

Jörn Donner

KAMMERSPIL

Vi takker for tilladelsen til at bringe de to hidtil utrykte kapitler fra Donners med spænding imødesete bog om Bergman.

I en samtale antydede *Kafka* sin mening om modsætningen mellem litteratur og digtning. Litteraturen var opløsning og narkose, digtningen dens modsætning, essens. På spørgsmålet, om digtningen var beslægtet med religionen, svarede *Kafka* benægtende, men han sagde, at digtning og bøn hørte nært sammen. Man min-

des disse ord, når man ser to af *Bergmans* film, af ham selv sammenfattet under rubriken kammerspil: „Såsom i en spegel“ og „Nattvardsgästerna“. Det er muligt, at disse to film af visse kritikere vil blive sidestillet med religiøse riter. Men til trods for at den sidstnævnte foregår i tiden mellem to gudstjenester,



er det bønnens egenskaber, man kommer til at tænke på. Der er sket en fordybelse og en forandring i Bergmans syn på iscenesætterens arbejde, og spørgsmålene stilles måske ikke længere med samme uforsonlige bitterhed som Maries i „Sommerleg“. Men det er ikke svært at se kontinuiteten i arbejdet, broen over årene frem til i dag.

Kammerspil i strindbergs betydning omfatter korte tidsforløb med få personer og har den intime musiks karakter. Kammerspil benytter sig af sjælens mest subtile nuancer. „Ved vejs ende“ er ikke et kammerspil, men en romanfilm, et tilbageblik over et helt liv. „Såsom i en spegel“ og „Nattvardsgästerna“ antyder i personernes ord situationer, der tidligere er indtruffet, men som foregår med forfærdende skarphed i øjeblikket. Den førstnævnte film omspænder tidsmæssigt et døgn, den anden ikke stort mere end filmens tid, nogle timer. (Analysen af „Nattvardsgästerna“ bygger ikke på filmen, som blev indspillet fra oktober 1961 til januar 1962, men på manuskriptet. Der er altså ikke tale om en kunstnerisk helhedsvurdering, men blot en antydning af og forudsigelse om filmens linje).

Den umiddelbare inspiration til „Såsom i en spegel“ er nogle ord i Paulus' første brev til korintherne, 13. kapitel:

„Nu ser vi jo i et spejl, i en gåde, men da skal vi se ansigt til ansigt; nu kender jeg stykkevis, men da skal jeg kende fuldt ud, ligesom jeg jo selv er kendt fuldt ud.“

Ordene hentyder til mødet med Gud, hvor alle skranker skal falde. De sigter til dødens, fuldkommenhedens øjeblik, hvor mennesket siges at blive forenet med sin Gud. Også „Det syvende segl“ fandt sin umiddelbare inspiration i Bibelen, i Johannes' Åbenbaring. Begge film udvikler sig fra parafrasen til selvstændig stillingtagen, der ligger temmelig langt fra den vedtagne kristne tanke. „Såsom i en spegel“ skildrer menesker, der af en eller anden grund er blevet drevet til isolering. Filmen behandler kristne kærlighedsforestillinger. Men den er ikke et trosdrama, den er en skildring af menneskets livsmuligheder.

Filmen begynder med vandspejlinger. Man ser fire mennesker vandre ind mod stranden efter et bad. Tilskuerne kan tænkes associere til den tanke, at disse mennesker på en ø er de sidste overlevende, rester af en død, sønder-

sprængt civilisation. De fire personer er forfatteren David, hans datter Karin, hans søn Fredrik, kaldet Minus, og endelig Karins mand Martin, der er læge. David er nylig vendt hjem fra Schweiz, hvor han skrev på sin nye roman. Det bliver aften, mændene sætter garn ud, de to søskende henter mælk. Hjemkomsten fejres med en middag. David overrækker gaver til de andre, men har umiddelbart forinden fortalt, at han skal rejse bort igen, denne gang som rejseleder til Jugoslavien. Efter middagen opfører Karin og Minus et skuespil for faderen. Det skildrer, hvorledes en digter vægrer sig ved at følge prinsessen af Kastilien ind i kærligheden og døden. Han angrer sit løfte. Næste morgen rejser David og Martin bort i en motorbåd. Karin og Minus bliver alene tilbage. Pludselig sprænges virkeligheden for Karin, der tidligere har været på sindssygeanstalt, hun bliver overfølsom over for lyde og synsindtryk. Hun gemmer sig i et vrug. Hendes sygdom bryder ud. David og Martin kommer tilbage. De ringer efter en ambulancehelikopter. Efter en skrækfyldt åbenbaring i et tomt værelse føres Karin bort. David og Minus bliver alene tilbage. David røber sin tro for Minus. Det er filmens handling.

Den havde tidligere arbejdstitlen „Tapeten“, og det var meningen, at den skulle optages i farver. Bergman har allerede længe overvejet at iscenesætte en farvefilm, men han har fundet, at de, som arbejder med materialet, sjældent kender dets egenskaber. Han har derfor været tvunget til at udskyde disse planer, samtidig med at han dog driver farveeksperimenter.

Titlen „Tapeten“ dækker også filmens centrale tema. I et værelse oppe i sommerhuset plejer Karin at lytte til stemmer, vente på synner. Hun står vendt mod et tapet, der er gammelt og bulet og plettet af fugt. I væggen findes en dør. Hun forestiller sig, at Gud skal vise sig i denne dør. Men når hun om natten går ind i værelset, skildres hendes oplevelser, som om hun var besat af seksuel perversion. Hun falder på knæ, bøjer sig ned. Hendes ben er spredt. Hendes schizofreni har stærke, hysteriske indslag.

Slutsekvensen begynder med, at David og Martin finder hende alene i værelset. Hun taler med sig selv. Hun ved, at hendes forventning vil blive indfriet. Hun er beredt. Hun beder sin mand om at knæle ved siden af sig.



Harriet Andersson foran det betydningsfulde tapet i „Såsom i en spegel“.

Efter et øjeblikks tøven gør han det. Afgørelsen kommer i en voldsomt fortættet scene. Gennem vinduet ses helikopteren, som kommer for at hente hende. Dens lyd fylder rummet. Karin reagerer voldsomt. Hun flygter bort i et hjørne. Hun får overnaturlige kræfter. Også denne oplevelse forekommer forbundet med det seksuelle. Morgenens samtale mellem Karin og Martin har afsløret, at hun ikke føler seksuel lyst til sin mand.

Det er lufttrykket fra helikopteren, som åbner tapetdøren. David og Martin overmander Karin. Hun får en beroligende indsprøjtning og slapper af. Så kan hun fortælle om guden, som kom:

„Han kom frem mod mig, og jeg så hans ansigt, det var et væmmeligt, ondskabsfuldt ansigt. Og han klatrede op på mig og forsøgte at trænge ind i mig. Men jeg værgede for mig. Hele tiden så jeg hans øjne. De var kolde og rolige. Da han ikke kunne trænge ind i mig,

klatrede han hurtigt op på mit bryst og ansigt og videre op ad væggen.“

Et øjeblik efter siger hun: „Jeg har set Gud.“

Der gives kun få forklaringer på dette. Man kunne måske sige, at Karin finder den sandhed, som andre skikkelser hos Bergman er kommet frem til, at Gud er tomheden, at tomheden er dødens vished. Hun, der er mere følsom, reagerer voldsommere. Hun har ventet forgæves. Derfor er hun parat til at forlade denne verden, der tilhører de normale mennesker, for en anden, sindssygeanstalten. I en samtale med faderen beder hun om at måtte blive fri for el-chok. Hun vil ikke vende tilbage. En anden fortolkning af hendes oplevelse og den næsten frivillige flugt ind i sygdommen er, at Bergman atter har villet vise tilskueren et intellektuelt puslespil, som hver og en kan tolke, som han vil.

Det er Karin, der i skuespillet til faderen spiller prinsessen af Kastilien. I fortællingen

antydtes det, at hun står nærmere sin far end sin mand. Martin betragter hende køligt, med kærlighed, men tydeligvis uden at kunne forstå hen. Om natten kan hun ikke sove. Hun søger op til værelset med tapetet, senere til faderen, der sidder ved sit skrivebord og slid-somt retter i sit manuskript. Efter at han er gået, finder hun hans dagbog, hvor han har skrevet:

„Hendes sygdom er håbløs med tilfældige lyspunkter. Jeg har anet det længe, men visheden er alligevel næsten uudholdelig. Til min skræk mærker jeg min nysgerrighed. Driften mod at registrere forløbet, koncist at notere hendes gradvise opløsning. At udnytte hende.“

Man har ivrigt søgt kilderne til Karins skikkelse, til hendes oplevelser. Det ligger lige for at citere et interview fra midten af 40'erne, hvori Bergman udtrykker ønsket om at skabe en film om en sindssygeanstalt, som skulle gengive en schizofrens tankeverden og forestillinger, og hvordan virkeligheden for ham bliver vind og skæv.“ Eller man kan henvise til et udeladt afsnit i „Fængelse“, hvor Birgitta-Carolina besøger en maler på hans værelse. Hans oplevelser er nøjagtig de samme som Karins i „Såsom i en spegel“. Man har selvfølgelig, med den iver efter at afsløre Bergman, som er typisk for svenske intellektuelle, fundet litterære berøringspunkter med en amerikansk novelle med et lignende motiv og med *Strindbergs* skuespil „Påske“. Det er klart, at inspirationen fra *Strindberg*, slægtskabet med *Strindberg*, fornemmes overalt hos Bergman. Men spørgsmålene i denne film er en selvfølgelig fortsættelse af Bergmans egen problematik siden 1944. At han låner og anvender ideer fra andre er velbekendt. Mere interessant er hans evne til at anvende disse ideer på en personlig måde. Han digter måske samme drama, men variationerne er store. Det er ikke intrigen konstruktion, der interesserer, ikke personernes lighed med personer fra litteraturen, men deres dramatiske liv.

Karins sindssygdom forklares ikke. Men den er afhængig af hendes forhold til omverdenen. Det er et spørgsmål om kærlighed og menneskenes evne til at nå hinanden, men opbygningen har på intet sted samme strenghed som hos *Dreyer*. Alle lever i en eller anden form for afsondrethed. Det gælder specielt David. Da han under middagen fortæller om sin nye rejse, bliver hans børn kede af det. Han forsøger at

bortlede sorgen ved at uddele gaver. Siden går han til sit værelse efter tobak. Der står han alene, medens gråden ryster hans krop. Som en korsfæstet søger han støtte og ser ud i tomheden. Hans skikkelse skildres ubarmhertigt. Hans sammenbrud modsvarer datterens.

I det skuespil, børnene opfører, genkender han alt for godt sig selv. Kameraet lader ofte replikkerne genspejles i hans ansigt. Det udtrykker træthed, kølighed, tilkæmpet interesse og sårede følelser. Da Minus lover at følge prinsessen ind i døden og graven, siger han: „Det er et let offer, prinsesse. Thi hvad er vel livet for en *virkelig* kunstner.“ Parabelen slutter med, at Minus „går hjem og sover på det.“ Prinsessen bliver alene i sin grav, ligesom David har forladt alle de andre. Om natten sidder han ved skrivebordet og retter i bogen. Billederne giver en fornemmelse af hans træthed, kulde og tørhed. De udstråler lede. Han har mistet styrken, som Minus siger det til ham: åndeligt. Engang spurgte Bergman sig selv:

„Alligevel ved jeg, at det, jeg siger til mig selv, er selvbedrag, og den uafrystelige uro råber til mig: Hvad har du skabt, som holder i længden? Findes der en eneste meter i dine film, som vil holde sig ind i fremtiden, en eneste replik, en eneste situation, som er virkelig og urokkelig sand?“

På en eller anden måde har han svinget mellem modvilje og fascination i sit forhold til kunsten. Intetsteds er modviljen så differentieret som i denne film, hvor David bliver en næsten parodisk mislykket skikkelse, til trods for fortællingens ejendommelige slutreplik. Materiale og struktur indgår en symbiose. Et mere ukunstlet værk har Bergman aldrig nået. Der findes ikke én unødigt gestus, ikke én overflødig kamerabevægelse. Romantikken og de barokke ornamenter er forsvundet. Menneskene beskrives uden forstillelse. Desto stærkere virker fortællingens spændte kontraster mellem mørke og lys, stilhed og stemmer. Det er måske ikke nødvendigt at sige, at denne stilisering er betydeligt vanskeligere at opnå end barokken i „*Gøglernes Aften*“. Aldrig har Bergman fortalt så klart og rent som i denne film.

David er en mislykket forfatter. Tanken om arbejdet og dets møje fortærer ham. Om end også filmen kommer til en anelse af et svar, forekommer David dømt. Han synes at have

levet helt for sin egen fuldkommengørelse. Under en afgørende samtale med Karin tilstår han, at han rejste til Schweiz, udelukkende fordi han ikke kunne holde hendes sygdom ud. Og han har gjort det en gang tidligere.

„Da mor blev syg, rejste jeg bort og efterlod dig hos mormor. Jeg havde jo min roman at tænke på. Da mor døde, fik jeg mit store gennembrud, og det betød mere for mig end hendes død, jeg glædede mig i hemmelighed og elskede endda din mor på min forvirrende og selvske måde. Åh, Karin, hvor det svier i øjnene, når man ser sig selv.“

Denne kritik udtrykker en krisesituation. Har kunstnere virkelig ret til at analysere andres problem, hvis de ikke kan løse deres egne?

Under sejlturen anklager Martin David for følelseskulde. Martin siger ironisk, at David har sin trost i religionen, i den uudgrundelige nåde. Alligevel forekommer hans Gud kun lidet overbevissende. David fortæller da, at han i Schweiz var fast besluttet på at begå selvmord. Bilen, som han skulle køre ud over afgrunden, fik motorstop og blev hængende på kanten. Han reddede sig. Ligesom Albert i „Gøglernes Aften“ vover han at tage skridtet fuldt ud, men mislykkes også i sin selvødelæggelse. Gennem denne handling fødes kærlighed, siger David. Kærlighed til andre.

Kun den sønderknuste kan finde et nyt liv.

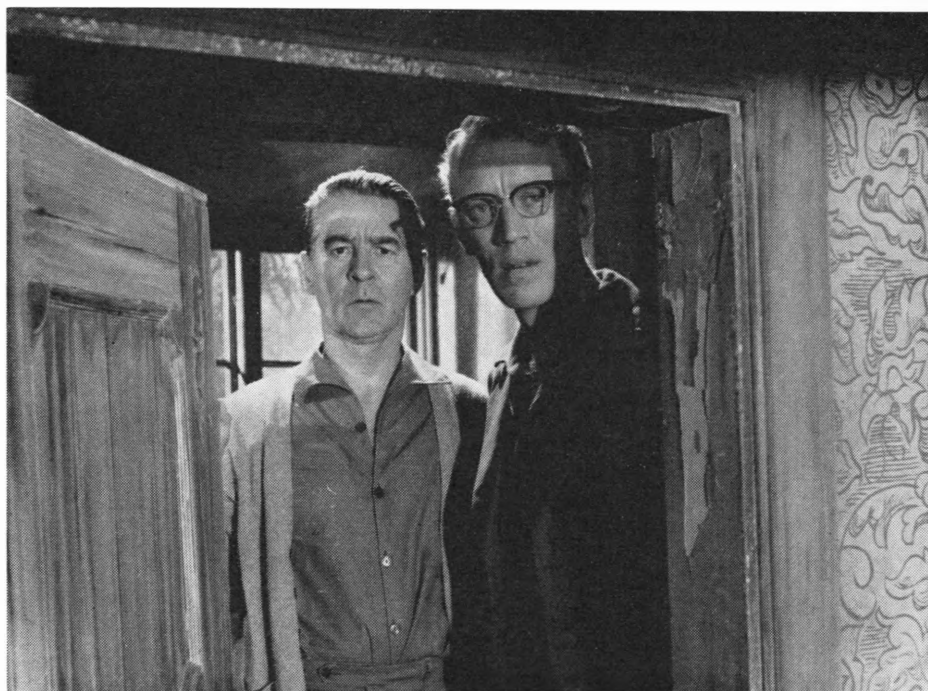
Filmens bevægelse er sjælelig. Karin, som er den mest følsomme af dem alle, plages mest af isolationen, ensomheden, for hvilken øen bliver et fysisk symbol. Martin, trygt forankret i sit arbejde og sin hverdag, kan ikke forstå hende, trods det at han elsker hende. Man skal dog ikke se Martin som en helt negativ skikkelse. Han er muligvis ensopret, men han har sin styrke på det felt, han behersker. Minus oplever puberteten som en skræk. Han er bange for springet til de voksnes verden. David har hele tiden tænkt på sig selv. Alligevel står han hende nærmest. Han kan tilgive hende (det antydes, at hun og Minus begår incest i skibsvraget), fordi han selv behøver tilgivelse. Dette drama rulles op i bl. a. to parallel-handlinger, Karin-Minus, David-Martin. Som typer er alle filmens personer afvigende. Minus skriver ligesom faderen meget. Han føler lede ved kvinderne, er forvokset, usikker. Alle fire bliver særtilfælde. Og derfor vælger Karin mellem denne verden og sindssygen. „Denne

verden“ er de voksne, handlende, normale menneskers verden, indirekte en verden af kernevåben og ulykke, masseødelæggelse og grusomhed. Den anden verden kan ikke blive værre, om så også Gud skal åbenbare sig som en skræmmende edderkop. Karin ønsker sig ro, frihed og flugt. Hun tilhører disse skikkelser hos Bergman, for hvem døden er en skræmmende og lokkende mulighed. Den krise, hun oplever, gælder dem alle, den manglende evne til uselvisk at elske og dermed den manglende evne til at omgive mennesket med en beskyttelse og omsorg. Derfor er det selvfølgelig for hende at vælge den virkelighed, som står nærmere døden. Dette er ikke muligt, før hun er sunket ned i smuds og fornedrelse, er blevet frataget alle beskyttende rustninger. I fortolkningen findes en frygtelig pine, en fysisk kraft, som gør Karin til filmens centrale person. Hendes ansigt er uden beskyttelse, uden alder, men med stor erfaring.

„Når det fuldkomne kommer,“ siger Korintherbrevet, „skal det stykkevis forsvinde“. Stykkevis er kundskaben, men ikke kærligheden: „Så bliver da tro, håb, kærlighed disse tre; men størst af dem er kærligheden.“ Det *da*, Bibelen henviser til, er dødens øjeblik, hvor mennesket ser sin Gud og forenes med ham.

Hun vender tilbage til barnets syn. Det er dette, man må forestille sig, at kunstneren Bergman mener, hvis man analyserer hans tidligere produktion. Han søger et punkt, der ligger ved livets begyndelse og ved dets slutning. Kun den, som er barn, den, som er naiv, kan se og elske. Sikkerhedens øjeblik – det er dødens. En af personerne når frem til en sikkerhed, der ligger døden nær. Det er Karin. I sit selvmordsforsøg har David følt den samme tilkøkkelse og den samme ubeskrivelige trussel.

„Såsom i en spegel“ savner næsten konsekvent musik. Filmen er i alle henseender strengt kontrolleret. Lyden spiller som så ofte før en afgørende rolle – kontrasterende og varslende. Da Karin om natten står op, hører hun en damper fløjte. Denne lyd gentages, da hun er sammen med Minus og pludselig føler forvandlingen, sin egen sygdom og naturens forvandling. Da Martin og David løber hen mod vraget, river deres fødder stenene op. Man hører vandets klukken, regnen, blæsten, gråd og åndedræt. Også den ydre skueplads er begrænset: sommerhuset, den stenede strand, havnen,



Gunnar Björnstrand og Max von Sydow som David og Martin i „Såsom i en spegel“.

vraget, haven, både og helikopteren, symbol og virkelighed på samme tid. Mere end nogen sinde før er dette drama isoleret fra tid og sted. Vi ved nok, at alt dette er nærværende og nutidigt. Men bortset herfra kunne filmen udspilles hvor som helst og når som helst.

Bergmans kamera følger den, der taler, sjældent den, der lytter. På ny undgår han de ekstreme nærbilleder. Kun i samtalen mellem Karin og Minus i filmens begyndelse lader han kameraet foretage en lang køretur. Til tider er overtoningerne lange og dvælende, for eksempel da helikopteren forsvinder i skyen. Teknikken anvendes allerede i „Sommerleg“. Det dramatiske i dialogen bygger på en stærk fornemmelse for personernes fysiognomiske modsætningsforhold, på rumrelationer. Denne placering i rummet kan teatret aldrig efterligne, skønt to personer på en scene nok kan belyses, så en intim virkning opstår. Det er filmen alene, der kan skabe den koncentration, som forlener Bergmans replikker med mening.

Der er ikke nogen konsekvens at finde i

Bergmans måde at fremvise sine personer på. Han anvender næsten aldrig den dybdeskarphe i kompositionerne, som *Gregg Toland* dyrkede med mesterskab i en række film fra fyrrerne. Hans naturalisme spænder videre end naturalismen. I de hverdagsagtige enkeltheder finder han både gode og onde varsler, som Strindberg gjorde det. Ganske enkle begivenheder får en dyb mening.

Overraskende nok finder man, at „Såsom i en spegel“ er beslægtet med tilsvarende tendenser i andre betydningsfulde moderne film. Bergman lægger mindre og mindre vægt på den ydre handling. Inden for den enkelte scenes rammer søger han at trænge dybere ind i billedet af de medvirkende. Den korte billedfølge bliver autonom. Lad os se på skildringen af middagsselskabet, der begynder med, at Martin skærer sig i fingeren, da han åbner ølflasker. De medvirkendes reaktioner over for madden (som David har tilberedt), over for Davids meddelelse om rejsen og over for gaver-

ne, vekselspillet mellem David og de andre – alt tjener til at give et mere indtrængende billede af følelesspillet mellem dem. Det, der sker i billederne, fører ikke den ydre handling videre. Filmen vil lære mennesket at kende, mennesket og den virkelighed, det lever i.

På samme måde arbejder *Jean-Luc Godard*, når han opløser virkeligheden i fragmenter. Forskellen er kun den, at han i „Aandeløs“ og „En kvinde er en kvinde“ på en levende måde anvender kameraet som et skabende medium. Han skildrer andre virkeligheder. Hans opdagelsesfærd foregår i en virkelighed, som øjet ikke har mulighed for at fange uden kameraets bistand. Klipningen er sønderdelt. Billederne slutter sig til hinanden uden tydelig ydre konsekvens. Men vægten på den enkelte scenes egen værdi er den samme. Det vigtige er den skabende indstilling til mediet, evnen til at glemme forhåndskundskaber og handle, som om man intet vidste.

Det ligger både i dette medium og i Bergmans udvikling, at han nu er nået så langt, som tænkes kan, på vejen mod en ny klassicisme. Bergman har modet og retten til i sine film at optræde som en bagstræber. Han vender sig mod de populære tendenser. Hans bane eksisterer ikke for at blive efterlignet. Dens mening ligger deri, at den har betydning for ham selv. Den vej, der udgår fra den hemningsløse retorik, har nemt ved at glide ud i det stiliserede, hvad der muligvis kan være en farlig vej for filmkunsten at gå i al almindelighed. Men Bergman har den skænket de store resultater. I „Det syvende segl“ og „Ved vejs ende“ fandtes endnu i visse billeder rester af en forældet konventionalisme. Disse rester har „Såsom i en spegel“ brændt bort.

Beretningen har en meget patetisk slutning. Minus og faderen taler sammen i faderens arbejdsværelse. De ser ud gennem vinduet. Minus er stadig plaget af rædsel og usikkerhed. Som svar siger David, at Gud er kærligheden, at Gud findes i kærligheden, at deres kærlighed beskytter Karin på hendes rejse til de fremmede lande. Man frigører sig ikke let fra indtrykket af, at denne slutning alt for tydeligt peger på filmens hensigter – den virker som en trosbekendelse og kommer bedre til sin ret, når den diskuteres i „Nattvardsgästerna“, hvor foreningen af gudsbilledet og menneskenes kærlighed er et af hovedmotiverne.

I filmens sidste replik siger Minus: „Far talte med mig!“ Ud fra slutscenens mening må dette indebære en begyndelse til noget nyt, en forsoning, en harmoni, der præger forholdet fader–søn. Det er replikkens dramaturgiske fejl, at den næsten helt savner grundlag i den foregående beretning.

„Nattvardsgästerna“.

„En søndag i slutningen af november, klokken er tolv. Det skummer over sletten, og blæsten kommer med rå fugt fra mosen østerude.“ Sådan lyder de første ord i manuskriptet til „Nattvardsgästerna“. De anslår en tone af kulde og ensomhed, en tone, der fornemmes i hele fortællingen. Efterårets kulde og mørke omgiver filmens personer.

Pastor Tomas Ericsson, en midaldrende enkemand, holder højmesse for ni personer i Mittsunda middelalderlige kirke. Handlingen udspilles i løbet af et par timer, der er mættede med indre kraft, en truende dommedagsstemning, der giver uhørte muligheder for at skabe en dybtgående kinematografisk vision. Manuskriptet medfører, at Bergmans kamera med endnu større præcision søger at aflytte det menneskelige ansigt. Han lader sine miljøer, kirkerne i Mittsunda og Frostnäs (begyndelsen og slutningen), et skolehus, et fiskerhjem og novemberlandskabet arbejde som levende medspillere i et drama af rystende proportioner.

Fiskeren Jonas Persson og hans kone Karin er blandt de ni, som overværer højmessens i Mittsunda. Jonas Persson er bekymret. Han er bange for, hvad der vil ske i verden. Han har læst i avisen, at kineserne snart får atom-bomber. Han grubler over, hvad de vil bruge dem til. På hustruens opfordring opsøger han efter højmessens Tomas. Men præsten kan ikke give noget svar. Han taler om sig selv, om sin tilværelse og om sin Gud. Også hans Gud forvandlede sig til et monstrum, da han konfronterede denne med virkeligheden. Han har oplevet noget, han kalder Guds stilhed, en forfærdende ensomhed, der minder om Kristus på korset: „Min Gud, min Gud, hvorfor har du forladt mig?“

Også dette er Guds tomhed, at Tomas' monolog over for fiskeren Jonas ikke fører til noget. Noget senere finder man Jonas død ved vejkanten. Han har skudt sig. Men dette To-

mas' nederlag er muligvis en følge af hans personlige situation. Han har prædikeret om nøjagtig den samme kærlighedslære som David i „Såsom i en spegel“: „Kærligheden er bevist på Guds eksistens. Kærligheden eksisterer som noget virkeligt i menneskenes verden.“ Dette har ikke kunnet forløse ham. Tomas er på denne øde novemberdag igen den moderne tvivler, mennesket, som i sin handling er en syntese af Riddaren og Jöns.

Beretningens midterste del udspilles i en skolestue mellem Tomas og den 33-årige lærerinde Märta Lundberg. Hun er ikke smuk. Hun er kejtet og fuld af tvivl, men hun elsker ham. De har levet sammen. Men han påstår at være træt af hendes omsorg, træt af alt. Hun finder hans kristendom neurotisk og primitiv. Selv er hun vokset op i en ukrigen familie, omgivet af varme, kærlighed og glæde. Alligevel beder hun i et langt brev Tomas om at „bruge“ hende, på samme måde som Johan Spegel i „Ansigtet“ rettede en bøn til den ukendte om at blive anvendt. „Over for al falsk stolthed og kunstig selvstændighed har jeg kun ét ønske: at få lov til at leve for nogen. Det bliver forbandet svært.“

Tomas synes at være så fast forankret i sine grublerier, at han ikke formår at elske hende. Han lever i mindet om sin hustru, der efter alt at dømmes anvendte ham, men ikke elskede ham. Filmens handling tilspidser under den anden højmesse, som Tomas samme dag holder i Frostnäs. I løbet af den tid, som er passeret mellem disse handlinger, har Jonas skudt sig og Tomas besøgt hans hustru. Tomas har talt med Märta i skolestuen. Mens klokkerne ringer, sidder kun én i kirken, Märta. Da højmesen begynder, er hun stadig alene. Hun beder:

„Kunne jeg blot lede ham bort fra hans løgnegud. Kunne vi blot finde tryghed, så vi vovede at vise hinanden kærlighed. Kunne vi blot tro på en sandhed... Kunne vi blot tro.“

Både forfatteren David og præsten Tomas Ericsson synes at være symboler på de metafysiske spørgsmåls sammenbrud. David er en hykler, omend ikke konsekvent. Tomas Ericsson har valgt præstekaldet af hensyn til sine forældre. Han har ønsket sig en Gud, som gav tryghed. Men i dette selvransagelsens øjeblik forstår han sin fiasko. Det gør ingen forskel, om Gud er til eller ej. Verden er lettere at forklare uden Ham. Menneskene er friere. At

lære at elske er det samme som at lære fællesskabets og trøstens muligheder at kende, og frem mod dette stræber de handlende mennesker.

„Nattvardsgästerna“ giver i sin analyse af øjeblikket, sin nøgne vinterstemning, måske det mest adækvate udtryk for Bergmans stræben efter det stilistisk fuldenkte. Han aftegner en række ideers sammenbrud. Han skildrer en psykologisk trussel, der finder sin udløsning i selvdelæggelse. Han fortsætter ad en vej, der aldrig ender. Efter denne film er vejene og mulighederne lige så mange som førhen.

For Bergman har filmkunsten aldrig – bortset fra et par hurtigt oversete undtagelser – været en leg med billeder. Derfor er det blevet muligt for ham at nå frem til bønnens alvor og bekendelsens styrke. Han har frit ladet sin fantasi skabe alle associationer. På grundlag af et personligt stof og subjektive spørgsmål har han iscenesat en serie film, som i sin kompakte virkning er uden sidestykke i moderne film – hvilket ikke betyder, at disse film ikke kan overgå, eller at andre veje nu står lukkede.

Legen med billeder udføres af de kunstnere, som ikke føler et ansvar, der strækker sig ud over kunstens grænser. Selv om kunstværket så også er et svar i sig selv, en handling i sig selv, så fordres der dog et gensvar, en tilskuer, en protest eller en tilslutning. Bergman føler dette ansvar. Hans udvikling har demonstreret en stadig større befielse fra de trange problemer, som hans samfund og hans eget miljø måske kan have været årsag til.

Som *Tolstoj* har han spurgt om meningen med kunsten, om den har et mål ud over for en stund at fornøje menneskene. Bergman har under denne sin stræben stillet flere spørgsmål, end han nogen sinde kan besvare. Han har stillet store metafysiske spørgsmål, om Guds og den dømmende eller forløsende magts eksistens. Måske har han sluttelig ment, at alt dette er meningsløst, så længe mennesket ikke formår at løse de ganske enkle problemer, som er knyttet til dets liv blandt andre mennesker, så længe det ikke evner at nyde det øjeblik, som er hele dets tilværelse.

Bergmans kristendom er så kompliceret, så almen og så subjektiv, at den kan erstattes med en hvilken som helst tro. Hans inspiration er kristen, hans filmede dramaer gælder alle mennesker. Det er derfor ganske uvedkommende

at spørge, om han „tror“ på noget. Det vigtigste er, at hans kunst lever i dag, det uvigtige er problemet, om den vil overleve.

En vurdering af hans kunstneriske stræben bliver skæv, hvis den holder sig til de almene, teoretiske erklæringer, som Bergman har fremsat. Det kan måske tænkes, at Bergman vil give Tolstoj ret i det etisk-æstetiske syn, hvormed denne afsluttede „What Is Art?“ Plaget af kunstens utilstrækkelighed og ringe kontakt med en lidende menneskeheds fremskridt skrev Tolstoj:

The task for the art to accomplish is to make that feeling of brotherhood and love of one's neighbour, now attained only by the best members of society, the customary feeling and the instinct of all men. By evoking under imaginary conditions the feeling of brotherhood and love, religious art will train men to experience those same feelings under similar circumstances in actual life, it will lay in the souls of

men the rails along which the actions of those whom art thus educates will naturally pass. And universal art, by uniting the most different people in one common feeling by destroying separation, will educate people to union and will show them, not by reason but by life itself, the joy of universal union reaching beyond the bounds set by life.

The destiny of art in our time is to transmit from the realm of reason to the realm of feeling the truth that well-being for men consists in their being united together, and to set up, in place of the existing reign of force, that kingdom of God – that is, of love – which we all recognize to be the highest aim of human life.

Possibly in the future science may reveal to art yet newer and higher ideals which art may realize, but in our time the destiny of art is clear and definite. The task of Christian art is to establish brotherly union among men.

Harriet Andersson som Karin finder faderens dagbog („Såsom i en spegel“).

