

Ingmar Bergman og "Sjælens mørke nat"

Johannes Fabricius



Den schweiziske dybdepsykolog C. G. Jung var den første, som skimtede et mønster for de dynamiske processer, der foregår i den ubevidste psyke, og som vi i dag har fået mulighed for at studere direkte ved hjælp af LSD. Jung har døbt dette mønster *individuationsprocessen*, hvorved han postulerer den ubevidste eksistens af en dynamisk sjælelig proces, hvis mål er bevidsthedens oplysning og erkendelse af sig selv – dvs. af sin egen ubevidste baggrund – og således virkeliggørelsen af psykens helhed eller *individuation*.

Jung kunne på sin tid blot skimte eksistensen af denne dynamiske vækstproces *indirekte* 1) i de symbolske forvandlingsprocesser inden for sine patienters drømme over et årelangt tidsrum 2) i de symbolske forvandlingsprocesser inden for en kunstners livsværk 3) i de symbolske forvandlingsprocesser inden for det middelalderlige alkymistiske værk, det såkaldte *opus alchymicum*.

I et værk om alkymien, som udsendes til næste år (*Opus Alchymicum, The Beyond Within*), har jeg forsøgt at afdække og bevise den samlede struktur af individuationsprocessen, således som den demonstreres i symbolforvandlingerne inden for det alkymistiske opus. Det interessante er nu, at den symbolske udvikling i Bergmans film forløber parallelt med den symbolske udvikling inden for alkymiens mystiske doktrin. Påvisningen af denne overensstemmelse inden for et centralt udsnit af individuationsprocessen hos alkymisterne og hos Ingmar Bergman skulle tjene til at underbygge teorien om lovmæssigheden af psykens fundamentale livsytringer.

Artiklen skulle således nødig bibringe læserne det indtryk, at Ingmar Bergman på en eller anden måde skulle være »påvirket« af alkymisterne. Problemstillingen er ganske anderledes radikal: *Bergman og alkymisterne giver uafhængigt af hinanden udtryk for de samme universelle processer i den ubevidste psyke*. Disse processer er så basiske, grundlæggende, at de kan sammenlignes med lovmæssigheden af f. eks. organismens stofskifteprocesser eller med lovmæssigheden af den organiske vækstproces overhovedet. Bergman er lige så følsom en seismograf for disse underjordiske rystelser som alkymisterne, og hans kunstneriske opus afspejler derfor individuationsprocessen lige så autentisk som middelalderens *opus alchymicum*.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

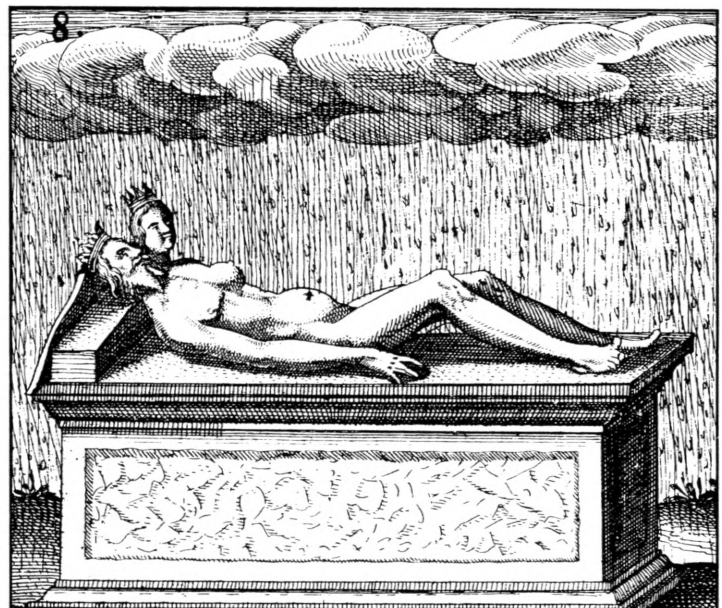


Fig. 4

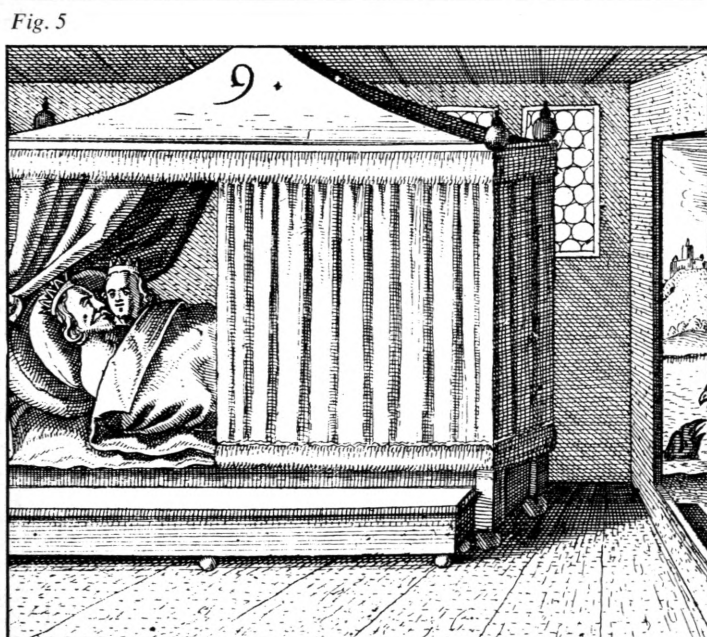


Fig. 5



Fig. 6

Billedserien fig. 1–6 stammer fra en alkymistisk bog fra det 17. århundrede kaldet »Philosophia Reformata« (1617). Billedserien er én blandt mange serier, som alle – overensstemmende og konsekvent – skilddrer enheden af det alkymistiske værk og dets symbolske struktur. Den aftrykte serie er på 20 billeder, men den nærværende analyse dækker kun billedudsnittet fra og med billede 5 til og med billede 10. Dette udsnit dækker fuldkomment den symbolske udvikling i Bergmans »Trilogien« samt i »Persona« og »Vargtimmen«.

SJÆLENS GENFØDELSE OG »MØRKE NAT« I ALKYMIE

Fig. 1 skildrer det fuldbyrdede Oedipus-kompleks eller Jonas og Hvalens kompleks: alkymiens mystiske par, broderen Gabricus og søsteren Beya, forener sig med hinanden i den kongelige seng. Sengen er en musling, og den symboliserer, at det incestuøse (blodskamsagtige) samleje foregår på havets bund, dvs. i moderens vandfyldte uterus (*copulatio in aqua*), hvor Gabricus er identificeret med faderen og dennes penis. Genfødslen kaldet *coniunctio oppositorum* (modsatningernes forening) er symboliseret ved foreningen af solen og månen, hvis »kosmiske kys« tænder alkymiens midnatssol. I dens gådefulde drømmemys smelter kongen-solen sammen med dronningen-månen til hermafroditens skikkelse, som tillige er en fosterskikkelse. Det mystiske drømmemys er i baggrunden ved at opsluges af to sorte ravne.

Fig. 2. Efter deres incestuøse samleje slukkes genfødselens lys for broder-søsterparret, og den alkymistiske proces glider ind i sin *nigredo* eller »sorte« fase. Den kongelige brudeseng forvandles til en kiste, og livets vande, som genfødte Gabricus i Beyas skød, forvandler sig til en stinkende pøl. Djævelen og Døden holder vagt ved kisten, som indeholder forrådnelsens stank fra en konge, der svulmer op og går i opløsning sammen med sin dronning, med hvem han er blevet ét kød i den hermafroditiske sammensmeltningssagt. Denne opløsningsproces for den kongelige hermafrodit kaldes af alkymisterne for *putrefactio in sulphur* – »forrådnelsen i svovl«. Alle billedets symboler er veltalende udtryk for alkymiens *nigredo* eller »sorte« fase: depressionens fase, seksualitetens »forrådnelse«, tomhedens lidelse, forladthedens mareridt.

Fig. 3. Det stinkende vand med hermafroditens udstrømmende blod er fordampet, og den kongelige kiste er blevet til den kongelige sarkofag, hvor den døende Gabricus og Beya nu gennemlever tørkens martyrium under en brændende sol. Mumificeringen af det kongelige hermafroditiske legeme (*corpus*) sker ved hjælp af den psykiske tortur, som alkymisterne kalder for *extractio animæ et spiritus*: »udtrækningen af sjælen og ånden«. I skikkelse af to engle forlader disse livgivende psykiske størrelser Gabricus og Beya, som efter at have opgivet ånden og sjælen henligger som tomme hylstre i en dødlignende stilhed, forladt af Gud og mennesker.

Fig. 4. Efter at depressionen har nået sit højdepunkt på det foregående billede, begynder den at lette på ovenstående billede. Depressionens ulidelige tørke afløses af den himmelske regn, som afvasker sarkofagens syndige, incestuøse legeme, samtidig med at

regnen befrugter jorden og det kongelige mumificerede par. Hermafroditten bliver atter levende og begynder at befrugte sig selv. Maven rører det begyndende svangerskab og den spirende genfødsel for broder-søsterparret. Stadig ligger dog Gabricus og Beya på deres sarkofag, lammet af depressionen, men nu med et håb om genopstandelse og nyt liv.

Fig. 5. Depressionen letter, da Gabricus' søster, moder og brud vender tilbage til ham fra de døde for at gengive ham en ny og mere åndelig avlekræft. Som kongens anima eller »sjæl« tager bolig i ham, opvækkes samtidig hans ånd og legeme til et nyt liv. Sarkofagen forvandler sig atter til den kongelige seng, i hvis »muslingeskal« en ny og mere åndelig genfødsel vil finde sted. Den smertefulde forløsning af den åndeliggjorte kærlighed er symboliseret ved de to fugle i baggrunden af billedet. Fuglen, der er begravet i jorden, symboliserer dronningen, og den frie fugl, der nærmer sig hende, symboliserer kongen. Ligesom det kongelige par skal de to fugle forene sig og blive til ét, men samlejet mellem »fuglekongen« og »fugledronningen« forløber på den grusomme og angstfyldte måde, som er beskrevet på fig. 32. »Fugledronningen« forener sig med sin mage ved at hakke ham til blods og opsluge ham. Således vender den til blod og vinger forvandlede konge atter tilbage til dronningemoderens rede, fra hvilken han kom.

Fig. 6. Sjælens mørke nat er forbi, og Gabricus' og Beyas opstandelse fuldbyrder sig på stranden af det store hvide hav, som bringer depressionens tørke til ophør og symboliserer genfødselens transcendent element. Mens natten oplyses af strålerne fra den luende fuldmåne, opstår kongen fra de døde og forener sig med sin søster og moder til den kongelige hermafrodit skrævendekopulerende på månens segl. Den fuldkomne forening af søsteren og broderen bevidnes af raven, som sidder på hermafroditens højre hånd og dér repræsenterer sammensmeltningssproduktet af det angstfyldte »ravnebryllup« på det foregående billede og på fig. 32. Fuglen forlener hermafroditten med den åndeliggjorte kærligheds kraft, dvs. med evnen til at hæve sig fra jorden og flyve. I sin venstre hånd holder den »fjederede« hermafrodit en kalk med tre vrikende slanger. Disse arketyperiske sperm-symboler i et lige så universelt livmoder-symbol varierer billedets almindelige undfangelsessymbolik, hvis klareste udtryk er blevet månetræet til højre i billedet. I toppen af træet er et af dronningens »måneæg« blevet befrugtet af den kongelige sol, således at foreningen af solen og månen nu gentager sig i en ny *coniunctio oppositorum* eller genfødselsagt, som svøber hermafroditten eller »det hele menneske« i den åndeliggjorte kærligheds fjederham.

»SÅSOM I EN SPEGEL«: GENFØDSEL I HVALENS BUG

Trilogiens første film »Såsom i en spegel« (1960–61) skildrer det incestuøse (blodskamsagtige) »bryllup« mellem broderen og søsteren på bunden af et vandfyldt skib, der ligesom »muslingesengen« i den alkymistiske fig. 1 er et gennemsligt symbol for moderens gravide uterus. Bergmans incest- og genfødselsdrama fremstiller det fuldbyrdede Oedipuskompleks¹⁾ eller Jonas

og Hvalens kompleks, hvor jeget via den ubevidste psykes regression (»tilbagevandringer«) »fødes påny« i et liv før livet, hvis biologiske element er den gravide uterus og hvis psykologiske element er den prænatale bevidstheds univers.²⁾ Gennembruddet til dette indre, sjælelige univers – som Jung har kaldt det »kollektive ubevidste« – fuldbyrdes hos Ingmar Bergman af den unge lægefrue Karin, hvis fremadskridende skizofreni til sidst nedbryder skillevæggen mellem bevidst og ubevidst, drøm og virkelighed. Som hun selv udtrykker det:



Fig. 7. Karin: »Man kan ikke leve i to verdener. Man må vælge, jeg orker ikke at gå fra den ene til den anden og tilbage igen. Jeg orker ikke.« Karin vælger det ubevidste univers, røsternes verden bag tapetet i det tomme rum, hvor »det er så skønt og jeg er tryk. Fra nogle ansigter kommer der ligesom et lysende lys. Alle venter på ham, som skal komme, men ingen ængster sig. De siger, at jeg får lov til at være med, når det sker.«

Som Karin trækker sig væk fra virkelighedens verden og ind i skizofrenien, trækker hun sig også bort fra den virkelige kærlighed, således som hun møder den hos sin hengivne og rationalistiske ægtefælle, lægen Martin. Da Karin i sit vanvid drager sig tilbage til havet og dykker ned på bunden af et gammelt skibsvrag, vågner den anden verdens kærlighed, det ubevidstes kærlighed, den incestuøse kærlighed. Nu ankommer hendes egentlige elsker og filmens hovedperson: drengen Minus, som er hendes broder. Som en anden Gabricus eller Jonas dykker han ned i det gamle skibsvrag – der af Bergman er fotograferet som en hval der er nået op på strandkanten – og i skibets vandfyldte dyb forener Minus sig til sidst med sin søster Karin. Her møder Minus »Gud« eller Karins mærkelige verden, hvor – som Bergman skriver i sit manuskript – »tilfældighedernes verden er blevet forvandlet til de absolutte loves univers«. (En Filmtrilogi, p. 54.)

¹⁾ Gennem sine drømmeanalyser opdagede Freud dette kompleks i dybet af det ubevidste og døbte det efter den græske sagnhelt Oedipus, som ubevidst slog sin far ihjel og ubevidst forenede sig med sin mor. Det fuldbyrdede Oedipuskompleks, hvor kong Oedipus når ind i sin mors liv og der avler sig selv påny repræsenterer en genfødselsagt, som jeg har kaldt Jonas og Hvalens kompleks.

²⁾ Denne teori er fremført i min bog »Livet før Livet« 1965.

Minus' forening med Karin og hendes verden – eller Bergmans forening med sin anima og kunstens universelle-ubevidste baggrund – får i begyndelsen af filmen udtryk i en symbolsk teaterforestilling, som de »kongelige« elskere Minus og Karin opfører i prinsens og prinsessens roller:



Fig. 8. Minus: *Prinsesse, jeg elsker dig!*
Karin: *Jeg takker for din venlighed. Men hvem er du egentlig? Du forstår vel, at jeg ikke kan tale med hvem som helst, skønt jeg er død.*

Minus: *Vær ikke bange, skønne dame. Jeg er konge i mit eget rige, som visselig ikke er stort, men meget fattigt. Jeg er kunstner... Mit liv er mit værk og det er helliget min kærlighed til dig, prinsesse.*

Karin: *Det lyder smukt, men utroligt.*

Minus: *Jeg beder dig, sæt mig på en prøve.*

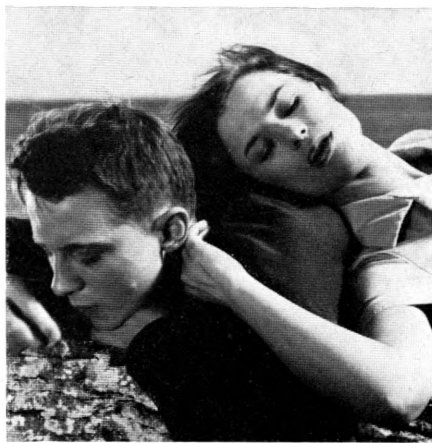
Karin: *Hør nøje efter. Jeg forlader dig om et lille øjeblik. Når klokken i klostret slår to slag, skal du stige ned i gravhvelvingen og slukke de tre lys, som blusser derinde. I samme øjeblik vil porten blive lukket for bestandig, og du følger mig i døden. Hvad som siden hænder er hemmeligt, og jeg sværger, at jeg vil stå ved din side i evighedernes evighed.*

Minus: *Det er et let offer, prinsesse. Thi hvad er vel livet for en virkelig kunstner.*

Karin: *Så fuldender du dit kunstværk og kroner din kærlighed, så adler du dit liv og viser de vantro mennesker, hvad en sand kunstner formår. Farvel, min ven. Svigt mig ikke!*

Minus: *Jeg står over for fuldkommenhedens yderste øjeblik. Og jeg dirrer af ophidselse. Glemselen skal eje mig og kun døden skal mig elske.*

Minus' nedstigning i skibsvragets vandfyldte mørke til Karin fuldbyrder den symbolske aktion, som skuespillet fremfører. Broder-søster-parrets »kongelige« elskov i Hvalens indre forvandler sig nu til en variation af alkymiens mystiske forening af



broder-søster-parret Gabricus og Beya på bunden af den rådnende kiste. Både hos alkymisterne og hos Ingmar Bergman udvikler foreningen med søster-moderen sig til en genfødselsakt i urmørket – men mørket er havets, gravens og moderskødets mørke, og den videre vandring ind i det ukendte kommer til at stå i dødsangstens og den åndelige opløsnings tegn.

Det vanvid, der lurer igennem hele filmen, kommer til slut frem, da Karin i et klart udbrud af skizofreni ser tapetet åbne sig for en skrækkelig vision af hendes oplevelse med Minus og bag den hendes længsel efter Gud:

Karin: *Døren åbnedes. Men guden, som kom ud, var en edderkop. Han havde seks ben og bevægede sig hurtigt hen over gulvet. Han kom frem mod mig og jeg så hans ansigt, det var et væmmeligt, onskabsfuldt ansigt. Og han klatrede op ad mig og forsøgte at trænge ind i mig. Men jeg vægrede mig. Hele tiden så jeg hans øjne. De var kolde og rolige. Da han ikke kunne trænge ind i mig, klatrede han lige op på mit bryst og mit ansigt og videre op ad væggen.*

(Hun møder Minus' blik, men kender ham ikke længere).

Karin: *Jeg har set Gud.*

Minus: *Pappa, jeg er bange. Da jeg sad der nede i vraket og holdt fast i Karin, da revnede virkeligheden. Forstår du, hvorledes jeg mener?*

David: *Jeg forstår.*

Minus: *Virkeligheden revnede og jeg ramlede ud. Det er som i drømmen, skønt det er rigtigt. Alting kan ske – alting, papa!*

David: *Ja, jeg ved det.*

Minus: *Det skræmmer mig, så jeg kunne skride.*

»SÅSOM I EN SPEGLER«: UDTRÆKNINGEN AF SJÆLEN

Den paniske angst for fremtiden hos Bergmans genfødte fiskerdreng og Jonas-skikkelse bliver ikke gjort til skamme af udviklingen i Trilogiens to næste film. Her sænker det guddommelige mørke sig over Bergmans kunstneriske univers og opløser det i skizoide depressioner og lammende angstpsykoser. Det store fællessymbol såvel hos mystikerne som alkymisterne for denne udvikling er »sjælens mørke nat«¹⁾, hvor sjælen eller anima indhylls i det guddommelige mørke, forsvinder fra mystikeren eller udtrækkes af hans krop. Netop slutningen af »Såsom i en spegel« indvarsler denne katastrofe gennem sin symbolske aktion. Alkymiens *extractio animæ* eller »udtrækning af sjælen« (fig. 3) realiseres hos Bergman, da Karin i filmens slutning stiger til himmels uden for vinduet i en drønende helikopter for at blive ført til et sindssygehospital, bort fra Minus. »Udtrækningen af ånden« eller *spiritus* – eller den anden engel på fig. 3 – udgør det symbolske hovedmotiv i Trilogiens anden film, »Nattvardsgästerna« (1961–62), hvor Bergmans Jonas-skikkelse karakteristisk nok mister livet.

¹⁾ Titlen stammer fra den spanske mystiker Johannes af Korset, som har givet en genial psykologisk beskrivelse af forløbet af genfødselsprocessen og den efterfølgende depression i »Bestigningen af Karmel-bjerget« og »Sjælens mørke nat«. Skildringen dækker fuldkomment alkymisternes beskrivelse af deres »nigredo«.

Midterspalten: fig. 9–12.

Fig. 9. Bergmans Gabricus og Beya indleder det store incest-drama.

Fig. 10. Bergmans Jonas foran Hvalen og dens incestuøse kærlighed.

Fig. 11. Jonas i Hvalens dyb: Gabricus og Beya forenet på bunden af den rådne skibskiste.

Fig. 12. Den genfødte Jonas spyet ud af Hvalens bug.

»NATTVARDSGÄSTERNA«: UDTRÆKNINGEN AF ÅNDEN

Nattvardsgästerna's tragiske dybdesymboler udtrykker situationen på Golgatha, hvor ånden forlader Jesus under et skrig:

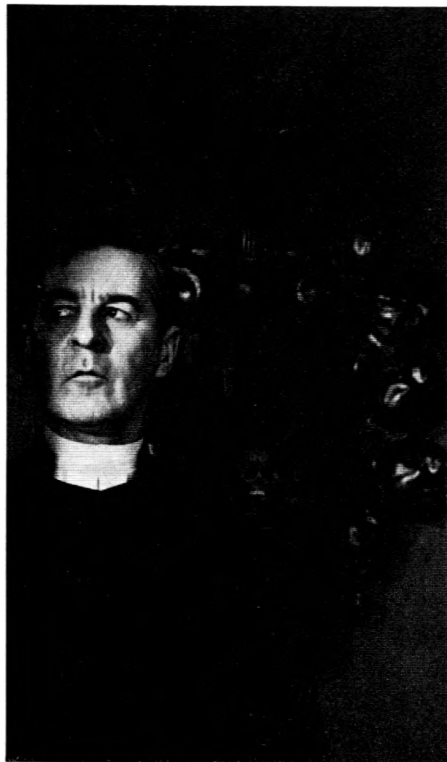


Fig. 13. »Min Gud, min Gud, hvorfor har du forladt mig?«

Dette er situationen for præsten Tomas, der har mistet sin elskede hustru – sine drømmes hustru – og ved den lejlighed troen på sin Gud. Og det er situationen for fiskeren Jonas, som i fortvivlelse og livs-angst forlader sin gravide hustru og sine tre børn for at berøve sig livet. Selvmordet finder sted efter en samtale mellem de to mænd, som præsten i Bergmans manuskript opsummerer med ordene: »Du har givet mig din rædsel, og jeg har givet dig en dræbt gud.« (En Filmtrilogi, p. 96).

Filmens åndelige offerdrama og parteringsritual anslås fra filmens begyndelse af dens udpenslede nadverritual og af dens salmesang, som slutter med ordene:

*»Og når løbet slutted er,
Og op til dig min ånd jeg sender,
Tag den da i dine hænder.«*

Alt udånder omkring Tomas og hans »dræbte gud«, der »udånder« filmens ætsende tvivl og lammende depression, dens åndelige smitte og renselse. Som den fordrunkne organist Blom siger det om præstens to sogn: »I Mittsunda og Frostnäs hersker død og fordærv.« Det er ikke blot Tomas' forhold til Gud, der er gået i fordærv – det gælder også hans forhold til kærligheden. Den af influenza opsvulmede og væskende præst har til elskerinde en kvinde, som lider af udslæt og eksem over hele kroppen. Efter at troen og ånden er død, dør endelig kærligheden hos Bergmans besmittede præst. Han ækles ved sit forhold til Märta, og som også seksualiteten »går i forrådnelse« hos den vantro præst, forlades han til sidst af Gud og mennesker. Følgende udsnit fra filmens lydstrimmel gengiver hele indholdet i Bergmans psykologiske dødsmesse:

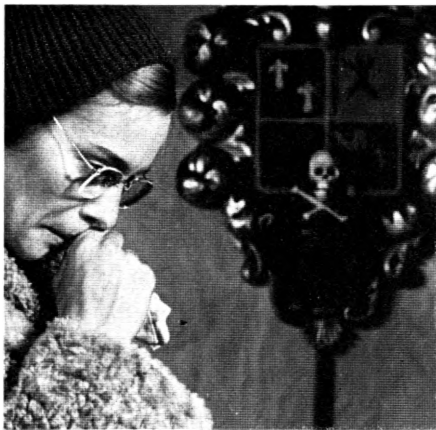


Fig. 14. Märta: *Da så mit eksem begyndte i panden, i hårbunden, mærkede jeg ret snart, at du trak dig tilbage. Du syntes, at jeg var uappetitlig, selv om du var fin og ikke ville sære mig. Så flammede sygdommen op i hænderne og på fødderne. Så op-hørte vort forhold. Det blev et frygteligt chok. Jeg havde jo fået et urokkeligt bevis på, at vi ikke elskede hinanden, det gik ikke længere at snige sig udenom og snyde og sove. Tomas, jeg har aldrig troet på din tro.«*

Tomas: *»Der findes ingen skaber. Ingen opretholder. Ingen tanke. Gud, hvorfor har du forladt mig? –*

Jeg må gøre mig parat. Højmessen i Frostnäs begynder klokken tre.

Märta: *Jeg følger med dig.*

Tomas: *Nej.*

En kvinde: *Jeg så, at pastorens bil stod parat, derfor gik jeg herhen. Frederikssons drenge fandt ham. Lige nedenfor. Jonas Persson. Han har skudt sig med geværet gennem hovedet. Landsfiskalen er ankommet og besigtiger. Drengene hentede ham direkte. Jeg mødte dem på vejen hertil. De var forskrækkede.*

Märta: *Farvel da, Tomas.*

Toms: *Farvel.«*

Alt det, som ikke opløses og dør, fryser til is i Bergmans drama om den hule præst og den døde fisker: naturen, menneskene, kærligheden mellem mand og kvinde. Selv filmens dialoger fryser til kontaktløse monologer, til gold teologi og stivnet akademisk filosoffer.

Og dog skinner der et lys i det vintermørke, som mod slutningen af filmen sænker sig over en hvid tom kirke omgivet af kulde og sne. Da præsten Tomas vender sig fra alteret mod den mennesketomme kirke, istemmer han filmens slutningsreplik, som indleder hans hvide messe:



Fig. 15. »Hellig, hellig, hellig er Herren

den almægtige. Hele jorden er fuld af Hans herlighed...« Dette himmelske lys, som så uventet tændes i Bergmans mørke minder i forbindelse med filmens *hvidhed* om alkymisternes *dealbatio* eller »hvidtning« af den døde og forrådnende Gabricius-Beya – en symbolsk procedure, som tænder *månens* første stråler i sjælens mørke nat. Dette forløb udtrykker alkymistens »renselse« af kærligheden – libidoen – som fra dens jordiske sfære hæves op til dens himmelske, hvor månen og jomfruen bliver til de store alkymistiske sublimeringssymboler.

Bergmans slutningsbillede i »Nattvardsgästerna« indeholder en lignende symbolik: hvor filmens kærlighedsmotiv bag Tomas tidligere har været den besmittede Märta foran »Dødens altertavle« (fig. 14), forvandler motivet sig under Tomas' saligprisning og bliver til Jomfru Maria med Barnet oplyst af højalterets hvide kerter. Som den jordiske kærlighed dør for Tomas, fødes i ham til sidst den himmelske kærlighed, der tænder et første lys i hans guddommelige mørke.

»TYSTNADEN«S SORTE BLDSKAMSDRAMA

Det åndelige og sjælelige mørke, som er beskrevet gennem den symbolske aktion i »Såsom i en spegel« og »Nattvardsgästerna« når sin kulmination i »Tystnaden« (1963) – Bergmans incestuøse forrådnelsesdrama og religiøse passionsspil om menneskets lidelse og Guds tavshed. I »Tystnaden« optræder et hovedmotiv, som er nyt i Bergmans tematik og som klart rører de ubevidste processer, der har fundet sted i Trilogiens første film. *Homoseksualitet* bliver et ledemotiv i »Tystnaden« og i »Persona«.

Da en homoseksuel mand er et individ, der på det ubevidste plan er smeltet sammen med moderen i en libidinøs incestuøs moderbinding, svarer dette faktum godt til Minus' kærlighedseventyr i det gamle skibsvrag. Hovedpersonen i »Tystnaden« er imidlertid en homoseksuel kvinde, der lider af en dødelig tæringssygdom. Da en homoseksuel person tillige er en »hermafrodit«, fordi han eller hun er begge køn i én person, har vi »Tystnaden«s overensstemmelse med den alkymistiske fig. 4. Her ligger den kongelige hermafrodit rådnende i sin sarkofag, mens dets blodskamsbesmittede legeme afvaskes og »hvidtes« af himmelens regn (*dealbatio*).

Det incestuøse, henrådnende hermafroditmotiv er i »Tystnaden« symboliseret af den intellektuelle, svindsottige og homoseksuelle Ester, der også af udseende og i påklædning ligner en hermafrodit. Ligesom alle lesbiske kvinder er også Ester et incestuøst individ, som på det ubevidste plan er »samsmeltet« med faderen (eller broderen), dvs. hun har aldrig overvundet Oedipuskomplekset, men er forblevet *fikseret* til dets infantile kærlighedsmønster. Hun lider af en »faderbinding«, som ubevidst maskuliniserer hendes psyke, således at hun på det bevidste plan søger kærligheden hos en kvinde, der minder om hendes mor. Esters valg falder på søsteren Anna. »Vi elsker mamma, du og jeg,« siger Ester til den fraskilte Annas 10-årige dreng Johan. Til Esters faderbinding hentyder søsteren Anna adskillige gange i filmen. Følgende repliksifte mellem de to søstre er typisk:



Fig. 16. Ester: *Da far levede...*

Anna: *Da far levede, da bestemte han. Og vi lystrede. Fordi vi skulle. Da far døde, troede du, at du kunne fortsætte på samme måde...*

Ester: *Det passer ikke.*

Anna: *Du, som er så intelligent, og har taget så mange eksaminer og oversat så mange bøger, kan du svare mig på en ting? Da far døde, sagde du: »Nu vil jeg ikke leve længere.« Hvorfor lever du egentlig?*

Esters masturbationsakt, som Bergman skildrer med kras realisme i »Tystnaden«, er udtryk for en fantasimæssig selvbefrugtning, hvor den befrugtende »drømmepartner« er lige så incestuøs, som den libido, Ester på det bevidste plan rører i sit lesbiske forhold til søsteren. Esters faderbinding afslører hendes ubevidste kønspartner, som må være faderens spøgelse, faderens elskede, erindrede billede. Da Esters tuberkulose til sidst bryder frem som et dødsanfald, og filmens symbolske faderskikkelse fremkaldes med den mystiske etagetjener, der våger over hende, afslører Esters blodkvalte slutreplik, filmens og Trilogiens dybdepsykologiske incest-drama (fig. 2):



Fig. 17. Ester: *»De opsvulmede kroppe. Der er tale om blodoverfyldning og slim. En bekendelse inden den sidste olie: Jeg synes at sæden lugter ilde. Jeg har nemlig en følsom næse og opdagede, at jeg stank som en rådden fisk, da jeg blev befrugtet... Kræfterne er for stærke, jeg mener kræfterne, de uhyggelige. Man må bevæge sig forsigtigt mellem spøgelse og erindringer.«*

»Tystnaden« incest-drama gennemspilles ikke blot mellem datteren og faderen, men også mellem sønnen og moderen. I forholdet mellem Anna og hendes 10-årige søn Johan udfolder Oedipuskomplekset sig i

dets klassiske form med sønnen, der elsker moderen og kredser om hendes badekar og seng. Med psykologisk mesterskab oplader Bergman »Tystnaden« magiske og sitrende erotik gennem scener som denne:



Fig. 18. »Anna går ind i badeværelset. Johan følger langsomt efter. Hun lægger slåbrokken, og følger vandets temperatur. Kaster så olieapslerne i vandet og stiger ned i badet, stor og hvid.

Johan: *Det er fint, når du har håret på den måde.*

Anna har knyttet et bånd om håret, så at nakken er blevet fri.

Anna: *Kom nu og børst mig på ryggen.*

Moderen fatter om karrets kanter, sænker hovedet mellem armene. Han lægger hånden på hendes skuldre og hviler sin pande mod hendes ryg.

Anna: *Skynd dig nu.*

Moderens stemme er svagt uvenlig. Han får en heftig lyst til at græde, men behersker sig. Efter at han har arbejdet en stund i tavshed, tager hun sæben ud af hans hånd.

Anna: *Det er godt, gå ind i værelset så længe. Vi skal sove til middag. Tag skjorten og bukserne af.»* (En Filmtrilogi, p. 124).

Johan lider lige så meget som Ester under sin utilfredsstillede kærlighed til moderen. Deres incestuøse følelseskonflikt er den samme, og derfor finder de hinanden i det fælles martyrium:



Fig. 19. Ester: *Vi elsker mamma, du og jeg.*



Fig. 20. Da Anna i den feberhede atmosfære i drømmebyen Timokan beslutter sig

til at tilfredsstille sit erotiske begær med en tilfældig kelner, bringes den latente følelseskonflikt til eksplosion med Johan og Ester som de forpinte ofre. Moderens fuldbårde coitus er ligesom »Tystnaden« øvrige erotiske mønstre symboliseret, dvs. forlenet med en gådefuld dobbeltbund: *samlejet står i dværgenes tegn.* Mens Ester læner sig op ad døren og fortvivlet lytter til søsterens kopulation med kelneren inde i værelset, passerer hun i hotellets korridor-gang af et tog af dværge, som højroset synes at fejre »dværgekongen«, der i spidsen for toget skrider af sted med »dværgedronningen« ved sin side. Forinden er Johan af dværgene blevet iklædt et af deres kostumer, en rosenpydet bryllupskjole. Det er også i dværgenes teater, at Anna er blevet erotisk optændt ved at betragte et forfulgt samleje mellem en mand og en kvinde, der i teatrets mørke rejser sig som en »hermafrodit« på sammensmeltningens højdepunkt. Dværgenes seksualitet hører til på »slotsplanet« i Bergmans film, og de symboliserer de »uhyggelige kræfter« eller »underjordiske« forenings- og forvandlingsprocesser i det ubevidste.

Ligesom alkymiens *nigredo* eller »sorte« fase afslører Bergmans »Tystnaden« forløbet af individuationsprocessen, dér hvor den fra genfødselsprocessen går over i depressionsfasen. De symboler, som omgiver den incestuøs befrugtede, men »opsvulmede« og dødssyge Ester, er de samme som genfindes på den alkymistiske fig. 2: Djævelen, Døden og Sarkofagen er hos Bergman blevet til *krigsuhyggen* i Timokan, hvor endeløse rustningstog passerer byens jernbanelinje og svære tanks kører omkring i gaderne til luftsirenerens tuden. Mareridtsstemningen forøges af den kvælende hede i byen, hvis overbefolkede gader trænges af tavse menneskemasser og af tungtbelæssede kærret trukket af hesteskeletter.

Filmens faderfigur optræder i etagetjenerens skikkelse som et lurende krybdyr omgivet af kastrationsangst og dødssymboler: med sine lange hestetænder bider han en pølse midt over for øjnene af en skræmt Johan, som han bagefter viser en række idylliske familie billeder. De forestiller hans kone i en kiste ved hendes begravelse.



Fig. 21. Det store maleri i hotellet udtrykker den samme symbolik som alkymiens *extractio animæ* på fig. 3: Den moderlige anima-skikkelse »udtrækkes« af mandens favn, og hans neddykkede skikkelse overlades til ensomheden i den sump, hvor før deres »vandbryllup« fandt sted.

På en fængslende måde inddrager den symbolske aktion i »Tystnaden« også den næste fase i individuationsprocessen som afbildet i fig. 4 af den alkymistiske billedserie. Her falder den himmelske regn (*ablutio*) på det »sorte« incestuøse legeme og vasker det rent. Allerede »Nattvardsgästerna« røbede en »renselse« af libidoen, som til slut blev hævet fra Märta-planet op til Maria-planet.

Renselsen af den jordiske, besmittede kærlighed får et interessant symbolsk udtryk i »Tystnaden«. Her vasker sønnen moderen (fig 18), ligesom moderen ustandselig vasker sig selv i hotelsuitens badeværelse. Denne afvaskning af moderen fremkalder omsider den himmelske regn, som danner filmens mægtige slutning og kulmination (smlg. fig. 4). Da Anna til sidst rejser med Johan og lader Ester tilbage til forrådnelsen i Timokans helvede, trækker hun vinduet ned i kupeen og lader dråberne piske imod sig. Vejrets karskhed føles for tilskueren næsten som en fysisk befrielse fra Timokans kvalende erotik og ulidelige tørke. Regnen indvarsler den ny genfødselsproces, og den kommer som himlens svar på de Bergmanske figurers gennemlidelse af »Tystnaden«, stilheden, Guds tavshed. Som kunstneren selv har udtrykt det symbolske drama i Trilogien:

»Disse tre film handler om en reducere- SOM I ET SPEJL – erobret vished.

NADVERGÆSTERNE – gennemskuet vished.

STILHEDEN – Guds stilhed – det negative aftryk.

Derfor udgør de en trilogi.«

ET HVIDT LYSTSPIL

I alkymien udtrykkes de psykiske forvandringsprocesser under nigredo og dens *dealbatio* (»hvidtning«) ved en række forandringer af hermafroditten eller »det hele menneske« indsluttet i depressionens sarkofag (fig. 3–4). En lignende symbolik er udtrykt i Bergmans »hvide« lystspil fra 1964, »För att inte tala om alla dessa kvinnor«: filmens døde hovedperson undergår her en forvandringsproces i sin kiste. Ellers er farvefilmen en ligefrem satire over det spændte forhold mellem kunstneren og kritikeren, og dens eneste symbolske element er dens usynlige hovedperson *Felix*, et kunstnergeni udstyret med magiske evner og med et harem af kvinder. Et mordkomplot truer ham ustandselig, og da han til sidst skal spille musikkritikeren Cornelius' komposition »Fiskens drøm eller Abstraktion nr. 14«, falder buen ud af hans hånd. Den store mester er død, og tilbage er syv sørgende enker, som alle passerer hans kiste med udbruddet:



Fig. 22. »Sig selv lig – og dog så ulig ... Hvor ulig sig selv – og dog så lig.«

Filmens slutning antyder en art »genfødsel« for den i sarkofagen forvandlede *Felix*, idet hans tomme stol og seng indtages af et nyt og yngre geni på højde med *Felix* selv. Alle de syv sørgende enker ånder lettet op: *Felix-Bergmans* hvide kunstnerslot kan fortsætte sin eksistens med et skabende geni i centrum stimuleret af syv varianter af kunstnerens evige *animæ inspiratrix*.

»PERSONA«: FORLØSNINGEN AF »TYSTNADEN«S BUNDNE KÆRLIGHED

Bergmans »Persona« (1966) røber indholdet af den genfødselsproces, som »Tystnaden« og »För att inte tala om alla dessa kvinnor« indvarsler. Forbindelsen mellem disse film er så intim, at »Persona«s symbolmønstre kan siges at danne positivkopien for de mønstre, som i »Tystnaden« findes i negativkopi.



Fig. 23. Som Ester og Anna afløses af to nye »søstre« – Elisabeth og Alma – renses og forløses den kærlighedsdrift, som var uforløst og dødsmerket i »Tystnaden«. »Persona« når derfor frem til en »hermafroditisk« sammensmeltning af de to kvinder og til en genopstandelse for Esters forsvundne og døde faderfigur i »Tystnaden«.

»Persona«s hovedfigur afspejler depressionsprocesserne i Trilogien og skildrer det rystende slutprodukt af dens »psykiske kræft«: skuespillerinden *Elisabeth Vogler*, lammet af chok, ude af stand til at tale, stum, udhulet og tom, et symbol på »ingen- ting« – det eneste ord, hun ytrer, og filmens sidste replik.

Filmens anden hovedperson er sygeplejersken Alma, som under et ugelangt ophold sammen med Elisabeth Vogler i et øde sommerhus udfolder sine desperate anstrengelser for at få skuespillerinden til at tale og således genvinde sin psykiske sundhed. Elisabeth Vogler bevarer hårdnakket tavsheden, og Almas taktik for at bryde den udvikler sig efterhånden til et stort skriftemål, hvorunder hun i timevis og dagvis beretter om sine tanker, indskydelser og stemninger og til sidst om sit liv indtil dets inderste og mest intime detaljer. Stadvæk forholder Elisabeth sig stum, men hun lytter tydeligvis til sin sygeplejerskes bekendelser, og umærkeligt byttes rollerne om: patienten Elisabeth forvandler sig til den tavse psykoanalytiker, og sygeplejersken Alma til patienten, hvis sjælelige tilstand bringes i skred gennem hendes uophørlige selvanalyser, selvansagelse, skriftemål.

Elisabeths åbne tavshed virker som et psykisk tomrum, som et »ingenting«, der suger Almas sjæl til sig med det resultat, at en libidinøs identificeringsproces sættes i gang mellem de to kvinder. Som Alma be-

gynder at vokse ind i Elisabeth og Elisabeth ind i Alma forløses den lesbiske kærlighedsdrift, som var bundet og sværtet af incesten i »Tystnaden« (fig. 16). »Persona«s symbolske højdepunkt og forløsende kulmination er derfor det øjeblik, da identificeringsprocessen mellem de to kvinder accelererer og fuldbyrdes.

Denne sammensmeltningsproces antager form af en lang monolog, hvori Alma fantaserer sig til Elisabeths skyldbetonede besvangring ved sin faderlige ægtefælle samt efterfølgende fødsel og diegivning af en lille søn. Under Almas monolog hviler kameraet på Elisabeth, som om man hørte hendes indre stemme og samvittigheds røst. Bagefter gentager Bergman monologen ordret og drejer nu kameraet mod Almas ansigt, som om Elisabeth nu talte igennem Alma. Efter denne intense fordoblings- og identificeringsproces under en befrugtnings- og fødselsmonolog smelter de to kvindeansigter til sidst ind i hinanden:

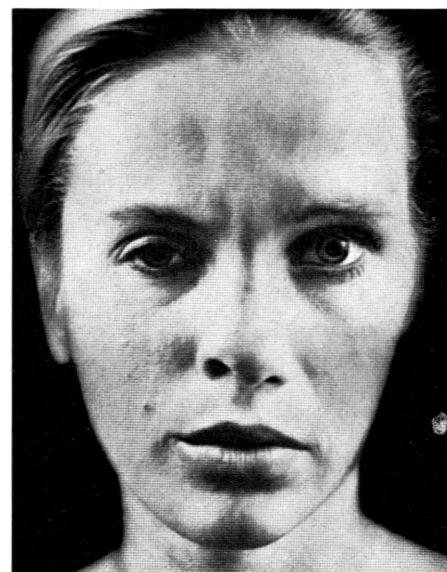


Fig. 24. Alma: Jeg føler ikke som du, jeg tænker ikke som du, jeg er ikke dig, jeg skal bare være din hjælp, jeg er søster Alma. Jeg er ikke Elisabeth Vogler. Det er dig, som er Elisabeth Vogler. Jeg vil gerne have – jeg elsker – jeg har ikke –

Som det mystiske dobbeltansigt smeltes sammen af en homoseksuel kærlighed, hvis ubevidste kilde er af incestuøs art, stiger den døende Ester renses op af sin »sarkofag«, forenet med Anna og hendes søn og genfødt i faderens kærlighed (= fig. 4).

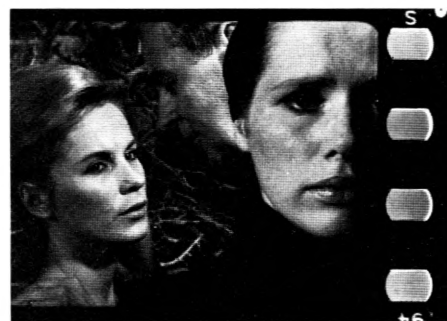


Fig. 25. Meget karakteristisk »genopstår« Trilogiens faderskikkelse (Gunnar Björnstrand) i »Persona« umiddelbart inden den ovenfor skildrede befrugtnings- og identificeringsproces finder sted. Som filmens eneste mandlige person introducerer Bergman

Elisabeth Voglers blinde og faderlige elsker, der ikke kender forskel på de to kvinder og derfor udøser sin kærlighed over *Alma*, mens Elisabeth er det stumme vidne til det sælsomme »dobbeltspil«.

I »Persona« er Elisabeth Voglers symbol en brændende buddhistisk nonne, hvis legeme fortæres på et benzinbål i Saigon, mens sjælen lutres til Buddhas nirvana eller Elisabeth Voglers »ingenting«. Almas jeg op-suges på dramaets højdepunkt af dette magiske centrum, som gennemsyrrer filmen med sin befrugtningssymbolik – den sprøj-tende sæd på stranden, Alma-Elisabeths blinde og faderlige elsker – og tillige med filmens offersymbolik – Kristi naglede hænder, Buddhas brændende munke, påskens flæde offerlam, Warszawas henrettede jøder.

»VARGTIMMEN«: SJÆLENS OG ÅNDENS TILBAGEVENDEN

»Persona«s lidelses- og genfødselsmysterium fortsætter sine dynamiske bevægelser i Bergmans sidste film »Vargtimmen«, som skildrer den videre genfødselsproces i dens maskuline aspekt, idet filmens hovedperson her er en mand. Det symbolske mønster viser anima-figures (dvs. »sjælens«) tilbagevenden til det Bergmanske univers, hvor parallelt hermed *moderens* favntag og den incestuøse kærlighedsdrift atter bliver levende. »Prinsessen«, som syg og skizofren steg til himmels i en helikopter og forlod Minus i »Såsom i en spegel« vender i »Vargtimmen« tilbage til kunstmaleren Johan og for-ener sig med ham. Og samtidig vender ånden tilbage til Bergmans hovedperson under »ulvetimens« fødselsveer.

»Vargtimmen« handler om en alvorligt arbejdende kunstmaler, som tilbringer sit liv på en øde ø sammen med en ung kvinde, der er gravid. *Alma* offer sig helt for *Johan* og hans kunst, men alligevel går deres ægteskab i stykker. Johan er nemlig kun delvis optaget af *Alma* og det ægteskabelige hjemmeliv i deres lille eneboerhus. Hans fantasier og tanker kredser ustandselig omkring et gammelt slot på øen og dettes beboere. Fremmost blandt disse stråler den underskønne kvinde *Veronica Vogler*, der som *Johans* »drømmekvinde« eller anima suger alle hans tanker og følelser. I stigende grad fornemmer Johan sin hustru *Alma* som et *surrogat* for den skønne »slots-kvinde« *Veronica Vogler*, og til sidst skyer han *Alma* med en revolver for frit og ubundet at kunne slutte sig til *Veronica Vogler* og slottets beboere. *Alma* overlever attentatet, og det er fra hendes mund, at vi hører beretningen om *Johans* tragedie.

Ligesom *Johans* liv er også filmen spaltet imellem dagen og natten, hjemmet og slottet, *Alma* og *Veronica Vogler*, virkeligheden og drømmen. Det er ikke svært at se, hvad slottet symboliserer i filmen. Det er centret for magiske malerier, mystiske dukketeaterforestillinger og rituelle seancer. Dets beboere er skildret med uvirkelighedsintensitet; som dæmonisk påtrængende drømme- og fantasifigurer befolker de *Johans* psykiske univers, så at han til sidst ikke er i stand til at skelne mellem realitet og fantasi. Slottet og dets beboere er et gennemsligt symbol for den ubevidste psyke og dennes liv og figurer.

Efter at have suget al livskraft ud af Bergmans figurer i Trilogien begynder den

ubevidste psyke i »Persona« og »Vargtimmen« atter sine skabende bevægelser. I filmens slutning åbner slottet omsider sin *kælderetage* for den sveddræppende *Johan*, som her modtages af slottets moderskikkelse, den gamle luder-baronesse von Merkens, med følgende symbolske replik:

»Nej, men så henrivende! Velkommen! Vær sød og bær bakken. Tak. Dette her er mit natmåltid, forstår De. *Lindhorst*, som kender verden, påstår, at gamle ludere får et sygeligt behov for at tilfredsstille munden – og maven. Vil De virkelig ikke have noget? ... Nej nej, gå ikke. Hjælp mig af med strømperne, så er De sød. De synes ikke om at røre ved mig, det føler jeg tydeligt. Jeg forstår Dem ikke. *Veronica* er jo kommet. Og jeg er den eneste, som kan sige Dem, hvor hun findes. Se på min fødder, hr. kunstner, så spændstige de er. Se nøje. Se på min hæl. Så glat og fin den er. De stærke tæer og så smukke negle. Kys min fod! Det kan De godt gøre. Sådant der, nu var De flink. Og jeg skal fortælle Dem, hvor hun findes. Søg efter hende i det vestlige galleri. Der var hun i alt fald for fem minutter siden.«

Her støder hendes søn, baron von Merkens, til og fører *Johan* dybere ind i slottets kælderrum. Undervejs forsvinder tyngdekraften i det magiske slot, og baronen spadserer op ad en lodret væg og videre hen over loftet, med hovedet nedad. Det »vingede« slot fremkaldes med stor tydelighed, da slottets faderskikkelse, den mystiske arkivar *Lindhorst*, overtager funktionen som *psychopompos* eller »sjælefører« i underverdenen.



Fig. 26. Ved hans side begynder slottets kælderrum og gange pludselig at vrimle med skrigende og baskende fugle – ånden, *spiritus*, vender atter tilbage til det Bergmanske univers. Da parret omsider når frem til deres mål, affører arkivar *Lindhorst* *Johan* hans hverdagstøj og iklæder ham en østerlandsk silkekimono, samtidig med at han sminker hans ansigt. Rummet for den store seance viser sig at indeholde liget af *Veronica Vogler*, som ligger udstrakt på en seng, tildækket med et hvidt lagen.

Det symbolske indhold af arkivar *Lindhorsts* anden store seance oplyses af det symbolske indhold af hans første store seance, som han fremfører under middags-selskabet på slottet i midten af filmen. I en række geniale og yderst suggestive sekvenser præsenterer og diskuterer arkivaren en dukketeaterforestilling af Mozarts »Tryllefløjten«. Symbolikken i dette stykke udtrykker den samme situation som symbolik-

ken i »Vargtimmen«: angst og deprimeret vandrer hovedpersonen gennem sjælens mørke nat, fortvivlet spejdende efter det kvindelige drømmebillede, som han engang har ejet og hvis tilbagekomst alene kan få lyset til at bryde frem påny og sprede det sjælelige mørke.

Lindhorst: »Tryllefløjten er det store eksempel. Og jeg skal straks bevise det. *Taminos* ledsager har netop forladt ham på den mørke paladsgård uden for visdommens tempel, og ynglingen råber i den dybeste fortvivlelse: *O ewige Nacht, wann wirst du schwinden? Wann wird das Licht mein Auge finden?* Disse ord oplevede den dødsyge Mozart med hemmelighedsfuld nærhed. Korets og orkestrets svar bliver da også: *Bald, bald, Jüngling, oder nie.* Den skønneste, mest rystende musik, som nogensinde er skrevet. *Tamino* spørger: *Lebet denn Pamina noch?* Og åndekoret svarer: *Pamina lebet noch!*«



Fig. 27. Da den deprimerede og sjæleligt formørkede *Johan* drager liglagenet til side og ser den kvinde, han har elsket og savnet, ligge død, fuldbyrdes »Tryllefløjten«s dæmoni i filmens anden store parallel-scene. Og ligesom solen bryder frem i slutningen af »Tryllefløjten«, oprinder også til sidst lyset i »Vargtimmen«. Da *Johan* drager lig-lagenet til side, og med en magisk bevægelse lader hånden glide ned over *Veronica Voglers* ansigt og videre ned ad hendes nøgne legeme og skød, vågner den kvinde, han har drømt om og længtes imod.



Fig. 28. Med en hysterisk latter omfavner den »Pamina som stadig lever« *Johan* og drager ham ned til sig på sarkofagen, der nu forvandler sig til en bryllupsseng (= fig. 5). *Sjælen, anima*, vender atter »kopulerende« og skabende tilbage til det Bergmanske univers. Den magiske genopstandelsesscene kommenteres af *Johan* med den orakelagtige replik: »Jeg takker Dem

for, at grænsen endelig er overskredet. Spejlet er sønderslået, men hvad spejler splinterne? Kan De sige mig det?» Herefter mumler han en række uforståelige ord, som om han endelig havde forstået det gådefulde sprog, som Ester forsøgte at lære Johan i »Tystnaden«.

»ULVETIMEN«S VINGEDE FØDSELSTRAUME



Fig. 29. Filmens genopstandelsesmirakel og rituelle bryllup bliver imidlertid til en angstfyldt »ulvetime«. Veronica Vogler, hvis navn røber, at også hun er i pagt med fuglene på slottet, viser sig at være en vampyr, en menneskeæder, en hakkende ulykkesfugl. Scenen for deres elskov har hun omgivet med slottets beboere, som river ham ud af hans lykke ved deres ondskabsfulde latter.



Fig. 30. Og i filmens uhyggelige slutnings-scene, som følger umiddelbart oven på den nævnte seance, befinder Veronica Voglers



elsker sig hjælpeløs på den sumpede grund omkring slottet, hakket til blods af dæmoniske fugle og forfulgt af arkivar Lindhorst, selv en sort ravn.

Fig. 31. Veronicas fortærende skød er en arv fra den gamle luder-baronesse eller »slotsmoder«, med hvem Veronica Vogler synes at stå i intim, næsten datterlig forbindelse. Da baronessen under slotsmiddagen entusiastisk omfavner Jchan – det store kunstnergeni – kommer hun til at rive ham til blods, da hun vil sætte en rose i hans hår. »Slotsmoderens« favntag foregriber »slotskvinden« Veronica Voglers »ravnebryllup« med sin blødende »fuglemage« Johan, som i filmens slutning synes at skulle forsvinde i den dæmoniske moder jord omkring slottet.

»ULVETIMEN«S ROSER OG DUER: DEN SUBLIMEREDE KÆRLIGHED

Den samtidige dæmoniske forvandling af faderfiguren Lindhorst hænger sammen med Johans anden store overtrædelse af incest-tabuet, da han begår *faderdrabet* i en anden af de symbol- og drømmesekvenser, som udgør filmens »ulvetime«. Efter at Johan i en søvnløs natteime har berettet for Alma om sin barndom, hvor hans fader skræmte ham til døde ved som en straf at låse ham inde i et mørkt skab og bagefter prygle ham, drømmer Johan en mærkelig drøm. På en klippeafsats bider en hadefuldt dreng sin fader til blods bagfra, mens denne står og fisker. Ude af sig selv over dette anslag med sit liv slår faderen sin søn ihjel og smider ham i havet, hvor drengen skvulper under havoverfladen som en levende død.

I denne klassiske Oedipus-drøm med dens morderiske fader-søn-konflikt optræder Johan i faderens skikkelse. Under »Vargtimmen«s efterfølgende slutseance, som også befinder sig på slots- eller drømmeplanet, optræder Johan med andre ord i faderens rolle. Dette symbolmønster understøttes af den kendsgerning, at »slotsfaderen« lægger sin morgenkåbe omkring Johan og ifører ham sin pyjamas umiddelbart inden han fører Johan hen til Veronica Voglers seng. Under den rituelle forening med denne kvinde er Johan med andre ord iført faderens skikkelse, ligesom han også kun har fundet hendes seng ved at følge i »slotsfaderens« fodspor.

Men Lindhorst er ikke blot den hævnende fader, som til slut river Johan til blods i skikkelse af en sort ravn. Han er tillige »fuglefaderen«, der bringer ånden eller spiritus tilbage til Johan og forvandler ham til en »fuglemand«. Tilsvarende er baronessen »rosenmoderen«, der skænker Johan sin datter og rosenpryder hans hår. Både arkivarens duer og baronessens roser er kristne symboler på den kærlige ånd og den åndelige kærlighed – den kærlighed hvis »vingede« fødselsveer river Johan til blods under »Ulvetimen«s genfødselsmareridt, som Johan-Bergman formulerer med disse ord: »Vargtimmen« er tiden mellem nat og dag. Det er tiden, hvor de fleste mennesker dør, hvor sønnen er dybest, hvor mareridtene er virkeligst. Det er tiden, hvor den søvnløse plages af sin sværeste angst, hvor spøgelser og demoner er stærkest. »Ulvetimen« er også den time, hvor der fødes flest børn.»

ALKYMIENS »VINGEDE« FØDSELSTRAUME



Fig. 32. Det alkymistiske stik gengiver parringsakten mellem de to fugle i baggrunden af fig. 1. Det vingede samleje mellem det befjrede par foregår på den måde at fuglekongen trækkes ned i jorden af sin sorte dronningemage, som forener sig med ham ved at hakke ham til blods og fortære ham. Ud af denne destruktive befrugtningssproces kommer en tredje fugl som »barnet« eller genfødselsproduktet af de to fugles kønslige sammensmeltning. Fuglen ses på hermafroditens hånd i fig. 6. Veronica Vogler symboliserer alkympiens blodige »ravnebryllup« eller traumatiske genfødselsproces, idet hun selv er den vampyragtige »fugledronning«, som sårer og opsluger sin vingede mage, Johan, med moderbindinger af destruktiv art. Meget interessant roterer Johans incestuøse-homoseksuelle fantasitegninger omkring en central fantasitegning kaldet »fuglemanden«: »Denne figur er den mest sædvanlige. Han er næsten ufarlig. Jeg tror han er homoseksuel. Siden er det den gamle dame, hun som bestandig truer med at tage hatten af. Ved du, hvad der så sker? Jo, ansigtet følger med, forstår du. Her er den værste af dem. Jeg kalder ham fuglemanden. Jeg ved ikke, om det er et virkeligt næb, eller om det bare er en maske. Han er så ejendommelig hurtig, og så siges han at være i slægt med Papageno i »Tryllefløjten«.

BERGMANS KOMMENDE UDVIKLING

På baggrund af den symbolske udvikling i Bergmans seks sidste film vil det være muligt at forudsige symbolmønstret for hans kommende film inden for de næste to-tre år. En sådan forudsigtelse hviler på den i »Opus Alchymicum« påviste lovmæssighed af individuationsprocessen, dvs. af den ubevidste psykes dynamiske bevægelser. Efter at sjælen og ånden – *anima* og *spiritus* – er vendt tilbage til det Bergmanske univers, kan vi vente en ny »kongelig« periode i denne kunstners udvikling og en række vægtige film på linje med Bergmans »store« periode fra 1955–59.

Bergmans kommende film vil i deres symbolske mønstre skildre den samme genfødselsproces, som er afbildet på den alkymistiske fig. 6. Den incestuøse kærlighed på det dybdepsykologiske plan og dens homoseksuelle »refleks« på det bevidste plan vil tiltage med enorm intensitet blandt de Bergmanske figurer ligesom den med indesten forbundne angst. Angsten vil dog neutraliseres af de undfangelses- og befrugtningssymboler, som vil krystallisere sig med voksende styrke som et udtryk for

kønslige sammensmeltningssprocesser på et abstrakt, sublimeret, »vinget« plan – Maria-planet og ikke Märta-planet. Denne forskydning af libidoen vil samtidig bidrage til at »rense« Bergmans besmittede kvindeskikkelser – Karins sindssyge, Märta's eksem og Esters tuberkulose. På lignende vis vil de samme ubevidste sublimationsprocesser rense og »hele« Bergmans markanteste genfødselssymbol – hans *puer æternus* eller »evige yngling«: den besmittede Minus i »Såsom i en spegel«, den frustrerede moder-elsker Johan i »Tystnaden«, det iturevne foto af Elisabeth Voglers dreng i »Persona«, den druknede søn i »Vargtimmen«.

Accelerationen af ubevidste, syntetiske processer af uhørt intensitet inden for det Bergmanske univers vil endvidere bevirke dets voksende »drømmeagtighed«. Ligesom hos alkymisterne vil de ubevidste sublimationsprocesser utvivlsomt ytre sig i en intens ildsymbolik: flammer og marterbål vil slå op omkring Bergmans lidende figurer og lutre dem for alt jordisk.

Ligesom hos alkymisterne vil overvindelsen af sjælens jordiske hylster hos Bergman formodes at ville ytre sig i en flyvesymbolik: på fuglevinger (eller flyvemaskinvinger) vil Bergmans filmisk-symbolske ak-

tioner hæve sig stadig højere op fra Märta-planet, mod Maria-planet.

Et andet yndet alkymistisk sublimeringsymbol kan tænkes at ville få udtryk hos Bergman: havet og skibene på vej ud over havet. Forsynet med »vinger«, dvs. med sejl, flyver alkymiens skippere ud over det åbnede ocean på fig. 6 – et udtrykfuldt symbol på sjælens overvindelse af sit faste, jordiske kontinent og på dens endelige gennembrud til frihedens, genfødselens og transcendensens element. Denne udvikling er allerede indvarslet med Johans sidste replik i »Vargtimmen«: »Jeg takker Dem for, at grænsen endelig er overskredet« – en replik, der lyder som et ekko af slotsboernes profeti, således som den fremføres af Veronica Vogler i filmens begyndelse: »Det skammeligste kan hænde: drømmene kan blive åbenbarede, slutningen er nær. Kilderne skal udtørre, og det bliver andre væsker, som skal fugte Deres hvide lår. Således er det bestemt.«

»Bestemmelsen« af det slotsagtige drama i »Vargtimmen« og af dets fortsættelse i fremtiden afspejler Bergmans intuitive forståelse af *lovæssigheden* af den ubevidste psykes processer, som atter betinger inspirationen i enhver kunstners arbejde og tilli-

ge kunstens symbolske indhold. Set fra det bevidste jeks side optræder denne »bestemmelse« af den ubevidste inspirationsproces som en »tvang« – den »tvang« nemlig, der ytrer sig som det *skabende pres* hos den geniale kunstner. Johans bekendelse af sin kunst som en »tvang« over for slottets beboere ved den store middagsfest symboliserer netop jegets tvang over for presset af ubevidste processer, som vil nå frem til bevidsthedens tærskel og erkendelse inden for individuationsprocessens skabende dynamik:

Johan: *Undskyld, jeg kalder mig kunstner i mangel af bedre betegnelse. I min skaben findes intet selvfølgelig uden tvangen, eksisterer intet selvfølgelig undtagen tvangen. Helt uden egen skyld er jeg blevet udpeget som noget særligt, en kalv med fem ben, et monstret. Jeg har aldrig kæmpet for denne position, og jeg kæmper heller ikke for at beholde den. For alt i verden! Jeg har nok mærket storhedsvanviddet luften omkring min pande, men jeg tror, jeg er immun. Jeg behøver blot for et øjeblik at tænke på kunstens ringe betydning i menneskenes verden for at blive afkølet. Dette hindrer ikke, at tvangen består.«*

Eric Rohmer neutral moralist

Peter Kirkegaard

Man er vel efterhånden blevet vant til at betragte Nouvelle Vague som et historisk fænomen, en afsluttet periode, hvis korte og hektiske blomstring skaffede visse navne den berømmelse de sikkert alligevel ville have opnået, mens de mindre ånder forsvandt i takt med klimaets stramning. Men der er dog stadig bevægelse, for nye folk, der netop havde deres læreår i storhedstiden, dukker nu op og viderefører traditionerne (folk som Berri, Jessua etc.), men sjovere endnu er det, at også nogle af de »gamle«, der længe var baggrundsfolk, pludselig kommer frem fra mørket og fortjener at få lidt lys på sig. Navne som Rivette og Rohmer kendtes mestendels (især når man så det hele fra Danmark) for deres virke som Cahiers-folk, men især Rohmer har foldet sig ud og er en kunstner man fremover må regne med.

Eric Rohmer (f. 1920) startede allerede i 1950 med kortfilm, fortsatte dermed gennem 50'erne, skrev manuskript til et par af Godards filmsketches, men blev bedst kendt som forfatter (sammen med Chabrol) af bogen om Hitchcock fra 1957; fra 1957–63 virkede han endvidere som chefredaktør på Cahiers. I 1959 instruerede han »Le signe du lion«, som led den kranke skæbne først at blive vist 3 år senere; som Truffaut siger det: produktions- og distributionsmekanismerne er uigennemskuelige. Og det var endda da konjunkturerne skulle være allerbedst. Men Rohmer har (skønt ret upåagtet) trøstigt arbejdet videre, mest med dokumentar- og novellefilm, og påbegyndte i 1962 sine »Six contes moraux«, et ambitiøst projekt, hvis to første led er færdige (som kortfilm), mens nr. 3, 5 og 6 endnu ikke er producerede. Det er imidlertid nr. 4, nemlig »La collectionneuse« fra 1966, og med den fik Rohmer endelig lidt af et gennembrud. Filmen blev rost på Berlin-festivalen 1967, og man får da have lov at håbe at også de resterende tre *contes* bliver virkeliggjort.

Herhjemme slog »La collectionneuse« beklageligt nok ikke an, og først for nylig

fik man på Filmmuseet lejlighed til at se »Le signe du lion«.

»Le signe du lion« kunne ellers nok fortjene bevågenhed, for det er i det store og hele en forbløffende sikker og moden debutfilm. Den fortæller en uhyre enkel historie om en ca. 40-årig exil-amerikansk komponist (han mangler dog at have fuldført sit første værk, en violinsonate!), Pierre Wesselrin, og om en betydningsfuld sommer i Paris. Pierre er en noget kvabset og derangeret person, der pludselig ser sit liv ændret radikalt, da han uventet arver en formue. Overstadigt inviterer han vennerne til fest, men kort efter viser det sig at arven alligevel går til en anden, en fætter i Tyskland. Uden penge lever Pierre da en sommer alene i Paris, for vennerne er på ferie og sure over at være blevet »snydt« af Pierre, der skylder dem penge, bl. a. for festen. Filmens dominerende midterpart skildrer hans gradvise opløsning midt i det hede, fjendtlige Paris, registrerer de små puf nedad rangstigen, låneriet, udsmidningen fra hoteller, de forgæves små rapsier, sulten, desperationen, indtil hans definitive given op som fortrukken chlochard i fælles gøgleri med en anden sut. På dette fornedrelsens sidste stadium vender billedet brat, sommeren er ovre, og de hjemvendte venner finder ham og kan fortælle, at han alligevel har arvet, fætteren er omkommet. Glad kører han til en ny fest.

Referatet viser todelingen i filmen: Rammen med vennerne og arven, sat overfor den lange centrale »bodsvandring«. Delingen er betydningsfuld. I rammehistorien etableres den astrologiske sammenhæng, titlen hentyder til. Pierre er født i Løvens tegn (Erobrerens) og tror (i hvert fald når han er fuld) på, at tingene arter sig efter horoskopet: »Frem til 40-årsalderen skal jeg hutle mig igennem. Siden kommer rigdommen eller ulykken... Astrologien er den