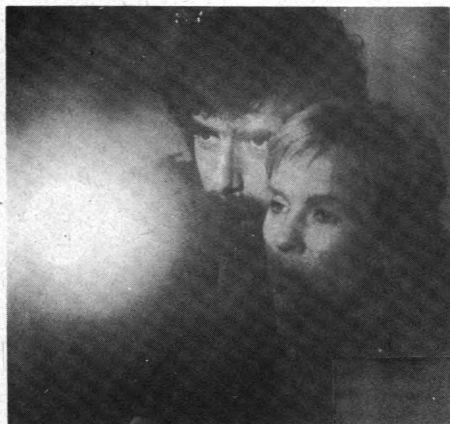
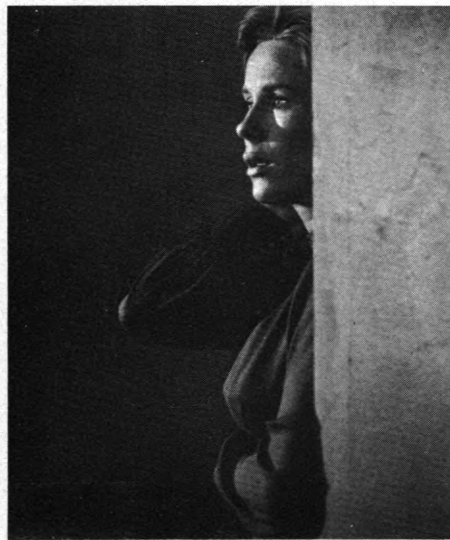


elskende par foran Jomfruen med Barnet i den gamle kirke, smerteligt forenede viet af den store, håbløse kærlighed, af drømmen om den fuldkomne forening uden adskillelse, uden virkelighed, uden individualitet. Henimod filmens slutning giver Karin et poetisk udtryk for rosernes ild, hvis flammer omsider har hvælvet sig til genfødsdens 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 fødsels arne,
Tag mig varmere, tag mig – nærmere dig.«

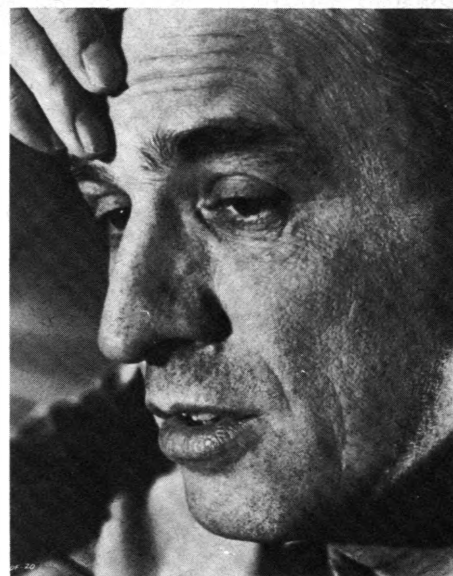
Bergmans genfødselsymbolik krystalliserer sit stærkeste billede i filmens slutning, hvor det fuldbårne foster hvælver sig i Karins skød og skænker hende David i hans umistelige form. Denne symbolik væver sit mønster i Bergmans til dato stærkeste udformning af genfødselsmotiv:



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 ... fødsels 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-

holdet til David giver hende chancen til at virkeliggøre sit moderskab på et dybere menneskeligt, religiøst niveau. Forholdet med David er mere end en tilfældig affære. Hun føler det som en etisk opgave at prøve at redde ham fra destruktoren, tilbage til livet.

I filmens første halvdel bliver det særdeles tydeligt, at David søger moderen i hende. Han har det største besvær med at forene sin ømhed og sin seksuelle lyst på samme person. Ved deres første eftermiddagsstævnemøde kan han ikke; næste dag prøver han en anden udvej i moder-luderkonflikten ved at prøve at voldtage hende, hvilket hun reagerer adækvat på ved at tilbyde sig som en luder. Først da kan han. Resultatet er, tør jeg påstå, det mest rystende frustrerede samleje man nogen sinde har set på film.

Når forholdet er kommet i gang, føler Karin sig lykkeligere end nogen sinde, fordi hun kan kombinere det banale, borgerlige moderskab, som hun excellerer i (frokosten med Andreas' kolleger!), med moderskabet for David, der involverer hende på en dybere menneskelig plan. David har derimod svært ved at acceptere sin rolle som elsker, som Karin ofte bare med nød og næppe kan afsætte tid til, ind imellem de hjemlige forpligtelser. Først når han accepterer tingene som de er, i et øjeblik af anger og desperation efter at han har smidt hende ud, kan Karin være moder for ham i den ømme berøring: han bærer hende op ad trappen og kærtegner hendes bryster.

Madonnaen og barnet er blevet draget frem i lyset, og nu begynder insekterne at æde statuen («the image», siger David) op indefra. Den borgerlige families trygge kreds bliver brudt; destruktoren, der stadig kommer til overfladen hos David, begynder at sprede sig. Den gode Andreas prøver at modstå aggressionen, der vokser frem i ham selv, hvilket dog ikke lykkes helt i samtalen med David, når denne bliver aggressiv mod ham.

I samtalen mellem Karin og David i kirken afslører Karin pudlens kerne: det er Davids selvhad, dvs. splittelsen i ham, aggressionen mod sig selv, der gør en væsentlig kontakt med andre umulig. »Stilheden« har tydeligst vist hvilken aggression det drejer sig om: den mellem Ester og Anna, »ånden« og »kroppen«, mellem trangen til syntese og destruktoren, det evige og det timelige, livet og døden, jeg'et og Id, eller hvad man nu ellers kan associere sig frem til af modsætningspar. Det er denne aggression, der kun kan holdes i skak af trygheden, som først og fremmest moderen giver.

Karin griber her dybt ind i Davids sjæl. Der har altid allerdybest i ham været en sidste kerne af angst, der giver sig udslag i aggression, så snart nogen trænger for tæt ind på ham. Karin gør ham aggressionen i ham selv bevidst. Han forstår det ikke, men han forstår det alligevel: udenfor ved kirkemuren beder han tre gange om tilgivelse. Dette øjeblik af næsten ufattelig klarhed er et nådens øjeblik. De holder hinanden i hånden og er først nu »virkelig sammen«. Berøringen med hånden skaber et virkeligt fællesskab moder og barn.



Men når det næste dag viser sig, at David er rejst og at han har efterladt hendes breve og billeder, så må Karin konkludere at han har lukket sig for hende igen, afvist hendes moderskab og at han flygter tilbage i rodløsheden igen. Ved besøget i London får hun sin mistanke bekræftet om, at hun aldrig vil kunne nå frem til ham. Han hører sammen med sin søster; de rodløse har deres eget fællesskab. Både Sara og David lider af en muskelatrofi i hænderne; da hånden netop formidler den moderlige tryghed, der er nødvendig for at ophæve splittelsen og rodløsheden, betyder lammelsen, at David er retningsløst fortabt, og at lidelsen, passionen, aldrig vil få en ende. I det øjeblik vælger Karin det mindste af to onder, nemlig familien, det liv som David – med rette – foragtetfuldt kalder »mediocre bourgeois«, men som trods alt er liv og har en fremtid, i modsætning til forholdet med David, der står i aggressionens, destruktionsens, timelighedens og dødens tegn.

At Karin (efter al sandsynlighed) er gravid med Davids barn og at lammelsen i hænderne er arvelig, fører tankerne hen til »Ved vejs ende«, hvor følelseskulden i Isak Borgs familie også var arvelig. Det viste sig i den film alligevel at den vicieuse kæde kunne brydes, idet Isak opfordrer sønnen Evald til at acceptere det barn, som Evalds kone Marianne venter. »Berøringen« er mere skeptisk. På den ene side kan man sige: idet Karin vælger familien, trygheden og livet, har barnet, som hun venter, en chance for ikke at få lammelsen i hænderne eller overvinde den. Men på den anden side er trygheden i Karins familie brudt. Hun kalder forgæves på Andreas. Helheden er gået i stykker. Madonnastatuen er angrebet. Såvidt jeg kan se er den implicite moral i »Berøringen« i hvert fald: madonnaen skulle være forblevet indemuret, som et hemmeligt kraftcentrum, en potens, der kun ved sin udstråling, og ikke ved sin fulde udfoldelse, kan opretholde og inspirere livet. Denne moral bliver, mener jeg, ikke neutraliseret af slutscenen, hvor tilskueren selv skal afgøre, om Karin vælger rigtigt eller ej.

Karins helhed er brudt, uigenkaldeligt, præcis som Almas i slutningen af »Persona« og »Ulvetimen«.

På en underjordisk måde har »Berøringen« en forbindelse med Ibsens »Vildanden«, som Bergman iscenesatte på Dramaten i Stockholm i foråret. Hos Ibsen er det Gregers Werles ideale fordring, der er årsag til, at trygheden i familien Ekdal brydes. Denne tryghed er bygget på en latterlig drøm, vildanden, der ikke kan tåle konfrontationen med virkeligheden udenfor familiens trygge kreds. Men det er en slags liv, vistnok begrænset, men uden den destruktion og desintegration som Hedvigs selvmord repræsenterer. På en lignende måde sprænger i »Berøringen« madonna-moderens ideale medmenneskelighed tryghedens rammer, så de latente destruktive kræfter bryder frem, indefra.

»Berøringen« er ikke et nyt »Dukkehjem«, hvilket Keity Klynne i Chaplin 112 lægger Bergman til last. »Berøringen« vidner om et reaktionært kvindesyn og er en »adjustment story«, hedder det. Det er ikke første gang at en Bergman-film, eller en film i det hele taget, bliver anklaget for ikke at være hvad den ikke vil være. Det er sjovt i denne forbindelse igen at citere Bibi Anderssons indlæg i Dagens Nyheter: »'The Touch' hade (på Berlin-festivalen 1971, hvor den fik verdenspremiere) råkat ut för ett trakigt missöde, något som en bussig dansk journalist påpekade för mig sent omsider. Någon amerikansk PR-man hade tryckt en broschyr och delat ut, där han bestämde att filmens Karin på slutet lämnar både hem och älskare, lär sig ett yrke och lever ensam. Av den anledningen blev jag överöst med frågor angående Karins emancipation. Och undra på att slutet då verkar konstigt.«

Hvis slutningen havde været i PR-mandens og formentlig også Keity Klynnes ånd, hvis Karin var blevet enlig mor eller en anden Nora, ville det så have løst filmens hovedproblem? Jeg tror det ikke. Problemet er ikke, at de to mænd har hver sit krav på at eje Karin helt for sig selv, og at Karin bliver berøvet sin frihed til at væl-

ge mellem dem, kombinere dem eller forlade dem begge. Tværtimod: Karin har faktisk den frihed, men hun er ikke interesseret i den for dens egen skyld. Det, hun vil, er at virkeliggøre sin menneskelige potens i størst mulig omfang, og intet i filmen tyder på, at denne potens er noget andet end moderskabet. Andreas gør, hvad han kan, og er en forbillegelig rødstrømpe-mand: han giver Karin fuld frihed til selv at bestemme. Når han besøger David, angrer han allerede under besøget, at han kom. Når han stiller Karin sit ultimatum, er det, fordi han er træt og har hovedpine. Senere trækker han åbenbart ultimatummet tilbage, da jo Karin i filmens slutning bor hjemme igen.

Men nu har Andreas sit eget soveværelse, fordi den ømhed, der i begyndelsen af filmen var mellem dem, er forsvundet, samtidig med at ægteskabets tryghed blev brudt af David. Ømheden i berøringen hænger sammen med trygheden og er udtryk for fællesskabet, hvis formål det er at holde de destruktive kræfter, aggressionen, hadet og tanken på det timelige og døden i ro. Trygheden er, i hvert fald i Bergmans verden, den første livsbetingelse, og det er klart, at prisen, der skal betales for den, er friheden og lidenskaben. Ved at vælge friheden får Karin ikke sin tryghed tilbage, og heller ikke ved at vælge lidenskaben. Derfor afviser hun Davids tilbud om sammen med ham at flytte til Århus (dette tilflugtssted for hjemløse: Rudi Dutschke!).

Trygheden, endnu en gang, beskytter det bergmanske individ til syvende og sidst mod døden. Det er påfaldende, at alting i affæren med David er tidsbegrænset. Aldrig har Karin set så meget på uret som efter at han er kommet i hendes liv. Det er sikkert ikke helt tilfældigt, at der ved indgangen til ejendommen, hvor David bor, hænger et skilt for et firma, der handler i ure en glos.

Det er heller ikke tilfældigt, at filmen begynder med Karins mors død. Det er ikke bare en begivenhed, der bringer hende fra ligevægten, så hun bliver mere modtagelig for den mørke, spændende fremmedes avancer, det er først og fremmest en bevidstgørelse af det timelige, af tiden (de slukkede, døde apparater ved hospitalssengen ved siden af uret på nabordet, der stadig går). Samtidig betyder moderens død, at Karin, datteren, nu selv er blevet moder i en dybere, overpersonlig forstand. Nu er turen kommet til hende, hun skal bære moderskabet videre. Nu trænger længselen efter at fuldstændiggøre moderskabet sig på; der behøver bare at komme nogen og tage madonnaen frem i lyset.

Der ligger sikkert noget masochistisk i Karins længsel efter lidenskaben; den er samtidig en længsel efter lidelsen. Ordet »passion« forener disse to betydninger. I »Lys i mørket« havde Märtas passion en virkelig frelsende, religiøs virkning, den kunne virkelig være en stedfortrædende lidelse. I »Stilheden« er denne frelsende virkning af passionen allerede overført på et mere abstrakt plan. I »En passion« kommer det destruktive i passionen fuldt frem. Her i »Berøringen« trykker Karin hånden i glasskårene, da hun opdager, at David har forladt hende. De destruktive kræfter findes ikke kun i David, den fortabte, de findes i hende selv, den passionerede, helgenen.

TOUT VA BIEN - eller ALT GÅR SOM SMURT

Jean-Luc Godard og Jean Pierre Gorins nyeste film

Efter film som »Lotta in Italia«, »British Sounds« og »Pravda«, der af nogle betragtes som Godards nulpunkt og af andre som noget af det mest interessante, han har lavet, har Godard lavet spillefilmen »Tout va bien«, der er ikke så lidt anderledes end de ovenfor nævnte. For det første er det en rigtig biografilm i 35 mm med teknikken i orden. For det andet er der brugt velkendte stjernesuespillere som Jane Fonda og Yves Montand. For det tredje har den en nogenlunde forståelig og »traditionel« story line. For det fjerde er den lavet i samarbejde med en anden person, Jean Pierre Gorin.

At Godard har valgt i nogen grad at underordne sig det kommercielle filmsystems betingelser kan enten skyldes, at han har indset det utilfredsstillende i at lave politiske film, der både på grund af deres form og distribution ikke blev set af ret mange mennesker, eller at han, som nogle Cinéthique-folk sagde til mig i Paris i vinter, ønskede at lave denne film inden for det kommercielle biografilmssystem for at skaffe økonomiske midler til at lave mere revolutionære film for.

Men hvad enten hans valg er motiveret af det ene eller det andet, så lægger man ikke skjul på, hvem det er, der må bøje sig for hvem i et samarbejde med filmindustrien. Filmens begyndelse er en klar brugsanvisning på, hvordan man rejser penge og får producenter, når man ønsker at omsætte en idé til film: man får penge med stjerner, så derfor er det vigtigste at kunne fremvise et par publikumstrækkere. Ved at insistere på denne altoverskyggende betingelse, kapital, for overhovedet at kunne stable en film på benene, søger Godard for lige fra begyndelsen at placere sig og sin film inden for det økonomiske system, som det samfund, han lever i, styres af. Den indledende sekvens er både en kommentar til det kapitalistiske system og en anvisning på, hvordan man er nødt til at underkaste sig visse spilleregler, hvis man vil udnytte det. På trods af det faktum, at Godard er en »kendt instruktør«, er det ham, der inden for dette system, er nødt til at komme til producenterne, dvs. han må engagere sine stjerner for at få den sum penge, han mener at behøve. Produktionsmidlerne eksisterer uden Godard, men Godard eksisterer ikke umiddelbart som instruktør uden produktionsmidlerne.

Denne erkendelse er ikke i sig selv særlig opsigtsvækkende, men det ironiske element er, at den klart fremføres i et af de af filmindustrien finansierede produkter.

»Tout va bien« handler kort fortalt om ham, filminstruktør, og hende, amerikansk pariser-korrespondent, der under og efter et møde med strejkende arbejdere i en besat fabrik finder frem til, hvor svagt deres engagement reelt har været indtil da, og hvordan de herefter begynder at se sig selv i en historisk sammenhæng, samt at være deres egne historikere, som det senere siges i filmen. Denne forståelse griber også ind på det følelsesmæssige plan, idet deres vkelende forhold stabiliseres i takt med deres voksende erkendelse af situationen.

Filmen er tidsmæssigt placeret efter 1968,

og Yves Montands figur bærer umiskendelige selvbiografiske træk. Ikke blot er han filminstruktør, men i en meget lang monolog direkte henvendt til kameraet trækker han linjerne op i sit liv. Han begyndte som manuskriptforfatter, og lavede derefter en hel del film. Allerede lidt før maj-begivenhederne i 68 var han træt af sine »æstetfilm«. Og i maj 1968 tog han om ikke meget så dog lidt aktivt del i opstanden. Nu er han holdt op med at arbejde regelmæssigt inden for filmindustrien, men laver engang imellem nogle reklamefilm for at opretholde livet, så han kan bruge det meste af sin tid til mere vedkommende og spændende ting (hvad de går ud på, får vi imidlertid aldrig indblik i). I øjeblikket forsøger han at finde ud af, hvordan systemet fungerer, og hvilke film han skal lave: »Mit problem startede, da jeg måtte tage mit arbejde op til revision. Mit arbejde er at lave film med en ny form og et nyt indhold.«

Med hensyn til politisk engagement har han aldrig været involveret i nogen konventionel form for politisk aktivitet, ligesom han heller aldrig har været medlem af det franske kommunistparti. Med et halvså smil vedgår han, at han i øjeblikket ikke rigtig ved, hvor han står, og at de venstreorienterede betragter ham som tilhørende en konventionel demokratisk linje, hvilket også med al ønskelig tydelighed fremgår af filmens første halvdel.

Det franske samfund har i meget høj grad efter maj 68 været præget af strejker, og talrige fabrikker er blevet besat af arbejderne i en længere tidsperiode, hvor også fabrikkens direktør i ikke så få tilfælde er blevet indesparret af de strejkende arbejdere. De franske kritikere, der i »Tout va bien« har villet se en remake af Marin Karmitz's »Coup pour coup«, der om og med fabriksarbejdere behandler en strejksituation med efterfølgende besættelse og indesparring af direktøren, har ikke set den fundamentale forskel, der består mellem de to film.

Hvor Karmitz (der ligesom Godard tilhører den højere middelklasse) lader sit manuskript udforme af arbejderne selv, er Godard/Gorin kommet med et af dem selv udarbejdet manus. Hvor Karmitz lader folk, der til daglig er arbejdere, gennemspille episoder af deres liv på filmen, har Godard/Gorin skuespillere til at fremsige arbejdernes monologer. Hvor Karmitz's film virkelig kan kaldes en arbejderfilm, fordi den helhjertet tager sit udgangspunkt i arbejderens situation og ser tingene med arbejderklassens øjne, bruger Godard/Gorin fabrikssekvensen til især at sætte hovedrolleparrets situation i relief. Deres ufrivillige involvering i strejken tjener til, at de får øjnene op for nogle ting om arbejderklassen og om deres egen ærlighed med hensyn til samfundspolitisk involvering. »Tout va bien« er en film om og for den del af den intellektuelle middelklasse, der tror at forstå hele klasseproblematikken så godt, men i realiteten er så langt fra arbejderne, som de aldrig omgås, at disse automatisk tager dem for arbejdsgivernes folk.

Dette er ikke ment som en kritik af filmen, men for ligesom at placere tingene,