

eller genfødslen i Jomfruens tegn



Stikket viser alkymiens Hvide Messe, hvor alkymisten dør og genfødes gennem messeofferet, der bryder hans legeme på Kristi kors og idasker det i gravens mørke for til slut at oprejse det i Jomfruens skød som det guddommelige barn. Denne handling afslutter alkymisternes nigredo eller »sorte« depressionstilstand, hvis skærsildsluer og indaskningsprocedurer til sidst hidbringer genfødselsmysteriet i den luende fuldmåne (albedo). Et af symbolerne på denne handling er den opstandne hermafrodit på månens segl sammensmeltende kongen og dronningen i den totale kærlighedsoplevelse (Kosmorama nr. 85, fig. 6), en unio mystica hvis parallelsymbol er undfangelsen af det guddommelige barn i Jomfruens skød (ovenfor). Ingmar Bergmans tre sidste film »Skammen«, »Passion« og »Berøringen« udtrykker denne »sekvens« igennem sit symbolsprog.

I en artikel i Kosmorama nr. 85, juni 1968, leverede ovennævnte forfatter en dybdepsykologisk analyse af Bergmans »Trilogi«, »Persona« og »Ulvetimen« efterfulgt af en forudsigelse af symbolmønsterets udvikling i Bergmans kommende film. Muligheden for en sådan forudsigelse begrundede jeg ud fra individuationsprocessens lovbundethed, således som f.eks. denne afspejles i det alkymistiske opus, som jeg gennemgik i samme artikel. Sluttelig konkluderede jeg: »Undfangelses- og befrugtningssymboler vil krystallisere sig (hos Bergman) med voksende styrke som et udtryk for kønslige sammensmeltningens processer på et abstrakt, sublimeret, »vinget« plan – Maria-planet og ikke Märta-planet ... Accelerationen af ubevidste, syntetiske processer af uhørt intensitet inden for det bergmanske univers vil endvidere bevirke dettes voksende »drømmeagtighed«. Ligesom hos alkymisterne vil de ubevidste sublimationsprocesser utvivlsomt ytre sig i en intens ildsymbolik: flammer og marterbål vil slå op omkring Bergmans lidende figurer og lutre dem for alt jordisk« (s. 181–182).

Lad os sammenholde denne passage med Bergmans tre sidste film, som er fremkommet, siden jeg skrev den nævnte artikel i 1968.

»Skammen« – et vågent mareridt, hvis lue helt er roser

Bergmans »Skammen« fra 1968 skildrer et vågent mareridt og åbner med en drøm:

Jan: »Du, kan du tænke dig, jeg havde sådan en mærkelig drøm. Ved du hvad jeg drømte? Jeg drømte, at vi var tilbage i orkestret, og vi sad der ved siden af hinanden og repeterede Brandenburgerkoncerten, den langsomme sats. Og at alt det her, som er nu – det havde vi bag os. Vi mindedes det blot som et mareridt. Så vågnede jeg ved at jeg græd. Jeg begyndte at græde allerede mens vi spillede – det var den langsomme sats, du véd, den der ...«

Senere i filmen, da krigens flammer omspænder alt og alle, udbryder Jans kone, Eva:



Eva: »Ved du hvad, nogen gange er det, som om det hele er en drøm. Det er ikke min drøm. Det er en andens, som jeg må være med i. Hvordan tror du, det går, når den, der drømmer om os, vågner og skammer sig over sin drøm?«

Krigens rædsler opleves i »Skammen« så intenst, at virkeligheden bliver til noget uvirkeligt, og krigen til en drømmeagtig oplevelse, dvs. til et vågent mareridt, i hvilket mennesket opleves som offeret og Gud som boddelen. Den totale, psykiske lidelse, som »Skammen« skildrer, afspejler oplevelsen af en depression i sin »ildfulde« eller kulminerende slutfase. Mens »Trilogien« skildrer choket, lammelsen og håbløsheden ved det frembrydende sjælelige mørke, skildrer »Skammen« det flammende mørke eller den aktive forvandlingsproces, som depressionen underkaster personligheden i lidelsens intenseste form.

Alkymisterne bruger Golgatha som et af mange symboler for nigredoens slutstadium (fig. 1); et andet er genoplivelsen af den døde hermafrodit i skikkelse af to kopulerende fugle, der hakker hinanden til blods i en parringsrede, identisk med en sarkofag (»Ulvetimen«s symbolik: Kosmorama nr. 85, s. 180–182). I »Skammen« går der ild i de to fugles – Jans og Evas – rede, således at

alkymiens indaskningsproces af fönixfuglens rede nu får et interessant parallelsymbol på det ubevidste plan hos Bergman. »Skammen«s vågne mareridt slutter som det begynder, nemlig med en drøm. Eva fortæller den, mens hun og Jan som flygtninge fra en ø i flammer står ud på det store hav – til frelse eller undergang.



Eva: »Jeg havde en drøm. Jeg drømte, at jeg gik på en meget smuk gade, og på den ene side var der hvide huse med høje buer og søjler. På den anden side var der en yppig park, og nedent under træerne, som voksede helt ind til gaden, flød der et mørkegrønt vand. Og så kom jeg til en høj mur, og den var overvokset med roser. Og så kom der en flyvemaskine og satte ild på roserne. Det var ikke særlig uhyggeligt, fordi det var så smukt. Jeg stod og så ned i vandet og så, hvorledes roserne brændte. Og så havde jeg et lille barn på armen. Det var vores datter. Hun klemte sig ind til mig, og jeg kunne mærke, hvorledes hendes mund kom ind til min kind. Og hele tiden vidste jeg, at jeg burde komme i tanke om et eller andet, noget nogen havde sagt, skønt jeg havde glemt, hvad det var ...«

Denne drøm indeholder »Skammen«s urkerne, kunstnerens første inspiration, den knop hvorfra alt i filmen udvikler sig, og hvorfra dens symboler må forstås. »Skammen« beretter om en mareridtagtig krig, som forvandler alt og alle i en »isnende skærsilds-brand, hvis lue helt er roser, hybentorn dens røg« (»Fire Kvartetter«). Ligesom hos Eliot er »ildroserne« hos Bergman et symbol på den guddommelige kærlighed bag den jordiske lidelse – »ikke min drøm, men en andens, som jeg må være med i« – den kærlighed, som stræber efter at forvandle mennesket og føde det påny i en mere lutret skikkelse. Dette mål for den »himmelske« ild er angivet ved barnet, som Eva drømmer stiger frem af »rosernes ild i vandet«: »Og så havde jeg et lille barn på armen. Det var vores datter.«

I »Skammen« har Jan og Eva intet barn; barnet tilhører altså drømmens verden, hvor – som Jung har påvist det – motivet fremtræder som et archetypisk genfødselsymbol. Drømmen om at bringe et barn til verden skal også ses på baggrund af »Skammen«s

brændende landsbyer og dræbte børn (fig. 2). Drømmemotivet oplader tillige handlingen på filmens »virkelige« plan, hvor Jan og hans rival, borgmester Jacobi, begge forsøger at besvange Eva. Dette drama ender med Jans nedskydning af den dæmoniske borgmester, efter at denne måske har besvangret Eva i drivhuset.

»Passion« – Askeonsdags lidelseshistorie

Bergmans næste film »Passion« fra 1969 tager tråden op, hvor »Skammen« slipper. Den flammende ø og det gådefulde hav – undergangens eller frelsens element – er også rammen omkring »Passion«s martrede figurer. Dramaet på det ubevidste, drømmeagtige plan fortsætter ligeledes i denne film, hvor Bergmans egen stemme lyder orakelagtigt til billederne af oceanets blanke, tavse overflade: »Advarslerne findes på undersiden. Og de lægger sig for dagen uventet. Anna berettede om en drøm, en lang sammenhængende drøm, som havde ramt hende ved påsketid«. Bergmans farvefilm toner her over i sort-hvide billeder, som gengiver den kvindelige hovedperson, Annas, drøm.

Flygtningebåden med Jan og Eva når atter i land i begyndelsen af Annas drøm. Hun vasker op på en strandbred fyldt med store sten og udpændte fiskergarn. De følgende billeder fortsætter illustrationen af Annas drøm, som hun selv beretter om på filmens lydside: »Jeg var ensom på vejen. Jeg følte en uhyggelig længsel efter fællesskab. Efter en favn. Efter hvile. Samtidig en viden om, at dette var borte for bestandig.

Anna: Må jeg følge med dig hjem?

Kvinden: Nej, det går nok ikke. Vi må ikke tage imod fremmede længere. Det er forbudt. Vi har udskiftet låsene på alle dørene.

Anna: Hvorfor det?

Kvinden: Det ved jeg ikke, det er bare på den måde.

Anna: Kan De ikke blive her lidt?

Kvinden: Nej, jeg må skynde mig afsted. Anna: Bliv her! Bliv her! Jeg ved overhovedet ikke, hvor jeg er. Ved ikke hvad det er for en plads. Kan De ikke hjælpe mig lidt? Hvem er den kvinde derovre?

Kvinden: Hendes søn skal henrettes. Hun er på vej til henrettelsespladsen.«

Drømmesekvensen viser her et buldrende bål med den sørgende moder i forgrunden. Den sortklædte skikkelse ser anklagende på Anna, som fortvivlet skriger: »Tilgiv mig! Tilgiv mig! Tilgiv!« Hun har åbenbart forrådt kvindens søn, som skal henrettes ved brænding. I panisk rædsel flygter Anna bort fra balfærden og styrter ud ad en revle. Her støder hun på en sammenkrøbet, livløs mandsskikkelse, som stærkt minder om hendes elskede, filmens mandlige hovedperson, Andreas. Som Anna kalder »Andreas!« sviner drømmen bort, samtidig med at dens livløse, på jorden liggende mandsskikkelse toner over i det farvelagte bandede af røde, knuste teglsten spredt på en gårdsplads. Gården tilhører Andreas, og tilskuerens association ledes naturligt i retning af den i drømmen brændte Andreas og hans aske: hans krukke er i denne variant lagt i skår og knust på hans egen gårdsplads.

Disse »Askeonsdags« symboler fremstår som et dækkende udtryk for filmens Andre-

as, hvis personlighed er udbrændt af krigens ild eller »rosernes ild«, dvs. opædt og indasket af ubevidste-depressive forvandringsprocesser af en ildnede, fortærende karakter. Som Andreas, fraskilte kone, Katarina, formulerer det i en kort, drømmeagtig erindringssekvens: »Du har kræft i sjælen. Du burde opereres. Du skulle strålebehandles og have medicin. Du har svulster overalt. Du får en uhyggelig død.«

I den følgende scene blotlægger Andreas sit indre for Anna, der nu præsenteres for drømmens Andreas – udbrændt og indasket – for anden gang:

Andreas: »Jeg er død, Anna. Nej, nej, jeg er ikke død. Nej, det er forkert, melodramatisk. Jeg er overhovedet ikke død ... jeg er gået ud. Nogen gange er det næsten uudholdeligt. Dagene slæber sig frem. Jeg har en fornemmelse af, at jeg skal kvæles af maden jeg synker, skidtet jeg lægger fra mig, ordene jeg siger. Lyset, dagslyset som kommer hver morgen og skriger til mig, at jeg skal stå op. Eller sønnen, som altid er drømme, der jager mig, snart her, snart der. Eller bare mørket med dets listende spøgelser og minder. Har du tænkt over en ting, Anna? At jo værre mennesker har det, desto mindre klager de. Til sidst er de jo helt tavse. Trods det at de er levende væsener med nerver og øjne og hænder. Vældige armeer af ofre og bøddler. Lyset som stiger og synker tungt. Kulden som kommer. Mørket. Heden. Lugten. Alle er tavse.«

Slutbillederne i »Passion« viser den desperate Andreas efter bruddet med Anna, vandrede frem og tilbage på en pløjemark, med hvilken han til sidst bliver til ét gennem en sløring af fokus. Denne betydningsfulde slutsekvens tolker jeg som et *indskningssymbol*: af støv er du kommet, til støv skal du blive, når jorden opsluger dig, og du forsvinder i dens skød. Drømmens brændte Andreas forsvinder her som aske i den sorte muld, »pulveriseret« af sine indre bøddler, kræftagtige flammer, fortærende depression.

Den brændende hest

»Foragt ikke asken, thi det er dit hjertes diadem« siger alkymisten under sin Hvide Messe, når Askeonsdags procedurer har knust hans ben på Golgatha og opbrændt hans kongelige fugle i deres bryllupssarkofag og fønixrede. Meningen med dette ord-sprog er den samme som i det gamle ord om Guds hjælp der er nærmest når menneskets nød er størst: når en depression har nået sin kulminationsfase er konvulsionerne ikke til at skelne fra genfødselns veer. Dette dobbeltbundne, dynamiske mønster udkrystalliserer sit magtfulde symbol i »Passion«. Ligesom i »Skammen« hærger Bergmans figurer i »Passion« af en ukendt, dæmonisk brandstifter, som forvandler deres ø til et helvede af mordbrande og gensidig mistænksomhed. Denne ukendte skikkelse og hans ild »fortætter« sig i filmens slutning til et *mystisk billede*:

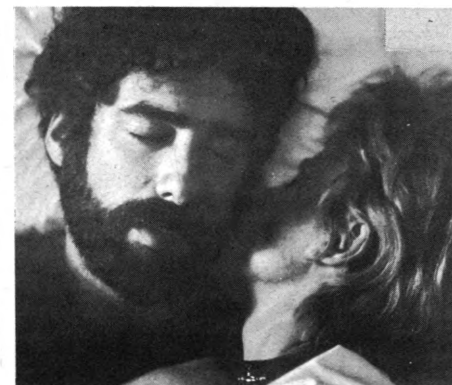
En bonde: »Der var nogen som havde stjålet sig ind i stalden og havde en bensindunk med sig. Så hældte han tyve liter bensin ud over den stakkels hest, som stod bundet, og så smed han vel en tændstik i halmen. Og så sprang han bort hurtigt som fanden selv. Låste døren udefra og tog nøglen med sig for en sikkerheds skyld. Hesten

stormede omkring derinde og folk stod udenfor og forsøgte at slå døren ind. Da de fik den op, fór hesten ud og sprang omkring her, brændende. Ja, jeg kommer. Han havde en *allerhelvedes livskraft*«.

Den brændende hest symboliserer den skjulte livskraft i den ild, som brænder alt og alle til aske i Bergmans krigshærgede univers. Denne livskraft i filmens aske ytrer sig også på en anden symbolsk måde: *de to kvinder i »Passion« er med børn, som de atter mister*. Eva Vergerus aborterer på et hospital efter en fejlinjektion; Anna Froms lille dreng bliver dræbt sammen med hendes mand ved en bilulykke. Ilden brænder og opæder stadig, men dens kraft har antaget en umærkelig *livgivende* karakter således som den brændende hest først og fremmest vidner om det. I »The Touch« sker miraklet: ildrosen folder sig omsider ud som kærlighedens rose, de dræbte børn opstår som det guddommelige barn på Jomfruens skød, »Skammen« og »Passion« bliver til »Berøringen« med livets og lysets kilder.

»Berøringen« – kærlighedens totale udtryk

»The Touch is the expression of love« står der på den udenlandske filmplakat – en skyline der måske er forfattet af Bergman selv. I »Berøringen« kupler Bergmans flammende mørke sig omsider til en »dunkel hule, hvori man svagt begynder at skimte ... et kvindeansigt, en vidunderlig velbevaret træskulptur forestillende den hellige Jomfru«. Ordene kommer fra den amerikanske arkæolog David Kovac, som har fundet Jomfruen med barnet på sit skød i et hulrum i en gammel kirke. Denne træskulptur giver det symbolske udtryk for David Kovacs og den svenske overlægefribe Karin Vergerus' lidenskabelige oplevelse af »kærlighedens totale udtryk«:



Karin: »Jeg kan ikke eksistere uden dig. Alting kredser omkring dig. Du er til stede hele tiden. Du er ligesom mit nyfødte barn ...«

David: »Jeg troede jeg kunne leve uden dig. Jeg troede det ville være muligt. Jeg troede jeg kunne gå tilbage til mit gamle liv. Det kan jeg ikke længere. Det smertes fysisk at være borte fra dig. Det er som en vedvarende smerte – hvad jeg end gør, kan jeg ikke slippe bort fra den. Jeg troede ikke, det ville have udviklet sig på denne måde. Jeg vidste ikke, at jeg var så frygteligt bundet til dig.«

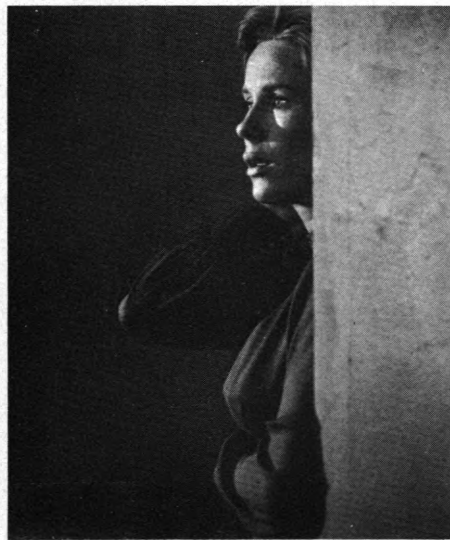
Denne *sympiotiske* kærlighedsoplevelse udtrykker genfødslen i Bergmans univers; i en vægterlygtes sølverne skær mødes hans

elskende par foran Jomfruen med Barnet i den gamle kirke, smerteligt forenede viet af den store, håbløse kærlighed, af drømmen om den fuldkomne forening uden adskillelse, uden virkelighed, uden individualitet. Henimod filmens slutning giver Karin et poetisk udtryk for rosernes ild, hvis flammer omsider har hvælvet sig til genfødselens arne og den totale kærligheds mysterium, oplevet i dybet af hendes personlighed:



Karin: »Væk mig til søvns i dig,
Væk mine verdener til dig,
Tænd mine døde stjerner – nærmere dig.
Drøm mig bort fra min verden,
Hjem til flammernes hjem,
Fød mig, lev mig, drøb mig – nærmere dig.
Nærmere mig til dig,
Nærmere fødselens arne,
Tag mig varmere, tag mig – nærmere dig.«

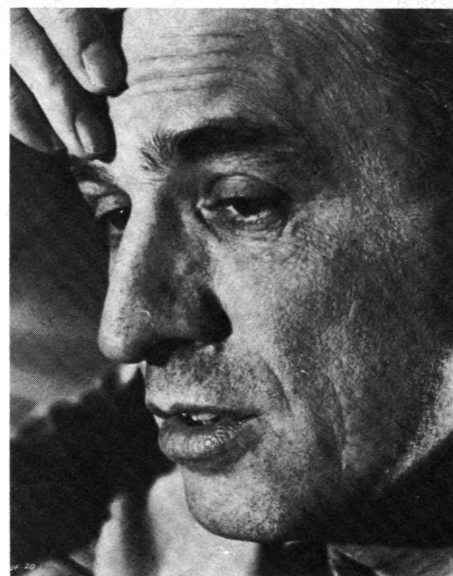
Bergmans genfødselssymbolik krystalliserer sit stærkeste billede i filmens slutning, hvor det fuldbårne foster hvælver sig i Karins skød og skænker hende David i hans umistelige form. Denne symbolik væver sit mønster i Bergmans til dato stærkeste udformning af genfødselsmotiv:



Da Karin finder Davids tomme logi og erfarer, at han har forladt hende, glider hendes udbrud af smerte og fortvivlelse umærkeligt over i en begyndende graviditets udbrud af kvålme, opkastninger og tørstsymptomer. Denne subtile »genfødsel« af David Kovac inde i Karin selv forklarer hvorfor hun som højgravid i filmens slutscene kan tage afsked med sin elskede

på en fattet og afklaret måde: deres totale, håbløse kærlighed har afsat sin indre frugt, oplevelsen af den »himmelske« kærlighed og den store eros i Jomfruens tegn har forvandlet hendes væsen. Resigneret forlader hun nu selv sine drømmes mand, som aldrig kan blive hendes virkelige mand. Højgravid og »hel« vandrer Karin ud af filmen med den mand genfødt inde i sig, som hjalp hende frem til en højere verdens kærlighed, til »Berøringen« med »flammernes hjem ... fødselens arne ... nærmere dig«.

»Studiet af søvnen har afsløret, at et menneske, som forhindres i at drømme bliver sindssyg. Jeg har det på nøjagtig samme måde. Hvis jeg ikke kunne skabe mine drømme – mine film – ville jeg blive komplet sindssyg. Drømme er en slags skabende proces, ikke sandt? Mine film kommer fra den samme fabrik. De eksisterer ligesom drømme i min sjæl, førend jeg skriver dem ned, og de er lavet af det samme materiale, af alt, hvad jeg har set eller hørt eller følt. Jeg bruger virkeligheden på samme måde som drømmene bruger den. Drømme forekommer meget realistiske – det samme gør mine film – og der er en vis sikkerhed i den virkelighed. Og så pludselig sker der noget,



som forstyrrer én, og som gør én usikker. Alle mine film er drømme ... Mine figurer adlyder ikke mig – hvis de gjorde det, ville de dø«.

Ingmar Bergman i et interview med LIFE under indspilningen af »The Touch«.

Erik Jan Kwakernaak

MADONNA MED BARN

Til trods for at madonnastatuen i Ingmar Bergmans film »Berøringen« er blevet kritiseret som et »fedt symbol« og »et trøskelitterært indfald« (Poul Einer Hansen i Kosmorama 107, jfr. også Theodor Kallifatides i Chaplin 109), findes der tilsyneladende ingen analyse af filmen, der tager dette fede symbol som udgangspunkt (undtagen til en vis grad den anonyme anmeldelse i Film 72, nr. 2). Man bryder sig ikke om, at instruktøren bruger pegepinden, men endnu mindre om at se efter i hvilken retning pinden peger. »Ge fan i symbolerna!« skriver Theodor Kallifatides – et respekabelt standpunkt, men alligevel kunne det måske være, at analysen af symbolikken beriger oplevelsen af filmen.

Karin tilhører den kvindetype, der hænger sammen med begrebet »passion« i Bergmans værk. Disse »passionerede« kvinder har livsmulighederne i sig, og ejer en potens til at overføre disse til de svage og livsuduelige mænd, der befolker så mange af Bergmans film. Forbilledet for denne kvindetype er Märta i »Lys i mørket« (hvor i øvrigt også klokkeren Algot Frøvik er »passioneret« – såvidt jeg kan se den eneste mand i Bergmans værk, der fortjener denne kvalifikation, måske sammen med Hans Winkelmann i »Riten«). Efter Märta følger, med hver sine egne nuancer, Ester i »Stilheden«, Alma i »Persona« og »Ulvetimen«, Eva i »Skammen«, Anna i »Reservatet« og »En passion«, det vil sige i grunden næsten alle centrale kvindeskikkelser siden »Lys i mørket«. De har udviklet sig fra de moderlige kvinder fra den tidligere periode, f.eks. Manda i »Ansigtet« og Desirée Armfeldt i »Sommernattens smil«. Moderen er den, der

giver livet tilbage til de levende døde mænd. I »Ulvetimen« og »Skammen« er det tydeligt, at mændene (Johan Borg og Jan Rosenberg) ikke kan frelses fra splittelsen og døden, fra de destruktive kræfter, der ødelægger helheden. David her i »Berøringen« er i slægt med dem. Helheden er en livsbetingelse, og hænger sammen med trygheden. Så snart trygheden er brudt, slipper dæmonerne løs, dvs. de destruktive kræfter, der fører til døden, aggressionen, det freudianske Id.

I »Reservatet« og »En passion« (men på en måde også allerede i »Ansigtet« og »Riten«) begynder Bergman at sætte begrebet »tryghed« i forbindelse med den samfundsform, vi lever i. I et debatindlæg i Dagens Nyheter (4.7.71) skrev Bibi Andersson om »Berøringen«: »Den klassiska familjebildningen har ändå grundlagt den form av samhälle vi lever i och känner till. Men den formen stöter på svårigheter. Kontakt med omvärlden gör den ofta till ett fängelse i stället för den trygga friska borg den brukade vara. Vad ska vi göra? Släppa in främlingen och tillsammans försöka skapa en generösare form av samlevnad? Riskera att vi river sönder den visserligen inskränkta men trygga värld vi har? Det ställer stora krav på mognad och stor ansvarskänsla hos alla för alla.«

Karin oplever forholdet til David som en komplettering af hendes moderskab i den borgerlige families snævre rammer. David er et rodløst og moderløst menneske, og hun ser det som sin opgave at redde ham, give ham de livsmuligheder, som hun råder over. Som hjemmegående husmor virkeliggør hun en del af sin menneskelige potens, men for-