen er kronologisk, i det mindste i teorien søger interviewererne at gennemgå Bergmans film i den rigtige rækkefølge, men dette gennemføres langt fra rigoristisk. Det hele tages mere afslappet, der småsludres lidt ind imellem, samtalen fastholdes ikke nødvendigvis på eet spor, men får lov at tage afstikkere og følge nye retninger, og der indføres spørgsmål af mere principiel og generel karakter.

Gennem hele dette forløb oplever man en nær sammenhæng mellem Bergmans kunst og liv – hvis man må have lov at sige det lidt gammeldags højtideligt; efter de trange forhold i begyndelsen, hvor filmene i et vist omfang var bestillingsarbejder eller opgaver, han påtog sig for at få penge i hus, udspringer de modne film af hans egen situation, de farves af en aktual tilstand eller udmønter en længe indkredset problematik. I de tidlige film kan man selvfølgelig spejle efter træk, som senere viser sig at blive karakteristiske, eller spore en tiltrækning mod temaer, som med tiden udvikler sig til at blive røde tråde i produktionen. Men den tætte sammenvævning af personlige forhold og kunstnerisk skaben er noget, som synes helt uadskilleligt, når man læser Bergmans egne udsagn i denne bog.

Da det personligt oplevede og erfarede og de kunstneriske udtryk er så nært sammenhørende, og da man ikke med rimelighed kan forlange, at Bergman skal blotlægge alle sine personligste og mest private oplevelser, der kunne tænkes at have forbindelse med filmene, kan den stadige kredsen om den personlige baggrund med en og anden konkret episode lejlighedsvis trukket frem, ofte føles utilstrækkelig. Interviewerne accepterer, at meget til belysning af Bergmans kunstneriske problematik skal søges på denne led – f. eks. i forholdet til *alla dessa kvinnor* – og må selvfølgelig nærme sig dette øm-