

Werner Pedersen

DEN FJERDE ENHED

Ide og form i Alf Sjöbergs film

Svensk film er i de senere år i udlændingenes bevidsthed næsten blevet identisk med Ingmar Bergman, og man har været alt for tilbøjelig til at glemme Alf Sjöberg, der nu efter en pause vender tilbage til filmen med en iscenesættelse af Mobergs „Domaren“.



Sjöberg.

Det hører til en ansvarlig kritiks forpligtelser ikke blot at bedømme færdige resultater, men også og ikke mindst at sætte resultaterne i relation til den målsætning, der har været drivkraften bag dem. Dette er i virkeligheden forudsætningen for al ræsonnerende kritik – at kritikeren ikke indskrænker sig til at afgrænse og bestemme de absolutte kvaliteter, men også tager de relative i betragtning. Det turde også være en mere ærefuld og konstruktiv indsats af en kritiker at bakke op bag den ærgerrige fiasco end bag den nemme, konventionelle succes. Det er bl. a. derfor det var så spændende i 40'erne at gå ind for den unge og meget ufærdige *Ingmar Bergmans* ufærdige, men meget villende og lovende værker. Og det er også derfor Bergmans ældre kollega, *Alf Sjöberg* i dag er et af de moderne filmnavne, det er mest æggende at beskæftige sig med.

Enhver præsentation af Alf Sjöberg som filmmand kan passende indledes med en nøgtern konstatering af et i og for sig beklageligt faktum, nemlig at han næppe har lavet een film som kan kaldes kunstnerisk helt vellykket. Om årsagerne hertil skal der ikke skrives her – de er ikke emnet for denne fremstilling. Men trods åbenlyse mangler og svagheder er det vanskeligt at finde film som føles mere vedkommende for en moderne filmtilskuer end netop de bedste af Sjöbergs. Forklaringen herpå er enkel nok: Uden at skele til risikoen ved det har Alf Sjöberg i hovedparten af sin produktion, der kun tæller 15 titler fordelt over små 30 år, povet at sætte sig de højeste kunst-

neriske og menneskelige mål og samtidig evnet at forfølge disse mål med en sådan artistisk energi og viljestyrke, at man ikke har kunnet nægte ham sin kritiske og kunstneriske medleven og stillingtagen. Dette vovemed har, som man kunne vente, flere gange inviteret skeptikere til at tale om Sjöbergs *hybris*, måske for at kaste et lys af retfærdig *nemesis* over deres egen negative holdning til hans film. Men Sjöberg har ikke ladet sig anfægte heraf. Han har fortsat sin ambitiøse og højst personlige linje til sine seneste film.

Nu gør store ambitioner det selvfølgelig ikke alene – de virker kun som blind dumdristighed, hvis de ikke retfærdiggøres af en tilsvarende artistisk vilje og evne. Men det er netop på dette afgørende punkt at Sjöberg har holdt mål ofte nok. Ikke at han altid har haft held til at realisere sine store intentioner efter deres ånd og bogstav. Tværtimod har vi jo allerede påpeget, at det er tvivlsomt om han nogensinde har nået helt hvad han ville. Men han har i sine bedste film villet og kunnet så meget, at de har været ladet med udfordring og oplevelse for den, der har haft blikket åbent for hvad man kunne kalde jakobskampen i dem, instruktørens slagsmål med sit gigantiske stof for at finde den adækvate kunstneriske form for det og dermed vinde dets velsignelse.

For ret at fatte rækkevidden af denne inciterende spirituelle *fight* er det nødvendigt at holde sig eet fundamentalt fællestreik i Alf Sjöbergs film for øje: de repræsenterer en næ-

sten fanatisk bestræbelse på at skabe fuldstændig kongruens mellem idé og form. Ikke blot sådan at forstå, at instruktøren i banal forstand har stræbt efter at få spillets ydre ramme og milieu til at „passe til“ dets indhold og personer – det har han naturligvis også, men det er for ham kun udenværker, selvfølgeligheder. Nej, det er noget mere essentielt og fundamentalt Sjöberg er ude på, nemlig at få selve den filmiske form til at udtrykke, blive eet med den idé, den anskuelse af livet og menneskene, som filmen vil formidle. Det er denne svære opgave Sjöberg har stillet sig i sine film. Selve formuleringen røber et intellekt, der mere er anlagt for det analytiske og konstruktive end for det intuitive og improviserende. I dette anlæg, kombineret med en sensitiv fornemmelse for det dramatiske og psykologiske udtryks og spændte (nogle vil sige overspændte) ligger nøglen til forståelsen af Sjöbergs særart som filmkunstner. Det er i dette stykke han er en ener. Det vil derfor her være naturligt at for-

søge at efterspore, hvordan just dette anlæg har manifesteret sig, idémæssigt og formelt, i hans film.

★

I 1951, efter Grand Prix-præmieringen i Cannes af „Frøken Julie“, blev Sjöberg interviewet til et københavnsk blad. Samtalen, der nærmest formede sig som en filosofisk monolog, indledtes af Sjöberg med denne bekendelse: „Al min filmvirksomhed er gået ud på at skildre individets frihedskamp“. „Proklamationen“ er typisk for denne tænksomme svensker. Han har i hele sit virke som kunstner vist sig så ivrig efter at søge bag om tingene, til deres skjulte sociale, psykologiske og metafysiske sammenhæng, at det må falde ham naturligt også at generalisere så overbevisende og bevidst om sin egen kunstneriske indsats. Men et blik på de vigtigste Sjöberg-film viser, at der i høj grad er mening i denne selvkarakteristik. Naturligvis er der store motiviske forskelle at iagttage fra værk til værk – man

Mimi Pollak og Eva Dablbeck i „Bara en mor“.





Anita Björk
og Ulf Palme
som Julie
og Jean i
Sjöbergs
„Frøken
Julie“.

tænke blot på „Himlaspelet“s eller „Barabbas“ legendeverden som den ene yderlighed overfor den helt realistiske skoleverden i „Hets“ og „Sista paret ut“ som den anden. Men alligevel går det meget vel at finde en slags fællesnævner for Sjöberg-filmenes idéindhold, et grundtema, som varieres og moduleres og harmoniseres på nye måder for hver ny gennemspilning.

Den af Sjöbergs tidligere film, hvor grundmotivet kommer klarest frem, er nok den kaotiske mystificerende „Hem från Babylon“ fra 1941 efter *Sigfrid Siwertz'* roman. I dette overfyldte raritetskabinet af alle mulige sammenblandede stilformer med ekspressionismen som grundakkord beretter Sjöberg en symbolsk historie om en svensk ingeniør Linus Treffenberg, som i en ukontrollabel katastrofesituation i det fjerne østen bytter papirer og dermed identitet med en døende forbyrderisk eventyrer John Bidencap. Linus genfinder først sit jeg, da han tør vende hjem fra Babylon til sit udgangspunkt, den svenske lilleby Mariefred. Filmens – og Sjöbergs – hovedmotiv er dermed anslået så håndgribeligt som tænkes kan: Mennesket (med stort M) der må slås med sig selv og omverdenen for at bevare, i dette tilfælde genvinde, sin åndelige identitet, sin integritet som menneske. Set i lys af Sveriges stilling i den daværende krigssituation kan „Hem från Babylon“ utvivlsomt fortolkes som et forsvar

for den svenske neutralisme. Men set i lys af de senere og kunstnerisk langt vægtigere Sjöberg-film har Linus Treffenbergs dilemma og dets løsning et videre og mere alment perspektiv. Det betegner nemlig en særlig kontant formulering af det, der for Alf Sjöberg er selve den moderne tids problem fremfor noget: truslen mod individets egeneksistens, den deraf følgende nødvendighed af at slås for denne egeneksistens og af at erkende isolationen, ensomheden som et uomgængeligt menneskeligt vilkår.

Alle Sjöbergs hovedpersoner er i virkeligheden engageret i denne åndelige kamp på liv og død, med forskelligt udgangspunkt og på ulige ydre og indre vilkår. Det gælder på social og psykologisk baggrund Rya i „Bara en mor“, Jan-Erik i „Hets“, Nisse i „Vildfåglar“ og Bo i „Sista paret ut“, det gælder på social-biologisk baggrund Jean og Julie i „Frøken Julie“, på religiøs baggrund Mats i „Himlaspelet“ og – ikke mindst – Barabbas, hvor problemet er anskuet i et religiøst perspektiv på kulturfilosofisk baggrund. „Barabbas“ er særlig interessant i denne forbindelse, fordi Sjöberg her så at sige har rendyrket sin *idée fixe* (hvorfor filmen da sikkert også er hans mest personlige, dens mulige svagheder ufortalt). I den bibelske legendes forklædning er Barabbas det moderne civilisationsmenneske, der søger sandheden og renheden uden

at besidde brugbare normer at måle med, der søger troen uden eet sekund at tro, uden at eje troens evne. At postulatet i selve filmen mangler den endeligt overbevisende kraft er så en anden sag – det skyldes som det vil huskes først og fremmest, at det plæderes i en monumental symbolisme, der er så gennemført og stram i sin stilisering, at den har kvalt den spontaneitet, der kunne have pustet liv og dermed beviskraft i den enkelte situation. Som næsten alt andet i denne film *repræsenterer* Barabbas uden at være (og demonstrerer derved den svaghed, som oftest har forhindret Sjöberg i at realisere det mesterværk, han stadig har lagt op til).

Til belysning af Alf Sjöbergs meget bevidste og aktive forhold til idéindholdet i sine film er det også af interesse at standse lidt op ved „Bara en mor“. Filmen er jo optaget efter Sjöbergs eget manuskript på grundlag af *Ivar Lo-Johansons* brede sociale epos om statarkvinden Rya-Ryas bitre skæbne. Allerede selve tanken om at filmatisere den omfangsrige roman måtte forudsætte en stramning af handlingsforløbet og en præcisering af karaktererne, som i sig selv måtte indebære en omfortolkning af romanen. Alligevel er Sjöberg i dette stykke gået videre end det havde været nødvendigt, eftersom bogens sociale sigte selvsagt godt kunne have været bevaret i en dramatisk omskrivning og forenkling. Men netop det *sociale* perspektiv i hovedpersonen Rya har været utilstrækkeligt for instruktøren. Det er med i filmen som en påvisning af elendige ydre vilkårs nedbrydende og forøgende indflydelse på en menneskegruppe. Men temaet er af Sjöberg fuldt bevidst gjort til bærer af en helt anden mening end den snævert samfundssigtende. Han har selv redegjort koncist for forholdet i nogle interessante kommentarer til filmen: „Filmen berättar om en kvinna som isolerats i en liten värld utan möjlighet att komma till klarhet och som trevar efter sig själv (alltså som i varje tragedi, efter sin egen identitet), och hennes desperata försök att bryta sig ur isoleringen. Det är en film om ensamhet alltså – och intet motiv är vel i högre grad samtidsens än detta: vår totala, individuella hjälplöshet. Rya-Rya har i sin tidiga ungdom fått stammens ovilja mot sig – famlande söker hon sig fram efter två vägar – modersinstinkten och älskarinnans. I själva verket tjänar hon

samme hemliga mål: *ungarna*, och kanske detta omedvetna maskspel är det mest gripande i hennes berättelse. En man, som tillfälligtvis passerar hennes väg, förmår förena de bäge disparate strömningarna i henne till *en*: hon upplever sig själv både som moder och kvinna, känner sig ens med sin identitet. Det sker i en scen som på samma gång orsakar katastrofen: de måste skiljas och hon vaknar till verkligheten – ser sin situation och ger sitt liv, den fattiga rest som är kvar till offer för barnen. Så slutar sig kurvan – den träsiga, famlande – och med sin död ger hun krukan dess sista kontur – sätter den sista skärvan på plats – i all sin trasighet är ett liv, en form fullbordad.“ Det er meget illustrerende til motivenheden i alle Alf Sjöbergs film, at det almene i disse linjer, der jo ikke rummer eet ord om Ryas sociale implikationer, ligeså godt kunne være skrevet om en hvilkensomhelst af hans films hovedfigurer.

★

Sjöberg er naturligvis fuldt ud på det rene med, at når det ensomme menneske således gøres til centrum og hovedtema, når just den metafysiske isolation, sjælens ubodelige ensomhed, er den oplevelse filmene skal viderebefordre, så rækker det ikke at lade de dramatiske konflikter udspille sig alene på det reale dokumentariske plan. Det er jo et verdensbillede, ikke et hjørne af virkeligheden, der skal aftegnes, det er en Rya-Ryas, en frk. Julies, en Barabbas' *totaloplevelse* af livet Sjöberg søger at indfange, ikke tilfældige episoder i deres levnedsløb. Men netop totaliteten i oplevelsen forudsætter at flere linjer i den forfølges samtidig, på samme måde som øjet orienterer sig i det rumlige, det flerdimensionale i et plastisk kunstværk. Sjöberg ræsonnerer over problemet i den allerede citerede „Bara en mor“-artikel. Den indledes med et mistillidsvotum til den dokumentariske realisme (udstedt midt i neo-realismens blomstringstid): „Film blir inte verklighet förrän den översatts, sonderbrutits, *tolkats* – och fragmenten, sekvenserna ... fogats till nya sammanhang“. Herefter hedder det: „Vad söker då en film som den om Rya-Rya, med sitt stoff ur den dokumentariska verkligheten, d. v. s. ur den vardagliga realiteten? Kort sagt: efter ett plastiskt sammanhang. . . . Det jag söker är *förbindelselinjerna*, grupperingar, ansats till ett mönster bakom och

igenom de enskilda episoderna. Det är denna tysta, osynliga underström som är det verkliga dramat, som är den kontur, den kropp, det bygge, vilket är filmen. (Kanske är konsten ingenting annat än ett korrektiv av det kaotiska i existensen, ett försök att inge mig mod att leva, ut hårdare genom att försöka se sammanhang, där inga visar sig i verkligheten!)“

Det var också muligheden for denne betragtningsmåde, der fik Sjöberg til at filme Strindbergs naturalistiske skuespil om adelsfrøkenen og kammertjeneren: „... i Frøken Julie fandt jeg just et motiv som passede den form av film jag sökte mig fram till. Här fanns just mötet mellan två människor, som leder till en fatal situation, men där allt över- och underordnat i deras förhållande ligger som ett förborgat mönster i det förflutna, sammanvävt med deras drömmar om framtiden. Här var filmen att på en gång – genom omsorgsfullt utmejslande av de individuella egenheterna – samla alla trådarna till en holistisk vision.“

I denne kommentar til Strindberg-filmen (fra artiklen „Spel i tidens plan“, Biografbladets slutnummer 1952) rører Sjöberg ved de konsekvenser for den filmiske form, som indbefattes i dette „holistiske“ synspunkt. Det er en „plasticitet i tid“ han er på sporet efter, og denne „tidens rumlighed“ finder han at filmen er særlig egnet til at udtrykke, fordi den i kraft af bevægelsen kan kombinere et flydende tidsforløb med en altomspændende samtidighed. Det *simultane* bliver dermed et nøglebegreb i det Sjöbergske formsprog. Det manifesterer sig allerede i hans forkærlighed for det gennemkomponerede enkeltbillede med spil i flere planer på een gang, det stilelement som oftest (og med megen ret) har skaffet Sjöberg en beskyldning for at overarrangere sine film på halsen. Men det er først fra „Bara en mor“ at samtidigheden som afspejling af menneskenes livsmønstre bliver et element i selve filmens dynamiske forløb. I „Bara en mor“ indrammer perspektivforkortelsen et helt langt menneskeliv. Rent dramaturgisk er dette gennemført ved at hver enkeltepisode er således gennemarbejdet og disponeret, at den ene udløser den anden, *trods* en større eller mindre afstand i realtid. Man er altså her så langt som tænkeligt fra den illusionsskabende virkelighedsrapportage. Til belysning af sit mål og sin metode har Sjöberg selv givet en interessant analyse af en

enkeltsekvens i „Bara en mor“, den hvor Rya først forlades af sin forlovede efter at være blevet udstødt af „stammen“ og siden i sin fortvivlelse opsøger ham på ballet i loen. Det det kom an på i dette afsnit var at skildre hovedpersonens indre lammelse efter det psykiske chok, som den forulykkede forlovelse har beredt hende. Det kunne have været nærliggende at redegøre for begivenhedsforløbet ved på naturalistisk vis at følge faserne i dets udvikling i tid og rum. Men Sjöberg har ud fra sekvensens inderste formål valgt en anden fremgangsmåde: han beholder Rya i spillets centrum, mens *omgivelserne* tones bort og tones op som en refleks af hendes måde at opleve situationen på. Scenen begynder i Ryas hjem, hvor den kulminerer med et stort nærbillede af hende i spejlet. Fra spejlet køres der så tilbage til halvtotal samtidig med at der tones op for omgivelserne, som nu er loen med de dansende hvor hun herefter føres omkring uden at finde den kontakt hun søger. På denne måde giver Sjöberg omslaget til hendes holdning til hele livet sidenhen: aldrig synes hun at nå igennem til menneskene og tilværelsen, som skygger glider de forbi hende, hun er og forbliver en fremmed i livet.

I en sekvens som den her beskrevne dækker samtidigheden over et tidsforløb af temmelig kort varighed. I „Frøken Julie“ og „Barabbas“ er simultantiteten gennemført endnu mere suverænt over større spænd af år. Det sker gennem en original anvendelse af et velkendt teknisk kneb, *tilbageblikket*. Selve knebet er jo så langt fra Sjöbergs opdagelse, men måden han bruger det på er ny. Et „almindeligt“ flashback kan finde sin plads og begrundelse i den filmiske sammenhæng f. eks. efter følgende skema: Mens en person her og nu taler om fortiden, smelter nutiden via en overtoning over i datid som så overtager scenen i en slags imaginær præsens, indtil vi på lignende vis bringes tilbage til den „rigtige“ nutid. Selve den mekaniske funktion her indebærer altså en understregning af, at filmen flytter sig mellem to tidspunkter der eksisterer hver for sig og i forlængelse af hinanden. Ikke sådan hos Sjöberg. Her springes der også fra nutid til fortid og tilbage igen – men uden det „undskyldende“ mellemlid der placerer fortiden, tilbageblikket, i det allerede sketes sfære af fjern uvirkelighed. Her er ingen historisk

præsens. Pointen hos Sjöberg er, at mennesket er fortid og nutid på een gang, at der principielt ikke er nogen forskel mellem nu og da, og at filmen derfor heller ikke har brug for noget skilletegn til at markere forskelle i tid. Deraf „overtoningerne“ i „Frøken Julie“ og „Barabbas“, som ingen overtoninger er i teknisk forstand. Ved at lade fortiden være til stede i nutiden, uden formidlende overgang, har Sjöberg forædlet det tekniske kneb til en dramaturgisk og filosofisk nødvendighed.

★

At „spillet i tidens plan“ fungerer i dramatisk forstand er både „Bara en mor“, „Frøken Julie“ og „Barabbas“ overbevisende eksempler på. (De indvendinger som navnlig den sidste film indbyder til går på helt andre detaljer, som der ikke er grund til at komme ind på her). Men at samtidighedsidéen for Sjöberg selv har et perspektiv langt ud over det dramaturgiske bør medtages som et vigtigt træk i dobbeltbilledet af ham som filminstruktør og kunstfilosofisk systematiker. Tillad til illustration endnu et langt citat fra artiklen om spillet i tidens plan: „... Att övervinna tiden har känts som den faustiska människans allt uppslukande begär ... Utgår vi ifrån att konsten är ett kompensationsfenomen inför de orättvisor, trösklar och barriärer tillvaron stjälpur i människans väg, så fattar vi också det lidelsefulla incitamentet t. ex. i det medeltida simultana måleriet. Medeltidens världsbild var holistisk, d. v. s. utgjorde ett system av enskildheter, infogade i ett organiskt sammanhang. Den tillät simultana spekulationer. Teatern ... visar under medeltiden denna universella gemenskap utspelas som en serie bredvidliggande celler, på en gång sammanfallande i tid och rum, synliga för åskådaren. Det är ingen överdrift att säga att det är saknaden av ett sådant grupperingssystem, som mänskligheten känt som sin största olycka i nyare tiden ... Under tröthetsperioder kan det vara värt att åter lyssna til grässets växande – till eljest förbisedda och kanske en smula föraktade vittnesbörd. ... Den mest efemära av livsyttringar i samhället, den knappt på allvar observerade teaterns och filmens konst visar hemliga signaler, som varslar om en lust till nyorientering. Inte minst i sina experiment med tiden ska vi överraskas av att se hur teatern och filmen ganska obeaktade grupperat om sina po-

sitioner ... Den moderna teatern er *simultan* – liksom den moderna filmen er på väg att bli det. Men i och med at simultanitetetsbegreppet ligger kännbart i filmarbetet har mänskan redan i sin hand ett nytt medel i kampen mot tiden. Vi är åter beredda att fortsätta vårt spel med de i tillvaron till synes hopplöst förlorade enheterna i det förflutna och i det kommande. Kraftspelet kan tas upp med nya kombinationsmöjligheter. Spänningsfördelingen är icke längre beroende av och avgränsad till det till synes aktuella, utan i sammanhengen kan vi låta de latent, potentiella möjligheterna spela ut för fullt.“

Lad enhver afgøre med sig selv om denne imponante tankebygning hviler på et holdbart fundament. Her i Danmark vil den svenske kritiker, der i en recension af „Barabbas“ talte om „Sjöbergs dybsind der trodser alle ekkolod“ formentlig have nemt ved at vinde proselytter for sin dom over denne germanernes lærling. Men ingen kan vel nægte, at det er uvant og stimulerende at se netop filmen, den forkætrede og mishandlede og umyndiggjorte, placeret og prøvet i denne ærgerrige sammenhæng.

★

Det er over tre år siden, Alf Sjöberg instruerede sin sidste film, „Sista paret ut“ fra 1956 efter manuskript af Ingmar Bergman. Det forlyder imidlertid nu fra Stockholm, at Sjöberg i dette forår for *Sandrew*, der også producerede hans store succes „Frk. Julie“ og hans ikke mindre fiaskoer „Karin Månsdotter“ og „Barabbas“, skal filme *Vilb. Mobergs* skuespil „Domaren“. Nyheden er interessant, ikke mindst fordi det forlæg Sjöberg her har valgt sig, er en komedie, en *tragisk komedi* ganske vist, men dog altså en genre der indebærer en vis form for lystighed. Nu har der jo ikke ligefrem været overflod af lystighed i Sjöbergs hidtidige filmproduktion, så det skal blive interessant at se, hvordan alvorsmanden finder sig til rette med dette nye krav. Ikke mindst da Mobergs skuespil er drejet over det „rigtige“ Sjöberg-tema, individets frihedskamp. Det handler om en ung forfatter, der prøver at få sin klare ret mod samfundet, men som i det bestående retssystemets navn først erklæres sindssyg og siden næsten bliver det, altså berøves sin identitet. Eet tør man formentlig spørge om resultatet: Det bliver mindst ligeså meget Sjö- som Moberg.