

20. september 1879

SJÖSTRÖM

3. januar 1960

FOLKE ISAKSSON

Folke Isaksson er født 1927 i Nordsverige, men bor nu i Malmö. Han er kulturskribent ("Dagens Nyheter") og lyriker, har udgivet 4 digtsamlinger, sidst "Teckenspråk" (1959), oversættelser af Wallace Stevens og William Blake og antologier. Arbejder i øjeblikket på en bog om Stendhal.

1912 – det år da *Strindberg* døde og de olympiske lege fandt sted i Stockholm – knyttedes skuespillerne *Mauritz Stiller* og *Victor Sjöström* som instruktører til „Svenska Bio“, *Charles Magnussons* højst bemærkelsesværdige pionerforetagende, og dermed var den svenske films „middelalder“ forbi. Udtrykket er hentet hos *Robin Hood*, epokens encyklopædisk lærde

historieskriver. I sit omfangsrige værk om de to portalfigurer i svensk film – udgivet 1939 – morer han sig med at anstille sammenligninger, som i dag kan forekomme lidt komiske og kuriøse. Han drister sig til at sammenligne Sjöström og Stiller med „parhestene“ Leonardo-Michelangelo, Rembrandt-Rubens, Tolstoj-Dostojefski, jævnfører dem hver for sig og som konstellationer! En filmentusiasts bevidste overdrivelse: Robin Hood ved, at han skriver for et publikum, som endnu ikke er begyndt at tage filmkunsten rigtigt alvorligt, som må vækkes.

Victor Sjöström og Edit Erastoff i „Berg-Ejvind och hans bustru“ (1917).



I et par henseender er Robin Hoods sammenligninger imidlertid i høj grad berettigede. Som få andre kunstnere i vort århundrede dominerede og formede Victor Sjöström og Mauritz Stiller en epoke. I mangt og meget var de modsætninger. De kompletterede hinanden og gav sammen svensk film den lødighed og den horisont, som kunne gøre den fængslende for verdenspublikummet i nogle uforglemmelige, usandsynlige år.

✱

Mauritz Stiller var kosmopolit, voksede op i en russisk-jødisk familiekreds i Helsingfors. Sjöström var derimod født ude i den svenske provins, i kavalernes Värmland. Faderen havde som købmand tjent sig sin første formue og mistet den igen. Efter nogen tids forløb havde han imidlertid samlet tilstrækkelig kraft til at flytte sin virksomhed og sin familie til USA. Han startede her et emigrantagentur og blev rig for anden gang.

Victor Sjöströms mor havde før ægteskabet været skuespillerinde. Han dyrkede hende. En enkelt gang gik hun vist i teatret i Brooklyn med sønnen, men i hjemmet herskede en streng ånd. Faderen var autoritært indstillet, og efter en religiøs omvendelse regerede han sit hus som en ufordragelig patriark. Mellem ham og sønnen opstod der et modsætningsforhold, som blev skærpet, da moderen døde og familiefaderen hurtigt indgik et nyt ægteskab. Til sidst blev den unge Victor Sjöström sendt tilbage til Sverige. Han kom i skole i Uppsala og følte sig dejligt befriet. Snart måtte han dog afbryde sin skolegang: Faderen havde gjort konkurs i den store stil, og der kom ikke længere penge fra Amerika. Faderen vendte tilbage til Sverige, men efter adskillige kontroverser lykkedes det Victor Sjöström at gøre sig endeligt fri af ham: Han blev omrejsende skuespiller, først i Finland, senere i den svenske provins, og han blev meget yndet. Da han kom til filmen, var han 33 år.

Stiller var et ekspansivt og letrørt menneske, generøs, utålmodig, som instruktør ofte ret tyrannisk. Han gjorde, siger Robin Hood, „et mere produktivt indtryk“ end Sjöström, hvilket naturligvis ikke betød, at hans skaberkraft var større. Hos Sjöström foregik skabelsen bag et værn af tavshed eller reservation: Det var en indre proces, ikke et genialt skuespil for publikum. Det er derfor mærkeligt at tænke på, at

denne indesluttede, eftertænksomme lytter med sine stærke krav til sig selv og sin personlige integritet i sine første år i filmbranchen arbejdede med de mest letfærdigt usammenhængende ideer og i en fabelagtig hast. Man indspillede en film på mindre end en uge. Manuskriptet var baseret på en eller anden kolportageroman eller lånte frækt de mest halsbrækkende scener fra mere seriøse arbejder.

Under det vældige glastag på filmfabrikken ude på Lidingö kunne det undertiden blive 50 grader varmt. Det kan derfor forekomme undskyldeligt, at man gik så vidt med eventyrligheden, at man lavede en hjemlig wild west-film med ryttere i *sombreros* blandt de svenske fyrretræer. (Det var „Halvblod“, en af Sjöströms første film). Man arbejdede i en hurtigt ekspanderende forlystelsesindustri uden tyngende traditioner. Man fabrikerede folkelig underholdning, i hvilken effekterne var det vigtigste og de overrumplende eller tårepersende scener var fremherskende. Skuespillerne var ikke mennesker med følelser og erfaringer, men marionetter, som sprang omkring i deres snore.

Med „Ingeborg Holm“ fik mennesket et ansigt. Sjöström var ligesom Stiller begyndt at føle sig utilfreds med kolportagen, og denne rolige, autoritative film bør derfor ikke betragtes som et slumpebræk, skønt den efterfulgtes af mange forsyndelser. „Ingeborg Holm“ blev til i sommeren 1913, begunstigede af forskellige heldige omstændigheder, blev som de andre film optaget i løbet af et par dage. Men nu havde Victor Sjöström fundet et emne, som engagerede hans hjerte. „Ingeborg Holm“ blev en gennemtænkt film, i hvilken begivenhederne og miljøet samledes til et *billede*, som ikke bare viste mennesker, der skete noget med, men som også viste, at der skete noget i menneskenes indre. Spillet dæmpedes ned, og i den positur, som var tilbage i *Hilda Borgströms* spil, fandtes der en ny værdighed. Filmen kunne opfattes som et angreb på svensk socialforsorg *anno dazumal*. Men først og fremmest var den en skildring af en kvindes hjælpeløshed, skabt af en mand, som bittert havde oplevet sin egen mors ulykke, og som skulle vende tilbage til lignende kvindeskæbner i film som „Körkarlen“ og „The Scarlet Letter“.

✱



Astrid Holm som frelserpigen i „Körkarlen“ (1920) – yderst til venstre ses Sjöström.

I sin rigt dokumenterede rapsodi om Stillers og Sjöströms indsats er Robin Hood sig kun ved de ydre begivenheder. Han foretager ingen æstetisk vejning og forsøger heller ikke at give en psykologisk forklaring på Sjöströms bemærkelsesværdige udvikling fra det Dreyer kalder „grevefilmen“ til den ambitiøse produktion, som krones af „Körkarlen“. Det var en modningsproces, og det er fængslende at studere, hvorledes denne mere intuitive end cerebrale kunstner finder sin stil. Han har selv fastslået, at han og Stiller kom til filmen på et usædvanlig gunstigt tidspunkt, og at de fik en handlefrihed, som de nu aktive instruktører næsten aldrig besidder. Måske kan man også hævde, at Victor Sjöström blev hjulpet af en vis ensidighed i sit væsen. Han forstod at undgå splittelse og forblev nogle få centrale emner tro. Langsomt forvandlede de enkle modsætninger (individet kontra massen, mennesket kontra naturen), som han i begyndelsen skildrede skematisk og teatralisk. De blev med en fænomenal energi udvidet til dramatisk substans. Han var ydmyg og samtidig dristig, havde mod til at tage sin kunst alvorligt og

vovede at indse, at „den ægte spænding findes i ethvert godt dramatisk stof“, ikke i udvendige sensationer.

De citerede ord er af *Carl Th. Dreyer*, som i sin artikel om svensk filmkunst (i fødselsdagsbogen „Om Filmen“) især opholder sig ved Sjöströms indsats. Victor Sjöström fandt vejen til digtningen, og med sikker intuition valgte han værker, som passede for hans sensibilitet. I sit havombruste epos om Terje Vigen (1916), som byggede på Ibsens digt, og i „Berg-Ejvind och hans hustru“ (1917), Sjöströms film nr. ca. 30, formede han – med en kraft, som også mærkedes i hans eget spil i hovedrollerne – hændelser i en storlået rytme. Først i de russiske film finder man, siger *Bardèche* og *Brasillach* i deres filmhistorie, samme billedfantasi og rytmesans. „Sjöström arbejder med store billeder, der er vidunderlige i deres kærlighed til lyset og halvtonerne. Han opridser en gylden kontur – som en glorie – omkring sine figurer og sysler omsorgsfuldt med detaljerede forløb og enkle motiver“.

Dog er det ikke disse interessante film, i hvilke det nordiske landskab for første gang får lov til at tale, melankolsk og barskt, som er Victor Sjöströms vigtige indsats; der var endnu for meget tilbage i dem af stiv romantisk bravour. Samme år som filmen om Berg-Ejvind blev til filmatiserede Sjöström *Selma Lagerlöfs* roman „Tösen från Stormyrtorpet“, og året efter fulgte „Ingmarssönerne“ (i to dele) med fortsættelsen „Karin Ingmarsdotter“. Så 1920 „Körkarlen“, det tidløse mesterværk, et realistisk kunstværk med sælsomme dobbeltkopieringer. I denne sande historie, i hvilken virkelighed og drøm glider forbi hinanden i samme billedfelt, synes Sjöström med rolig, naturlig autoritet at føre vort blik lige igennem menneskenes attituder til menneskets inderste, til tilværelsens inderste, vort blik bliver stille. Med forbløffende sikkerhed forstod Victor Sjöström at ramme den lagerlöfske legende-stil: Dens rolige skridt, dens naive tilhørsforhold til jorden og til himlen. I sine fortræffelige film „Herr Arnes pengar“ (1919) og „Gösta Berlings saga“ (1923) anvendte Stiller også Lagerlöf-romaner som det litterære grundlag, men han behandlede dem friere, til stor fortrydelse for damen på Mårbacka, og han levedejorde først og fremmest de ydre begivenheder, baller, herregårdsbrande og begravelsesprocessioner. Han var et rigere temperament, men Sjöströms blik så dybere.

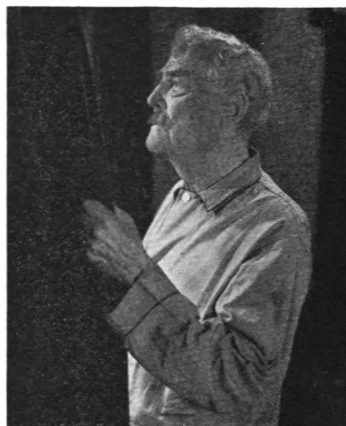
For filmens fremtid var Sjöströms stilfærdige revolution næsten lige så betydningsfuld – om man nu tør tillade sig en sammenligning i Robin Hoods ånd – som Tjekovs indsats fra og med „Mågen“ for det moderne teater. Begge brød med det prætentøse melodrama, gjorde scenebilledet renere, dæmpede spillestilen og tilpassede med uendelig varsomhed mennesket til dets omgivelser.

✧

1923 rejste Victor Sjöström til USA, som han som nævnt kendte fra sin barndom, og Stiller fulgte efter to år senere. For denne blev eventyret en fiasko, mens Sjöström fik adskilligt udrettet uden at give afkald på sin selvstændighed. Skønt han ikke her kunne gøre brug af sin fremragende kameramand *Julius Jaenzon*, lykkedes det ham at skabe film, som både var dramatiske og subtile, ejede en vidunderlig frisk følelse for lysets levende nuancer og skyggenes vibrationer. Også her iscenesatte han en film

efter en roman af Selma Lagerlöf – det var „Kejseren af Portugalien“ (1926) – og han medbragte til filmbyen sin ven *Hjalmar Bergman*, mellemkrigstidens store svenske prosaist, som skrev manuskriptet og senere i romanen „Clownen Jac“ skildrede det infernalske Hollywood. I „The Scarlet Letter“ (1926), en tragisk romance, og den betydelige „The Wind“ (1928), i hvilken *Lillian Gish* og *Lars Hanson* igen spillede sammen, stillede han som så mange gange tidligere det levende individ op mod den træge masse (Hester Prynne i kamp mod det puritanske Boston), mennesket op mod de truende naturkræfter (sandstormen, som formørker solen). Han troede på mennesket og lod det sejre.

Efter tilbagekomsten til hjemlandet 1929, da den svenske filmkrise var blevet til ubodelig svindst, iscenesatte Victor Sjöström kun to film, men han fortsatte sin gerning som skuespiller, på scenen og på film. 1957 spillede han sin sidste rolle, som også blev hans største, som den gamle professor i *Ingmar Bergmans* „Smultronstället“, en skeptiker, som besejres af den varme, der trods alt er i ham. Der forekommer mig at være en dyb mening i, at han på denne måde kom til igen at knytte forbindelsen til det internationale publikum i et centralt værk af en mand som – trods alle ulighederne – er den eneste viderefører af Mauritz Stillers og Victor Sjöströms indsatser.



Sjöström i „Smultronstället“.