

FANNY OG ALEXANDER OG ALLE DE ANDRE I BERGMANS UNIVERS

NIELS JENSEN

Verden er en scene, og scenen spejler verden. Grænserne mellem digt og virkelighed, mellem det indre og det ydre er altid flydende, et drømmespil sådan som Strindberg så det:

DIGTEREN: Jeg synes, at jeg har oplevet dette før...

DATTEREN: Jeg også.

DIGTEREN: Måske har jeg drømt det.

DATTEREN: Eller digtet det måske?

DIGTEREN: Eller digtet det.

DATTEREN: Da ved du, hvad digt er.

DIGTEREN: Da ved jeg, hvad drøm er.

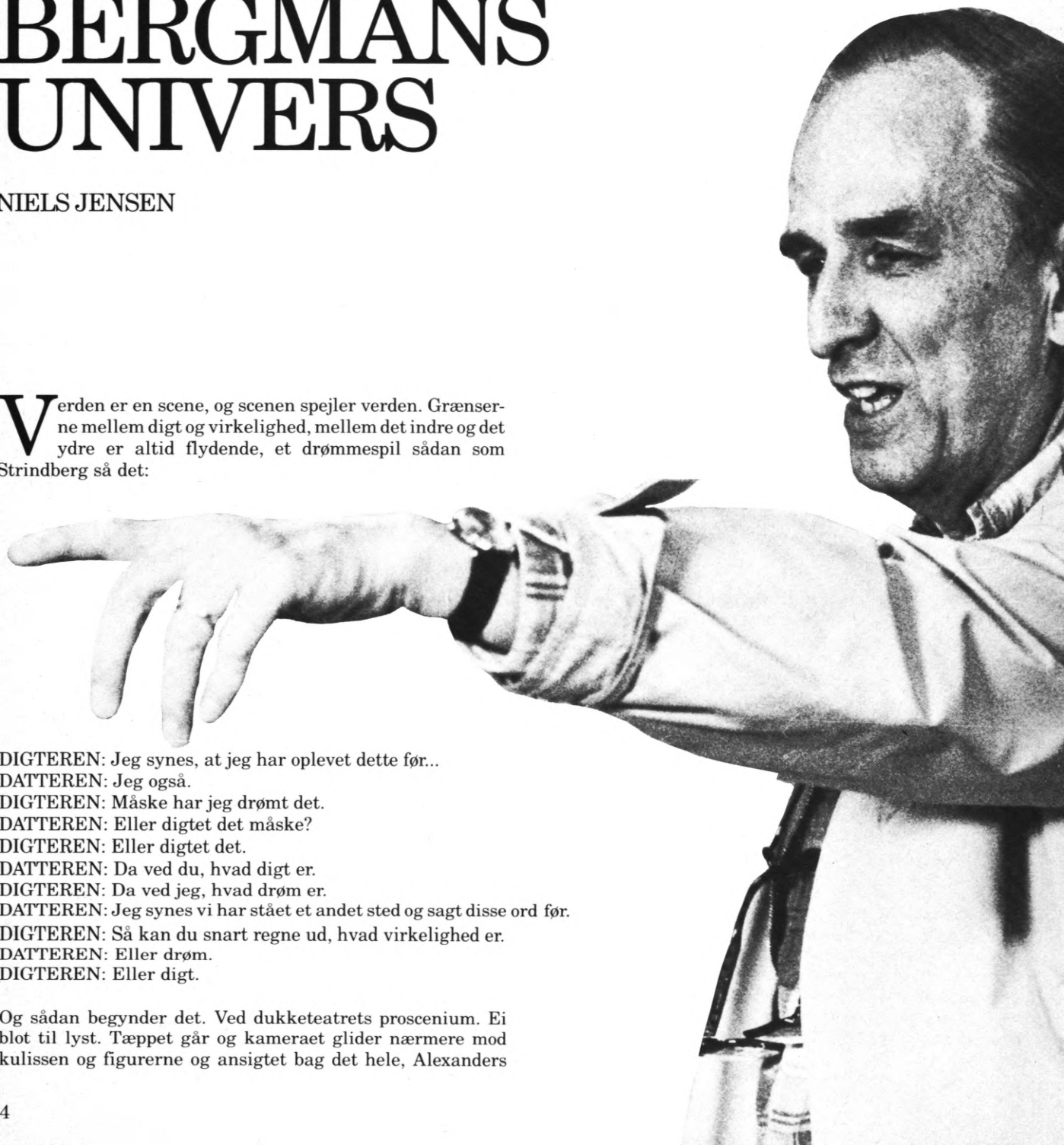
DATTEREN: Jeg synes vi har stået et andet sted og sagt disse ord før.

DIGTEREN: Så kan du snart regne ud, hvad virkelighed er.

DATTEREN: Eller drøm.

DIGTEREN: Eller digt.

Og sådan begynder det. Ved dukketeatrets proscenium. Ei blot til lyst. Tæppet går og kameraet glider nærmere mod kulissen og figurerne og ansigtet bag det hele, Alexanders



forfinede drengenhoved med de sorte, årvågne øjne. Så over-skrider kameraet rampen og går ind på scenerummet, lige-som Alexander nu selv rejser sig for at gå ind i sit hjem-s stuer, hvor han snart finder sin yndlingsplads under det store bord i dagligstuen ... akkurat ligesom Ingmar Bergman også gjorde det, når han besøgte sin bedstemor i Uppsala. Og der sidder han så og iagttager de voksnes lyst og nød ligesom drengen i filmen »Tystnaden«. Han, Ingmar/Alexander (Bertil Guve) ser ind i det Ekdahlske dukkehjem, der er et patricierhus ligesom Ingmar Bergmans barndomsmiljø var det, hvad en-ten han opholdt sig hos bedstemoderen eller hjemme i Stock-holm på Östermalms Valhallavägen, hvor han kom til verden den 14. juli 1918. Hjemmet var et stort gult træhus med hvid-malede verandaer og mansardtag. Under det lå Ingmar og så på det sitrende birkeløvs skyggespil over barnekammerets gardiner. I den modsatte del af huset, nede i kælderens var det store køkken med skabe og brede voksdugsborde. Her regere-de tjenestefolkene synftigt og med barsk venlighed, som vi har set det i »Smultronstället« og »Ansiktet«. Endelig, mel-lem kælder og kvist, stuerne. Klunkerummene med portierer, tæpper, tunge møbler, forsirede ure og det store klaver, som ikke kun var til pynt. Der blev spillet på det, thi den musiske side af tilværelsen plejedes og trivedes i dette hjem, så:

»... et præstebarns første eventyr behøver ikke altid være bib-lens. Vi blev på ingen måde plagede med religionen hjemme. Der læstes bordbøn og om sommeren holdt mor morgenandagt. Den eneste form for følelsesmæssig tvang, som eksisterede, var at vi skulle gå i kirke, når far prædikede. Det var slemt nok.

Mit barndomshjem var fyldt med alle mulige historier. Vi havde en barnepige som var fuld af eventyr. Mor elskede at fortælle eventyr, og mormor også. Brødrene Grimm, H. C. An-dersen, Asbjørnsen og Moe. Og så naturligvis Elsa Beskow».

S om han sidder der under bordet, har Alexander da også gode forhåbninger til resten af dagen. Han ønsker sig endnu et instrument for fantasien at spille på. En Later-na Magica – og det er juleaften. Træer pyntet, gaverne under det og bordet dækket. Nu kommer gæsterne. Hele den store familie samles om enkefru Helena Ekdahl (Gunn Wällgren), der inden festlighederne tager fat får et fornemt smykke af sine gode ven, tidligere elsker og nu støtte i livet, den jødiske antikvitethandler Isak Jacobi (Erland Josephson). Disse to udgør filmens ræsonnerende par, mens sønnen Gustav Adolf Ekdahl (Jarl Kulle) og hans kone Alma (Mona Malm) er det komiske. En anden søn Carl (Börje Ahlstedt) er gift med en tysk kvinde Lydia (Christina Schollin). Selv om de med al ønskelig tydelighed danner familiens tragiske par, falder de i den version af historien, der præsenteres i biograferne, ud af sammenhængen og får måske først dramatisk berettigelse i den endelige TV-version. Men selve metoden med operette-klicheernes repræsentative par har Bergman med held an-vendt før, ligesom han også tidligere – i »En Lektion i Kärlek« og »Sommarnattens Leende« – har holdt den frivole og satiri-ske tone, som præger første del af »Fanny og Alexander«. De tre film har det til fælles, at de ser med venlig indforståethed på den borgerlige verden med dens fornøjelige og plagsomme ceremonier. Som nu julen i det Ekdahlske hjem. Hurlumhej og frådseri og så meget for meget af det gode, at det er ved at tage livet af Fru Ekdahls tredje søn, teaterdirektøren og skuespil-leren Oscar Ekdahl, Alexanders og Fannys far (Allan Edwall). Han må sætte sig på trappen og tørre den kolde sved af panden til ængstelse for de, der ved, at døden allerede længe har gået ved hans side. Oscar er elskelig og sårbar men næppe, hvilket også gælder andre af hans slags i Bergmans film: cirkusdirek-tør Albert Johansson i »Gycklarnas Aften« og taskenspilleren

Albert Emanuel Vogler i »Ansiktet«, nogen betydelig aktør. Kun én ting er Oscar god til, eller rettere for god til. Han er for god til verden og har mere og mere besvær med at forstå den. Han er derfor træt, træt til døden, og en dag under prøverne på Hamlet, hvor han spiller genfærdet, segner han om og blir båret hjem gennem de snedækte gader og lagt på sin seng, mens familien samles i stuerne. Som skuespilleren Spegel sagde det i »Ansiktet«, da han døde drukkeden: »Nu er jeg endelig blevet overbevisende«, således siger nu Oscar med tanke på sin rolle som Hamlets fars ånd: »Nu kan jeg virkelig spille genfærd«. Han ler derved. En resigneret og fjern latter. Og så blir børnene kaldt ind.

Bergman husker det. Måske ikke dødsværelset selv, men døden var bestandig nærværende i præstegården. De stille folk med deres lavmælte talen om sorgens arrangement. Den nordiske død. Den nordiske begravelse. Værdige faner og hvide ansigter under sorte hatte. Edvard Munch, Pär Lagerkvist, Hjalmar Bergman har beskrevet det. Og Bergman selv i »Smultronstället«. Processionens gravite-tiske fremadskriden til klokernes bimlen. Ved vejs ende. Her var der ganske vist tale om en promotion, men promotionen var set som en begravelse. Og her i »Fanny og Alexander« er så ritualet igen i alt dets manende gru. Dog, drengen trodser den kirkelige omklamring. Pis og Lort mumler han til den gevaldige patos. Alexander er en skjult oprører. Men alligevel skræmt. Ligesom drengen Anders i Lagerkvists »Gæst hos Virkeligheden« ikke vil hen til sin døde bedstemor i kisten, således stritter Alexander imod ved faderens dødsleje. Han vil ind under sit bord. Men alt er forgæves. Hvor paralyseret han end er, er konfrontationen uomgængelig. Døden er kommet ind i hans liv.

K ort efter Oscar Ekdahls død gifter hans enke Emilie (Ewa Fröling) sig med byens bisp Edvard Vergerus (Jan Malmström), som hun stifter nærmere bekendtskab med ved begravelsen. Emilie er usikker på sig selv og på hendes og børnenes fremtid. Hun savner en støtte i livet. En der kan forklare hende alting. Som andre piger i overgangssi-tuationer hos Bergman – Britt-Marie i »Djävulens Öga« og Alma i »Persona« – mener hun, at det vil forlene hende med en vældig tryghed. Og det kan biskoppen, forklare alting. Han er en af disse formynderfigurer Ingmar Bergman altid har haft et godt øje til, og nu understreger alene navnet, at også vi bør have det.

Vergerus. Det hed også medicinalråden i »Ansiktet« og arkitekten i »Passion«. Det var ham, der gerne så hele livet og alle menneskelige følelser og reaktioner katalogiserede, og som selv arbejdede derpå ved indsamling af et vældigt foto-grafisk materiale. For dem alle tre gælder det, at de er sande intellektuelle i Bergmansk forstand, hvilket vil sige, at de er mennesker der har et intenst besvær med deres følelser! Men Bispen har andre aner end lægen og arkitekten, som han deler navn med. Portrættet af ham kan tænkes at være inspireret af instruktørens erindringer om sin far, ligesom hele den puri-tanske tone af synd, straf og forsagelse, der præger »Fanny och Alexander«s midterste del, givet er en udspaltning af en ganske anden side af barndomshjemmet på Valhallavägen end den borgerlige frodigheds.

Men endnu et slægtskab for Bispen må opregnes og tilmed det mest belastende. Han er af Den Ondes æt, hvilket trods alt ingen har villet påstå om hverken »Ansiktet«s medicinalråd eller instruktørens hof-pastorlige fader. I Bergmans forestil-lingsverden er det imidlertid noget man kan være. Der er flere fortilfælde. Allerede i skuespillet »Rakel och Biografvaktmä-staren«, der opførtes på Malmö Stadsteater i 1945, lyder en

replik: »Den værste skræk er den, som har med ondskaben at gøre«. Noget også den prostituerede Birgitta-Carolina i »Fängelset« og de to unge, ekspeditricen Bertha og studenten Jan-Erik i »Hets« må sande. Historien om dem fortæller, hvorledes den dæmoniske matematiklærer Caligula, alene ved den angst han vækker, kommer til at tage livet af pigen og dermed al livets mening fra hendes ven. Og Caligula, mente – og mener – Bergman, findes og er alle vegne. »Han skaber had, råddenskab, ødelæggelse, blandt mennesker. Han er fremmed for alt fællesskab, savner kontaktmuligheder og naturlig medfølelse«. Men denne verdens Caligulaer lider også, som vi ser Bispen gøre det. Det gør ondt at være ond, thi ondskaben kommer af selvforagt og selvhad. Malerinden Jenny Sjuberg i skuespillet »Dagen slutar tidigt« (Gøteborg Stadsteater, 1947), der har været gift med en djævel af en mand, ved – som også Emilie kommer til det – noget om den forpinte ondskab, og derfor får også begge kvinder en slags omsonst medfølelse med den. Omsonst fordi ondskaben i sidste ende er selvfortærende. Når magten, prestigen og autoriteten, som skal dække for utilstrækkelighedsfølelserne, bryder sammen, brænder den onde op. I »Fanny och Alexander« blir det Bispens skæbne. »Vi skal være taknemmelige for at vi får lov at leve i strenghed og renhed«, siger han til den fabulerende dreng, og de to er prædestinerede antagonister. Hans Velærværdighed Bisp Vergerus står nemlig for det ydmygelsens princip, Bergman ser som den måske mest konstante foreteelse i tilværelsen, og som ungdommen og kunstneren altid er de første ofre for og eneste modvægt imod.

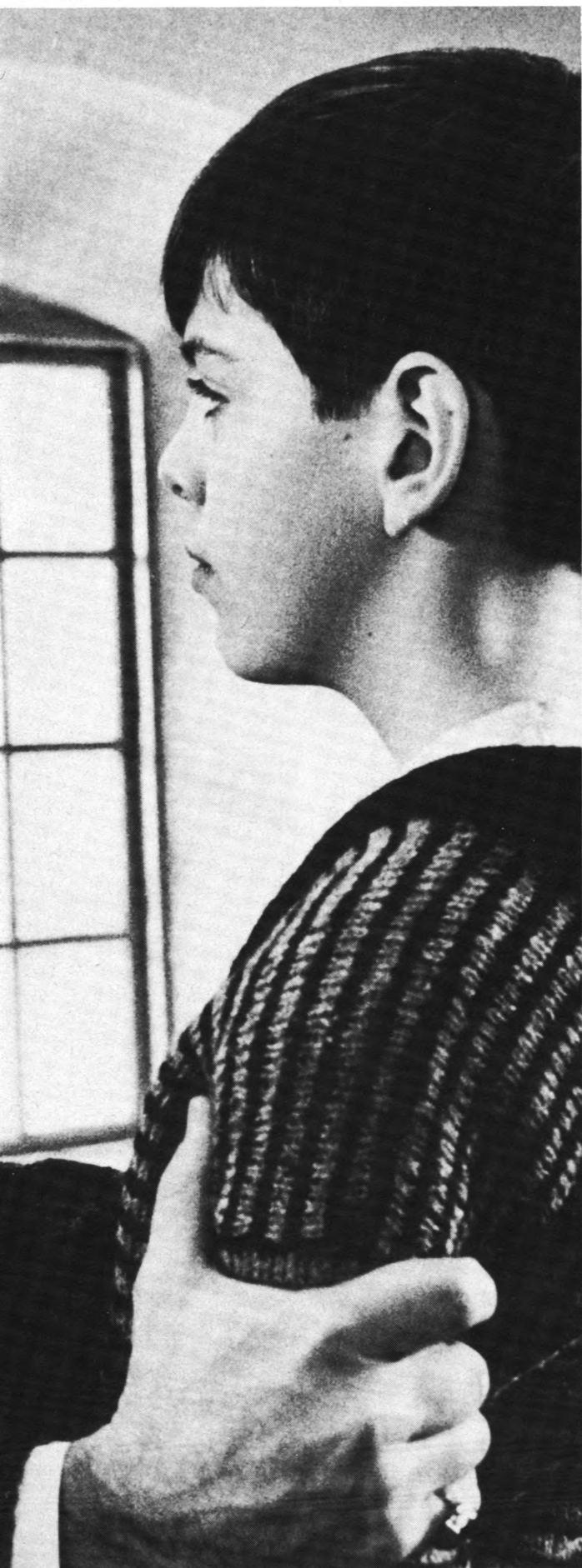
»En af de følelser jeg husker tydeligst fra min barndom er netop ydmygelsen, det at blive fornedret, at bliver overfuset i ord eller handling eller situationer.

Er det ikke sådan, at børn bestandigt og kolossalt oplever ydmygelsen i deres forhold til voksne og i forholdet til hverandre? Jeg har således en følelse af, at børn bruger en masse tid på at fornedre hinanden. Hele vor opvækst er jo en fornedrelse og var det i endnu højere grad i min barndom. Et af de sår jeg har haft det vanskeligt med i mit voksne liv, det er angsten for at blive ydmyget, følelsen af at være blevet ydmyget«.

O igen i filmene. Det er instruktørens mest vedholdende tema. I ungdomsfilmene ydmyger forældrene deres børn, lærerne deres elever, myndighederne menigmand og især de unge: »Hets«, »Kris«, »Det regnar på vor Kärlek«, »Skepp til Indialand«, »Hamnstad«, »Fängelset«, »Sommarlek«, »Sommaren med Monika«. Og i ægteskabshistorierne holder parrene sig ikke tilbage: »Törst«, »Kvinnors väntan«, »Gycklarnas Afton«, »En Lektion i Kärlek«, »Kvinnodröm«, »Sommarnattens Leende«, »Smultronstället«, »Nattvardsgästerna«. I den sidste udfoldes fænomenet ikke i selve historien men er dens forudsætning. Andre ægteskabshistorier, hvor det er bestemmende er: »Skammen«, »Passion« og »Scener ur ett Äktenskap«. Endelig er der kunstnerfilmene. Her ydmyger samfundet – dvs. borgerskab og embedsstand – kunstens udøvere. Igen »Gycklarnas Afton« og desuden »Ansiktet«, »Vargtimmen« og »För att inte tala om alla dessa Kvinnor«, hvor kritikeren optræder som borgerskabets kunstneriske alibi. Og nu altså »Fanny och Alexander« med den artistisk begavede dreng, der bringer Bispen ud af fatning, fordi han med sin barnlige fantasi repræsenterer det, denne foragter mest af alt: Det uforklarlige!

Biskoppen revser Alexander – Jan Malmström og Bertil Guve i en scene fra »Fanny och Alexander«





Mens Alexander i hele første del af filmen optræder som kigger, en iagttager af begivenhederne, selv i begivenhedernes periferi, blir han i anden del offer for dem, mens Fanny, som knap nok figurerer i første del, nu overtager kigger-rolle. Om hun så ser lige så meget som drengen er ikke helt klart. Til gengæld er det tydeligt, at han ser mere end man umiddelbart kan få øje på. Han kan det faderen snakkede om, da han holdt tale til sit personale ved teatrets juleafslutning. Han kan spejle verden omkring sig og fremstille den, så vi tydeligere kan se den og bedre forstå den. Da Bispen aner hans evner i så henseende, tager han drengen til sig og forklarer ham, at »fantasien er en gave fra Gud. Den forvaltes af de store kunstnere«. Han har hermed forsøgt at inddrage også det musiske under sin verdensorden.

Forskellen mellem »Fanny och Alexander«s første og sidste del er forskellen mellem komedie og Grand Guignol. Den er også forskellen mellem det detaljerede og det postulerede, det realistiske og det fantastiske, det kontinuerlige og det lapidariske. Anden del virker mere beklippet end første. Noget der måske skyldes de økonomisk betingede kompromisser instruktøren har måttet indgå for at imødekomme såvel TV's krav om en serie som biografernes krav om en film? Fjernsynsudgaven vil til sin tid vise hvordan og hvorledes.

Når det alligevel lykkes at holde sammen på den brogede historie, har det sin forklaring i den metode Bergman har benyttet, og som han tidligere har demonstreret i bl.a. »Ansigtet« og forskellige sceneopsætninger. Ikke mindst fortolkningen af Strindbergs »Spøgelsesonaten« på Dramaten i 1973 har interesse i denne sammenhæng. Der er lighedspunkter helt ned til bestemte rekvisitter og i anvendelsen af lys og farve. Men vigtigst er naturligvis, at begge historier er lagt an efter samme grundprincip. Der er ikke tale om en naturalistisk demonstration af årsag og virkning, men om et musikalsk spil af lange forløb og hastige skift. Bergmans egen beskrivelse af metoden bag »Spøgelsesonaten« er samtidig en ypperlig karakteristik af »Fanny och Alexander«:

Husk, at det ikke er psykologiserende teater, vi spiller, men noget, der ligger højere oppe. Rytmen i dramaet er uhyre vigtig. Her findes ingen mellemlidende som hos Ibsen, der er meget lettere at spille. Her drejer man på en femøre.

I det øjeblik de (personerne) optræder i det sociale mønster er de groteske, men det afgørende er jo i løbet af nul komma fem at oscillere dem mellem det groteske og det dybt menneskelige. Pointen i det her er, at de i en masse sammenhænge optræder aldeles grotesk. Samfundet og de selv har pålagt dem at spille de roller. Hvis du går til en roman, der ligger vældig nær i tid, Sorte Faner, så har vi præcis det samme, kastet mellem noget dybt menneskeligt, fortvivlet, sanseløst og vildt grotesk. Jeg har ikke oplevet det som om vi gør dem til karrikaturer men sådan, at vi hele tiden kombinerer det menneskelige aspekt med det groteske.

Der er imidlertid andre lighedspunkter mellem »Spøgelsesonaten« og »Fanny och Alexander« end de formelle og principielle. Også historierne har lighedspunkter. I begge berettes om en ung helt, der både optræder som observatør og indgriber, og som er i stand til at se, hvad andre ikke ser. Såvel skuespil som film har en prinsesse behersket af en djævelsk magt-satan og fanget i et dystert hus. Bispeborgen i »Fanny och Alexander« ligger ved den buldrende fos, hvor dyreben blegner i solen og den sorte kat smyger sig gennem lemmer i porten inden natten falder på, og lynene flammer op over de dystre mure. Ikke sært at Emilie snart bitterligt fortryder sit ægteskab og vil væk. En dag søger hun trøst hos sin tidligere svigermor Helena, der sidder i sit store, svale Carl Larssonske

sommerhus og ordner fotoalbums. Et liv i gulnede billeder, som får den gamle dame til at gøre sig nogle tanker om den tilværelse, hun har levet, der bringer det endelige, tematiske slægtskab mellem Spøgelsessionaten og filmen i stand. Hos Strindberg hedder det:

Og jeg, der troede, at her var Paradiset, da jeg så Dem gå ind ad porten for første gang... Den søndag morgen stod jeg og så her ind – jeg så en oberst, som ikke var nogen oberst – jeg havde en ædel velgører, der var en bandit og måtte hænge sig – jeg så en mumie, der ikke var nogen mumie, og en jomfru... Men hvor findes virginiteten? Hvor findes skønhed? I naturen og i mit sind, når det er klædt i søndagsdragt. Hvor findes ære og tro? I eventyrene og i børns forestillinger! Hvor findes de, der holder, hvad de lover?... I min fantasi!

Det er skuespillets unge student, der her spekulerer over livets dobbelthed. Over modsætningen mellem at være og at synes. I stykket er de skæbner, som glider ind mellem hverandre og passerer revy i løbet af forestillingen, allesammen variationer over det spaltningens tema, som er svælget mellem den, vi foregiver at være, og den, vi virkelig er. Et spørgsmål også Fru Helena funderer over mens hun breder billederne ud foran sig og vender bøgernes blade. »Man er gammel og man er barn. Og i blandt forstår man ikke, hvor mellemtiden er blevet af«, ræsonnerer hun. Altsammen har det været som et spil, et drømmespil af vekslende roller. Den ene opløser den anden. Det gælder blot om ikke at unddrage sig dem, når kravet om dem stilles. Først når sorgen melder sig, den virkelige sorg, som den gør det for Fru Helena, da sønnen Oscar dør, blir det svært. »Sorgen slog virkeligheden itu – og den er aldrig helet igen«. »Men«, tilføjer hun, »det er jeg heller ikke ked af. Det er bedre sådan«. Det er bedre at leve med en knust virkelighed end med en falsk. Og det gør man, hvis rollens beskyttende lag forhærder og blir til et uigennemtrængeligt panser, der ender med at spærre det menneske, der bærer det, ude fra livet.

Således er det gået Bispen, der taler om, at rollen har brændt sig fast i hans kød. En replik der har ekko helt tilbage til Bergmans gennembrudsværk fra ungdomsårene »Sommarlek« (1950), hvor danserinden Marie sidder en aften efter prøverne og taler med balletmesteren, der er klædt ud som troldmanden Coppelia. Han er i ondt lune og fortæller hende, at hun kun har ca. otte år tilbage på scenen. Marie værger for sig ved at svare, at han til gengæld kommer til at slæbe rundt på sit klovnekostume for tid og evighed. Men det skulle hun aldrig have sagt, for så får hun at vide, at hun heller ikke selv er bedre faren. »Tror du ikke jeg forstår, Marie? Du tør ikke afsminke dig, og du tør ikke være sminket. Du tør ikke gå og du tør ikke blive«. Og hun må give ham ret. »Mit kostume«, siger hun, »er som fastbrændt«. Når Marie alligevel befries for det, er det fordi kostumets panser trods alt ikke slutter fuldstændigt. Livet selv trænger igennem det, så hun tvinges til at hæve sine fortrængninger og vedgå sit livs brudte mønster. Erindringer, som ikke længere lader sig fortrænge og en ny kærlighed bliver stærkere end muren omkring hende. Det er Tornerose, der vækkes til live på ny med styrke til med årene at blive vis som gamle fru Ekdahl. Et menneske i hvem erfaringer, drifter, egenskaber og færdigheder er så meget i balance, at det kan bære bevidstheden om, at den forestilling vi nærer om altings sammenhæng og mening, og som vi bekræfter med vore ceremonier og ritualer, netop er – en forestilling. Fru Ekdahl siger det selv: »Vi spiller vore roller. Nogle gør det sjusket. Andre med omhu. Jeg hører til de sidste.«

For Helena Ekdahl får problematikken ikke lov til at udvikle sig til den identitetskrisen, vi kender fra mere nutidige kvindeskikkelser i Bergmans verden, Alma i »Persona« først og fremmest. En orgiastisk oplevelse har fået den beherskede sygeplejerske til at tvivle på sit forhold til en kæreste og først og fremmest på sig selv. Hvem er hun egentlig? »Der er ikke noget der hænger sammen, når man først er begyndt at tænke over det. ... Kan man være to fuldstændig forskellige mennesker på samme tid, lige ved siden af hinanden? Og hvordan går det så med alt det, man har pålagt sig selv?«

Alma har en forstudie i præstedatteren Britt-Marie fra »Djävulens Öga«, begge for øvrigt spillet af Bibi Andersson. Britt-Marie får en dag besøg af ingen ringere end selveste Don Juan, og hun drages med sød beængstelse imod ham. Han skræmmer hende ved at røve hendes ro, og hun spørger med bange anelser, hvem han er? Svar får hun ikke men så siger hun selv: »Ét ved jeg. De kan give mig et dødeligt sår. Det mærkelige er bare, at jeg inderst inde længes efter det sår«.

Britt-Marie længes efter hengivelsen, ekstasen, befrielsen og befrielsen. Intet liv uden oplevelse. Og Don Juan er naturligvis den store fortryller. Han er kunstneren der forvandler livet og løfter det fra det trivielle plan op på det tragiske og fantastiske. Denne verdens Vergeruser vil altid være på vagt overfor dette, som Bispen er på vagt overfor huset Ekdahl med dets forbindelser til musernes rige. Som det magtmenneske han er, frygter han kunstneren, der kan røre sjælene og udløse uberegnelige energier.

Til slut blir det klart for den Ekdahlske familie, at Fanny og Alexander og deres mor Emilie må befries fra den dæmoniske bispegård, hvis de ikke skal gå til grunde. Og det blir de. Af gamle Isak, der bringer børnene frelst til sit raritetskabinet af en antikvitetsforretning. Det kalvinske præstefængsels modsætning. Et fantasiens væksthuis, hvor sælsomme masker skinner i halvmørket og sager og ting fylder rum og dunkle trapper. Her er mumier og røgelseslamper og tapeter med glødende arabesker og skjulte døre ind til hemmelige rum, som ikke huser en meningsløshedens edderkoppegud ligesom i »Såsom i en Spegel« men derimod en stor dukke, der nok forestiller den almægtige, men som afmægtigt styrter om, så snart der ikke er nogen der trækker i dens snoreværk. Og i det allerinderste værelse bag alle rekvisitter og alt tingel-tangel møder Alexander så et sælsomt androgynt og skizofrent væsen, der vender sit gennemsigtige ansigt og brændende blik imod ham, så de to blir til ét. Alexander har fundet sin engel. Mellem dem og i dem – i spændingen mellem intellekt og sanselighed forløses et ekstremt kraftfelt med forvandlende magt. Symbolsk er dette tve-væsen det dionysiske princip. Det grænseoverskridende og søndrende. Det kaos hvoraf en stjerne fødes. Den hermafroditisk-skizofrene engel er et udtryk for, at den gamle hierakiske orden må sprænges – alt det Bispen repræsenterer – for at alting kan forvandles og blive til levende liv. Endelig er det på folkekomediens og eventyrets plan, det plan der først og fremmest er filmens, Bispen selv, der må brænde til aske, ond som han er, for at alle gode kræfter kan stige som Fugl Fønix af asken og en ny dag gry.

Alexander er helten i historien. Ikke for ingen ting bærer han sit navn. Sejren er hans. Og den er næsten total. Men også kun næsten. Gået under og brændt til aske, så vil Bispen dog alligevel altid plage drengen og blive ved med det ind i de voksne år. Det bliver slemt for nattesønnen. Men til gengæld godt for kunsten. Den lader sig som bekendt kun tjene af de, der har bevaret deres dæmoner.

Den første film Ingmar Bergman havde forbindelse med var »Hets«, som Alf Sjöberg iscenesatte efter hans manuskript i 1944. Den foregår i to verdener. Den ene er lukket og hierakisk. Her hersker autoriteterne og her akkumulerer fortrængningerne. I den anden, som har nøjsomere vilkår, bor kærligheden og drømmen. Hovedpersonen er en musikalsk ung mand, der trodser livets ondskab og går befriet ind i morgendagen. Så der er intet nyt i »Fanny och Alexander«. Deres historie har været hos Ingmar Bergman hele tiden. Overalt i sin produktion har han konfronteret stilstand med vækst, orden med frodighed, beherskelse med hengivelse, fasthed med fantasi, livsangst med livsudfoldelse. Og altid har tilliden til det sidste været stærkere end frykten for det første. »Fanny och Alexander« er de vante motiver i generøs præsentation. Penslen er bred og der er smæk for skillingen i denne film, hvor alt kan ske og alt er muligt. Tid og rum eksisterer ikke. Af et spinkelt virkelighedsgrundlag har fantasien spundet videre og vævet et nyt mønster: en blanding af miner, oplevelser, frie påfund, urimeligheder og improvisationer.

Litteratur:

Fritiof Billquist: Ingmar Bergman
Björkman, Manns, Sima: Bergman om Bergman
Egil Tjörnqvist: Bergman och Strindberg



Överst Jarl Kulle og Mona Malm i ægtesengen. Herunder Jarl Kulle omgivet af Ewa Fröling og Harriet Andersson

