

JEAN
BÉRANGER

DET FØRSTE MØDE MED *Jungfrukällan*

Af denne artikels forfatter er netop i Frankrig udkommet den første bog om Bergman.

Stockholm, medio september.

I flere dage fulgte jeg for nylig – sammen med *Ingmar Bergman* og hans klipper – forevisningen af samtlige *rushes* fra „Jungfrukällan“, den berømte svenske instruktørs 21. iscenesættelse. Vi sad i en af Råsunda-studiernes små „private“ biografer.

Handlingen i Bergmans nye film er inspireret af en gammel ballade fra det 13. århundrede. Allerede som student blev Bergman fængslet og grebet af den, og han overvejede at transformere den til et teaterstykke – senere til en ballet. Men lidt efter lidt blev han klar over, at dens voldsomhed og dens sære arkai-

ske skønhed kun kunne bevares i en filmfortolkning. Som han har for vane lod han da ideen modnes i sit inderste gennem mange år – lod de plastiske og rytmiske kombinationer tage form. Og medens han ventede på denne modning kastede han sig over andre opgaver, der syntes ham at have nået et mere udviklet stadium.

Da han fuldt og helt havde „visualiseret ideen“ i tankerne, rammen omkring intrigen, personernes fysiske egenart, deres optræden, deres karakteristiske gestus, deres gang og deres udtryk, besluttede han pludselig at betro manuskriptarbejdet og dialogen til romanforfat-



Voldsomhed i „Jungfrukällan“. Birgitta Valberg og Max von Sydow.

terinden *Ulla Isaksson*, for bedre helt at kunne koncentrere sig om værkets filmiske særpræg. „Der er alt for mange film, der blot er litteraturbastarder“, betroede han mig i Stockholm. „Den sande filmkunst er en helt selvstændig skaberakt, ligesom musikken, maleriet eller skulpturen. Vi skriver naturligvis, men vi skriver på strimlen. Kameraet er vor skrivemaskine. Vor personlige stil bør ikke udelukkende findes i de ord og sætninger, der udtales af skuespillerne – ordene er, når alt kommer til alt, kun atmosfæreskabende elementer, der blandes med andre lyde, med det mimiske, med dekorationerne og genstandene, med anbringelsen af personerne i forhold til kameraet og med kameraets bevægelser omkring disse samme personer. Ved hjælp af indstillingernes og sekvensernes metrik bør vore manuskripter fjerne alle litterære reminiscenser. Manuskriptet bør begrænse sig til librettoens funktion, der altid blot er at danne et påskud til den musikalske udfoldelse. For os, der anser filmen for et fuldstændigt uafhængigt udtryksmiddel, er billedernes og lydenes „musik“ filmens egenart, det væsentlige i vor skaberakt.“

I sin tidlige produktion blev Bergman ofte af producenterne tvunget til at filme stof, der i forvejen var behandlet i litterær eller teatralisk form: „Kris“ (1945) var bygget over et stykke af *Leck Fischer*, „Skepp till Indienland“ (1947) over et stykke af *Martin Söderhjelm*, „Musik i mörker“ (1947) over en roman af *Dagmar Edqvist* og „Törst“ (1949) over noveller af *Birgit Tengroth*. Trods en usikkerhed, der er forståelig hos en så ung instruktør, havde Bergman alligevel genskabt alle disse intriger i overensstemmelse med den syvende kunsts og sit eget temperaments særlige love – i den grad at alle disse historier, uanset deres herkomst, i filmudgaven bar mærket af Bergmans klo. Senere forsøgte Bergman alene både at spænde over „librettoen“ og det „visuelle partitur“ – en undtagelse danner dog „Nära livet“ (1958), der er baseret på en historie af *Ulla Isaksson*, men som ændrede den til en social skildring i den rige svenske filmtradition, der begyndte med *Sjöströms* „Ingeborg Holm“. Mange angribere hånede – enten mod bedre vidende eller fordi de var uvidende – Bergmans universalambitioner og betragtede hans manuskripter som præ-

tentiose fabrikationer, der bestod af dårlig litteratur og usund filosofi. Jeg kender nu tilstrækkeligt Bergman til at kunne fastslå, at disse indvendinger savner ethvert grundlag, og at han altid har udtrykt sig med den største oprigtighed om det, han følte. Dog har denne kritik berørt ham så meget, at han som nævnt besluttede at overlade de verbale broderier til *Ulla Isaksson* for fuldstændig frit at kunne kaste sig over det egentlig filmisk skabende.

Det er da lykkedes ham med „Jungfrukällan“ at skabe en billedsymfoni, der er „full of sound and fury“, og som sandsynligvis er hans mesterværk – at dømme efter mosaikkens enkelte, endnu ikke samlede dele: Her er noget shakespearesk, men også noget mere barbarisk end Shakespeare, en temperamentsladet tilbagevenden til en vestlig primitivisme, der kan jævnføres med *Kurosawas* brutale udladning „De syv Samurai“, en fresco, der støjer af erotik, af smerteskrig, af hulken og rallen, af stønnen og sukken, af konvulsiviske udbrud.

Handlingen foregår i Dalarne – i balladens århundrede. En rig gårdejer, Herr Töre (*Max von Sydow*), sender sin foretrukne datter Karin (*Birgitta Pettersson*) hen i den nærliggende flækkes kirke med nogle voksløs. På vejen møder den unge pige to vagabonderende hyrder (*Axel Düberg* og *Tor Isedal*), der er ledsaget af en ganske ung knægt. Tillidsfuldt tilbyder hun dem noget af sin medbragte mad. De fire finder en lysning og sætter sig i græsset. Efter at have spist kaster de to hyrder sig over deres velgørerinde og voldtager hende, medens drengen målløst ser til. Efter ugeringen dræber de ofret, fjerner hendes klæder og flygter.

Ved mørkets frembrud banker morderne på Herr Töres dør og beder om lov til at sove på gården. Gårdejeren overlader dem husets spisetue og trækker sig tilbage til sit værelse sammen med sin kone Märeta (*Birgitta Valberg*).

Bondens adoptivdatter Ingeri (*Gunnel Lindblom*) strejfede tidligere på dagen om i skoven og kom tilfældigt til at overvære udåden. Hun har altid været jaloux på sin halv søster, og hun afholdt sig fra at gribe ind. Men senere på aftenen gribes hun af anger, hun vender tilbage til gården og røber alt. Herr

Töre bliver ude af sig selv af raseri, bevæbner sig med en slagtekniv, overrasker hyrderne i deres søvn og slår dem ihjel. Han dræber også den uskyldige dreng.

Ved morgengry styrter Herr Töre og hans folk ud til gerningsstedet. Ved synet af den dræbte, tilsnudsede datter vender den ulykkelige fader blikket op mod den skyfri himmel og giver sig til at forbande Gud, samtidig med at han udtrykker tvivl om hans eksistens. Han tager det blodige legeme i sine arme. Men netop der hvor den unge døde lå springer nu en kilde frem af jorden. Ingeri falder på knæ, bader sine hænder i dette rensende vand og fugter sit ansigt. For at få tilgivelse for sine voldshandlinger beslutter Herr Töre at bygge et kapel i nærheden af kilden.

„Hvis der som følge af en ond handling øves andre onde handlinger, lykkes det undertiden Nåden at bryde denne onde cirkel og bringe fred til vore stakkels urolige og forpinte hjerter“, forklarede Bergman mig. Han fortsatte: „Derfor fængsledes jeg af denne gamle lignelse, der – under andre forhold, som imidlertid er lige så grusomme – er blevet aktuel og værdifuld. I vor såkaldte civilisation fortsætter mennesket, skjult bag upersonlige beregninger og falske frigørelsesdoktriner, med at opføre sig som en ulv over for sin næste“.

Når Bergman udtrykker sig således, kaster han ikke sten fra et glashus. I denne film som i hans 20 foregående – og som i de 5–6 manuskripter, han har skrevet til andre instruktører – er der ingen af personerne, der er helt god eller helt ond. Hans skabninger begår kun ugerninger ud fra fornuftsstridige impulser, på grund af uheld eller manglende afklaring, som udslag af atavisme. De kan dog finde frem til klogskaben, gennem leden, gennem angsten i forbindelse med ensomheden eller med desperationens ukontrollable sindsstemninger. Nogle bebrejder Bergman, at han ikke „engagerer sig“, men det er netop på grund af hans moralske oprigtighed, at han vender ryggen til al slags manikæisme, idet enhver form for engagement katastrofalt fører til en sektetisk og chauvinistisk stillingtagen *mod* noget andet. Som en af personerne i „Smultronstället“ siger: „Intet er fuldstændigt sandt eller fuldstændigt falsk. Man må prøve at leve bedst muligt – samtidig med at man er vidende

herom“. Det er sandsynligvis Sveriges neutralitet under den frygtelige konflikt 1939–1945, der har ført ham – som så mange andre svenske intellektuelle – til denne synsvinkel. Disse unge mennesker af fyrrernes generation var tilfældigvis anbragt udenfor – uden i begyndelsen med sikkerhed at vide, om de ikke også til slut ville blive ofre i konflikten – og med afsky og impotent raseri var de vidne til de nazistiske hæres invasion af Danmark, Norge og de mange andre lande. Men samtidig vidste de alt om Finlands prøvelser. De så ikke blot de tyske byers destruktion med fosforbomber som et uundgåeligt svar på de nazistiske London-bombardementer, men også som en magtkamp mellem Krupp-fabrikkerne og deres angelsaksiske rivaler. Senere begivenheder som atommassakren på Hiroshima, undertrykkelsen af Mau Mau'erne og ungarene, sønderlemmelsen af Korea og Indokina i amerikanske og kinesiske interesser, Algier-krigen og hændelserne i Tibet har bestyrket dem i den opfattelse, at ingen sag er fuldt og helt retfærdig, og at et menneske, hvilket milieu det end er opvokset i, og hvor det end er født, aldrig er en helt, der ikke kan besmittes, men at på den anden side alle mennesker deler mange af deres fejl med hele menneskeslægten. Derfor er det nødvendigt, at voldshandlingerne afløses af afspænding, at alle bidrager lidt hertil, og at menneskene ikke stræber efter at anbringe sig i en absolut retfærdig og rethaverisk position, for en sådan er i virkeligheden blot kunstlet, steril og falsk. I disse bestræbelser forekommer Bergman den mest moderne af alle filminstruktører. I en tid, da menneskeheden næppe har noget andet valg end „fredelig sameksistens“ eller total destruktion, prædiker Bergman utrætteligt forsoningen, kompromis'et – hvor haltende det end kan være, er det nødvendigt („Fængelse“, „Tørst“, „Sommarlek“, „En Lektion i Kärlek“, „Smultronstället“ etc.). Han ved, at vi efter fortvivlelsen kun kan holde os til muligheden for at knytte nye håb, der – hvis de er begrænsede og uden illusioner – sandsynligvis til syvende og sidst vil vise sig at være noget mere solidt end jagten efter de meget forførende, men praktisk uigennemførlige idealer. Han tror på en ret begrænset lykke, der dog i det mindste har den fordel, at den er klar-synet og levedygtig. Det er fjernt fra ham at

hade menneskeslægten, han ønsker tværtimod dens lykke – i så høj grad som nu dens relativt små chancer berettiger tale om lykke. Han tror på en Gud, der er bestemt for Mennesket – og ikke på mennesker, der er til for Guds skyld. Heri bryder han bevidst med de tidligere århundreders religiøse masochisme. Han placerer sig på den modsatte fløj af *Carl Th. Dreyers*.

En dag spurgte jeg ham: „Hvad synes De om Dreyer?“ Han svarede: „Jeg har den dybeste respekt for hans kunstnertemperament. Han ejer en højst beundringsværdig plastisk sans. På det tekniske plan er film som „Jeanne d'Arc“ og „Vredens Dag“ uden al diskussion overordentlig smukke. Men jeg holder ikke af alle de paternalistiske og bagstræberiske ideer

han dyrker. Jeg finder, at bålene i hans film udsender en farlig lugt. Og jeg synes, at han i for høj grad er tilfreds med at skildre lidelsen. Jeg ved nok, at lidelsen desværre er næsten uundgåelig. Men det er ikke nok resigneret at supplere den med overjordiske kompensationer. Man må forsøge at kæmpe imod den og inddæmme den mest muligt. Alt for ofte viser Dreyer os den kun på grund af glæden ved at vise den. På mig virker han i sådanne tilfælde ude af balance og befinder sig et sted mellem sadismen og neurosen. Kun meget sjældent foreslår han os konkrete løsninger, som er positive. Men før vi dør går vi nu engang omkring på denne jord. Og det er derfor vor mest presserende opgave at gøre denne tilværelse relativt tålelig“.

Efter Herr Töres hævnakt. Max von Sydow og – i baggrunden – Birgitta Valberg.

