

# 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 medvetenheten«. 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 forløbet 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 realistisk 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 heldssyn 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 spejde 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-



Bogens tre interviewere: Stig Björkman, Torsten Manns og Jonas Sima.

tålige problem på een gang, men rimeligt nok uden at komme helt til bunds. Man kommer tæt på, men ikke tættere, end Bergman selv ønsker. Han bliver sjældent intim, men han efterlader samtidig et indtryk af, at den inderste kerne i flere af filmene netop ligger i det intimt private, og dermed også en følelse af, at der er sat helt klare grænser for den forståelse, disse interviews kan formidle.

I øvrigt er Bergman en meget levende og generøs fortæller, som er åben for de fleste spørgsmål af fortrinsvis teknisk og praktisk karakter. Når man nærmer sig fortolkningerne, må han tit protestere eller lukke af, men også det og måden, hvorpå det sker, er belysende og bidrager til vor forståelse af ham. Grundholdningen, som han sjældent eller aldrig lokkes væk fra, er: »Jeg er dybt uenig med kommentatorer og kritikere – men jeg kan kun tale for mig selv. De forestiller sig bevidste linier, intellektuel penetration, tilsigtede bevægelser, medens alting for mig er tilfældigt, uigennemtænkt, uformelt« (p. 98). En anden side af dette uddybes senere med følgende selvkarakteristik: »Menneskene i mine film er præcis som jeg selv – driftsø, som i bedste fald tænker, når de taler. Den intellektuelle kapacitet i mine film er forholdsvis lille. Kroppen er den største del med en lille åbning til sjælen. Materialet i mine film er livserfaringer, ofte dårligt intellektuelt og logisk underbygget« (p. 172).

Sådan ser han sig selv i retrospekt; man må selvfølgelig have lov at tage dette med en smule salt (hvor meget af dette selvportræt, der bygger på efterrationaliseringer, kan ikke afgøres uden videre), og sådanne udsagn forbyder naturligvis heller ikke den indgående analyse af hans film, men forklarer hvorfor han ikke selv er synderlig åben for diskussion, når det drejer sig om at udskille temaer og strukturer gennemgående motiver.

Reaktionen bliver helt slående (og er tilsyneladende ved at give hele arrangementet alvorlige revner), da Torsten Manns, stærkt opmuntret – som Nabokov ville sige – af delegationen fra Wien, forsøger at lægge op til en samtale om netop dette og opstiller f. eks. fire typer af Bergmans brug af børn i sine film. Bergman melder helt fra, øjeblikkeligt. Han bliver beklemmt, vred og ked af det.

Næsten ligegyldigt hvor i bogen man slår ned, giver den masse af interessante oplysninger fra sig om de enkelte film, og om Bergman selv. Men dens virkelige bidrag til en Bergman-karakteristik ligger især i at få trukket denne side af sagen frem. Billedet af ham bygger ikke mindst på indtrykket af det ofte fortænkte, symboladede og prætentøst deklamatoriske. Bergman ser (naturligvis) anderledes på sig selv, og det er interessant at se, hvordan hans intuitive, a-teoretiske

holdning præger mange af de scener, man umiddelbart ville være parat til at tage som udtryk for det modsatte.

Et karakteristisk eksempel er Åke Grönbergs monologer som Albert i »Gøglerens aften«. Mod forventning røber baggrunden for dem et overraskende afslappet forhold til dialogen (som man tror er nøje gennemskrevet). Det viser sig, at meget af det, Albert siger, ændres fra gang til gang af Grönberg, der ikke huskede særlig godt. Bergman: »Selve det følelsesbetonede raseri i den scene havde han greb om, og det var det vigtige. Hvad der så tilfældigvis kom frem i replikker, det var af underordnet betydning« (p. 87).

På omslagets bagside ser vi (i skrap beskæring) de tre interviewere bænket i sofaen over for IB himself. Billedet siger ikke så lidt om de tre's holdning til ham. Torsten Manns ser ud, som om han kunne hoppe lige ind i Bengt Ekerots rolle som Døden i »Det syvende segl«, men er bortset fra det intens og knyttet. Man kan se, han vil bore dybt. Jonas Sima er vågent nysgerrig, Björkman afslappet tilbagelænet, i dialog. Ifølge Jonas Sima (p. 222) betragter de fra eget synspunkt rollefordelingen således: selv forsøger han frem for alt at stille Bergmans værk i relation til samfundet, mens »Stig koncentrerer sig om formelle spørgsmål, og Torsten er analytikeren i forsamlingen«.

Alle tre er godt forberedte, og man kommer godt omkring i filmene. Når de andre bliver for teoretiske og spekulative, lykkes det næsten altid Björkman at få samtalen tilbage til det konkrete problem med spørgsmål, der har relation til den enkelte film og dens (formelle) problematik. Nogle af samtalerne er mere utilfredsstillende end andre. Der er vistnok en generel tendens til at lade dem opløse sig, vande ud, ofte inden det væsentlige er tilfredsstillende uddybet og gennemdiskuteret. Snarere end at arbejde sig længere og længere ind i filmene er der en tilbøjelighed til at tale generelt ud fra dem. Der er en hel del fyldekalk og overflodig snak, som kunne have været strøget. Når det ikke er gjort, og man i stedet har valgt at lade den svingende opmærksomhedsintensitet afsløre sin kurve gennem samtalerne i stedet for at udgive en stram redaktion af de ialt henvend 50 timers snak, skyldes dette selvfølgelig et ønske om at fastholde situationen som den var og respekt (ofte overdrevet i forhold til egen indsats) for materialet.

Claus Hesselbergs oversættelse er ikke overvældende kompetent. Han har haft svært ved at overføre det svenske talesprog til et tilsvarende mundret og direkte dansk. Oversættelsen er ofte meget tung og kantet at læse, den hyppige brug af 'uhørt' for 'oerhørd' røber f. eks. samtidig, hvor svært det har været at løsrives sig og få det til at lyde dansk. Han er tilbøjelig til at bruge det an-

tikverede 'ret så' for mere ligefremme udtryk i originalen, og der optræder nye og sære konstruktioner som 'mislykkelsen', 'bohemisk' og 'kunstudøvning'. Og hvorfor skal Maeterlincks skuespil fortsat hedde »Fågel blå« og ikke »Den blå fugl«? Hvorfor Stravinskis »Psalmsymfoni« og ikke »Salmesymfonien«?

Der er trykfejl *en masse*, som sædvanlig. Der er nogen, der har for travlt, når disse bøger skal laves. Det skal der ikke pilles mere ved, men læsere af den danske udgave bør have en chance for at korrigere i hvert fald følgende uforståeligheder:

På p. 125 tales der forvirret og uforståeligt om drømme. Sætningen l. 7 fr. o. skal hedde: »Vi talte tidligere om, at drømme er betydningsfulde. Visse drømme skriver man jo ned, og man tænker måske på hvilken betydning visse drømme har for een selv i den situation, man befinder sig.«

Bergmans forklaring p. 127 på, hvorfor Isak Borg i »Ved vejs ende« har fået samme initialer som han selv, er blevet slemt forkludret. Der skal stå: »Efter at jeg havde arbejdet på manuskriptet til filmen et stykke tid, opdagede jeg en detalje, som er et utilsigtet sammenstød, nemlig at Isak Borg har samme initialer som jeg. Der fandtes ingen bevidst idé bag dette. Navnet Isak valgte jeg, fordi jeg syntes, han var iskold.«

På p. 175 må oversætteren vist gøres medansvarlig for følgende meningsløse bemærkning fra Bergman: »Jeg har altid haft svært ved fremmedord. Jeg troede længe, det hed 'bullersk', jeg troede, det havde noget med 'bille' (= en bille o. a.) at gøre«. Den svenske original får tagerne til at lette: »... Jag trodde länge att det hette 'bulleresk', jag trodde att det hadde något med bulle att göra.«

Bergman kommer ind på Sartre p. 194, hvor han nævner, at Sartre engang talte om sine hæmninger som kunstner og forfatter: han led, men ikke fordi det, han lavede, »ikke var tilstrækkeligt gjort«, men fordi det, han lavede, »ikke var gjort tilstrækkelig godt«.

Sidst i bogen kommer Bergman ind på, at han nu selv eksperimenterer med håndkamera og båndoptager (p. 239): »Jeg vil lære mig selv at håndtere dette her apparatur og tænker på at træne mig op til at beherske det teknisk, så jeg kan blive mit eget øje, min egen hånd og mit eget øre. Det er jo ikke altid, jeg har læderet.« I stedet for den afsluttende mærkværdighed, læs: »Det er jo ikke altid, jeg har Sven (Nykvist) i nærheden.«

Kender man den svenske udgave, vil man savne den omfattende billedokumentation, der hele tiden følger teksten. Prisen er ganske vist også derefter. Inden for sit mere beskedne prisniveau har den danske udgave i to sektioner dog kunnet give billedeksemplere fra alle de væsentlige film. At man her præsenterer portrættet på pl. 22 som Max von Sydow i »Hædersgæsten« (!) er et af de mere kuriøse udslag af et sjuskeri, der skaber voksende irritation hos læseren.

■ *Bergman om Bergman. En interviewbog redigeret af Stig Björkman, Torsten Manns og Jonas Sima. På dansk ved Claus Hesselberg. Film/Rhodos, 1971. 278 s. ill. Kr. 42.*