

Gæsten

Den inviterede, titlen omtaler, hentyder til to personer: hovedpersonen, Anne, der af sin chef inviteres med på en forretningstur til Sydfrankrig, da hun i nedtrykt sindsstemning har forladt sin mand, og til dennes elskerinde, som han noget overraskende hjembringer fra en kongres i London og indlogerer i lejligheden.

Med diverse afstikkere på vejen kører Anne og hendes chef, spillet af Michel Piccoli, fra Paris til chefens sommerhus i syden, hvor dennes kone opholder sig. Et trekant drama, som det der drev Anne ud på sin rejse, afværgeres, ved at hun vender tilbage til sin mand, der har fulgt efter hende sydpå.

Vittorio De Seta fortæller sin historie detaljeret, roligt og behersket, men desværre også en smule for langsomt. Alle rede fra et meget tidligt tidspunkt i filmen står det klart, at Anne må klare sin krise ved selv at indtage »gæstens« rolle, og dernæst spildes der meget tid på stemningsfuld beskrivelse af bilkørsel, der mestendels blot keder. Men den langsomme fortællestil er både filmens største svaghed – idet den sidste trediedel af filmen bliver død kedelig, og dens største force – idet De Seta får redegjort for sine personers udvikling på en virkelig filmisk måde, ja, en ligefrem stumfilmisk måde.

Dialogen er ret sparsom, og kun sjældent fungerer den med pådydende værdi. I dette akademikermiljø med kunstneriske aspirationer er ordet dødt, man kommunikerer kun gennem handlinger, genstande og fælles oplevelser. Da Anne opdager, at »gæsten« er mere end »gæst«, forsøger hendes mand at forklare, at hans sidespring blot har fået ham til at værdsætte og elske hende endnu mere. Man kan bifalde eller forkaste mandens opførelse; men ét står klart, han forsøger, iøvrigt alene blandt filmens hovedpersoner, at forklare sine følelser og handlinger, men han bliver ikke forstået. Hermed bør sammenlignes scenen i bilen, hvor Anne begynder at græde. Chefen spørger: »Er det Deres mand?«, og hun nikker. Da hun har fået tørret sig om næsen, er hans kommentar blot: »Nå, går det bedre?« De forsøger dårlig nok at tale sammen om det, der trykker dem.

Hvad, der foregår i dem, afspejles derimod i ydre ting som vejret. Under den første halvdel af køreturen er det konstant slud eller sne, og undervejs kører de fast i sneen. Annes udvikling afspejles mere præcist i arkitekturen, de besejer på vejen. Anne får sit første sammenbrud, da chefen, der er arkitekt, besejer et stort, koldt nybyggeri. Byggepladsen er opkørt og ligner naturligvis et bedre månelandskab, og hele byggeriet er undermineret af et vandløb, så det er tvivlsomt, om grunden overhovedet kan

bære huset. Annes sjælelige tilstand er her fuldstændig naturligt afbildet i omgivelserne. Senere besøger de en monumental kirke af Le Corbusier*. Kirken udtrykker en noget kølig, resigneret ro, der naturligvis kan henføres til Anne. Den sidste arkitektoniske post på hendes vej tilbage til sig selv er stenbrudet, hvor arkitektens billedhuggerven fremstiller sine kæmpeskulpturer. Her, hvor det arkitektoniske forenes med det rent kunstneriske, finder Anne sin fulde balance igen. Til gengæld bliver arkitekten jaloux, og fra da af er det snarere ham, vi følger.

Arkitekten har ved turens begyndelse ingen skumle hensigter overfor Anne, men de fælles besværligheder undervejs udvikler hans følelser. Da bilen er kørt fast i sneen, og de må overnatte på et bageri, hvor de det meste af natten hjælper bageren med at forberede hans nieces bryllup, som de næste morgen deltager i, tør de begge op. Miljøet, fyldt med glæde, venlighed og nybagt brød, står i kontrast til Annes depression og den grå og triste tur, de hidtil har haft. Anne foretager sig her det første konstruktive, siden hendes krise begyndte: hun pynter niecens bryllups-kage, en ironisk kommentar til hendes egen situation.

Desværre er den ydre skildring af arkitektens krise ikke så naturlig og overbevisende som Annes arkitektoniske rejse. Den manifesterer sig i vild bilkørsel, der ender med at han kører af vejen. Bilkørsel har imidlertid spillet en så stor rolle filmen igennem, at man er blevet godt træt af det, så det lille uheld kommer til at virke som et anti-klimaks.

Ligeledes filmens slutning er gået i fisk. Trekanten fra begyndelsen gentages blot med nye medvirkende og en ny slutning: Anne vælger at gå tilbage til sin mand. Trods disse forandringer virker slutningen overflødig. For det første er den meget langtrukket, for det andet følger replikskiftet begyndelses-scenen for slavisk, og sluttelig er begge kriser egentlig afsluttet, Annes hos billedhuggeren og arkitektens ved biluheldet.

Trods mange vellykkede passager er det endelige indtryk af »L'Invitée« lidt fladt, hvilket vist fortrinsvis skyldes, at filmen kommer ud af balance, da interessen flyttes fra Anne til arkitekten.

Ul Jørgensen

(Credits i næste nummer).

Tryllefløjten

»Tryllefløjten« har, ifølge Bergmans eget udsagn, altid været en yndlingsopgave for den svenske instruktør. Meget indlysende: For den, der igennem en menneskealder har kredset om menneskets forsøg på at finde en mening med sig selv i en verden forladt af Gud, rummer Mozart og Schikaneders værk oplagte

* Notre-Dame-du-Haut-kapellet i Rouchamp.



Joanna Shimkus og Michel Piccoli i »Gæsten«.

indfaldsvinkler. Også Tamino kæmper for at vinde indsigt i livsmysterierne: Berøvet sin tro på Nattens Dronning står han foran de tre templer, hvor han igennem livsfarlige prøvelser skal bane sig vej til visdommen, sig selv og sine medmennesker. Og på dette sted lyder hans spørgsmål til de usynlige magter: »O ew'ge Nacht! Wann wirst du schwinden? Wann wird das Licht mein Auge finden?« – I denne scene, opført på den dømoniske arkivar Lindheros dukketeater, så at sige krystalliseres Johan Borgs søgen efter »lys i mørket« i Bergmans måske mest personlige film, »Ulvetimen«.

Syv år er forløbet siden »Vargtimmen«, og i den mellemliggende periode har Bergmans kunstneriske fysiognomi undergået en kraftig forvandling (rent faktisk er det »Tryllefløjten«s placering i denne udvikling, Kosmorama har bedt mig skrive om, hvad der må forklare, at jeg i det følgende ikke giver mig ind på en diskussion af forestillingens mildt sagt underbesatte musikalske side). Vel kredser han fortsat om menneskets forhold til det guddommelige, som sidst demonstreret i »Viskningar och rop«. Men ved siden af denne »allegoriske« strømning – Bergmans »pieces noires« for at benytte en anouilhsk terminologi – findes en anden, på ingen måde »rosa«, men langt mere hverdagsagtigt funderet række film, begyndende med »The Touch« og fortsat gennem fjernsynets ægteskabsscener. I disse værker er det ikke *bekenderen* Bergman, der holder dommedag over sig selv, men *observatøren*, menneskekenderen Bergman, som med hovedudgangspunkt i velfærdssamfundets belastende tosomhed, kommer til orde. Sat en kende på spidsen: hvor Bergman gennem sine mere end 25 års »sorte« film kun har været koncentreret om »problemet«, om en kunstnerisk besværgelse af et personligt »traume«, synes han i de sidst tilkomne værker indlysende opmærksom på udfaldsvinklen til sit publikum, forståelsesgraden, »folkeligheden«.

Holdningen genfindes i TV-opsætningen af »Tryllefløjten«, der ifølge Bergmans opgivelser over for SR er tænkt som »et eventyr for børnene, en musical for teenagerne, underholdning for de voksne«. I pagt hermed nærmer han sig værket ikke som en personlig bekendelse, men som en »repræsentation« fra Drottningholm – et stykke teater i teatret, hvor man til stadighed kan omgå de eksistentielle problemer ved et indforstået sideblik til publikum. Distancen til de sceniske begivenheder er markant, ikke blot når de medvirkende snupper sig en smøg i kulissen eller gransker et Anders And-blad, men i særdeleshed når den direkte aktion afbrydes af »pædagogiske« mellemtekster, som sangerne (specielt de tre damer) præsenterer ironisk-medviderisk for kameraet. Samtidig har Bergman med hård hånd udraderet det metafysiske aspekt af sin tekstbearbejdelse, påkaldelsen af

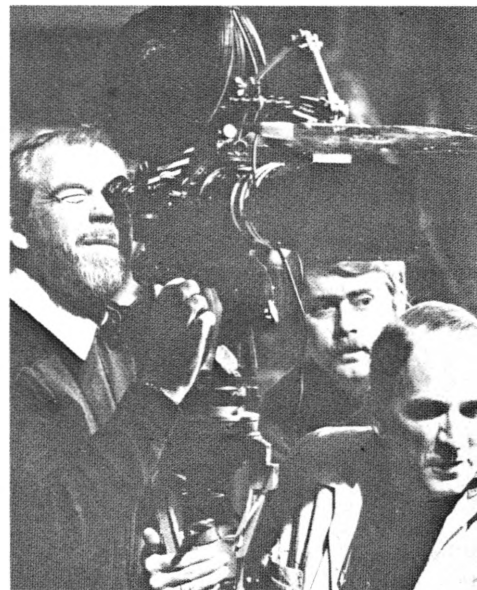
de urmytiske guder Isis, Osiris o. s. v. I stedet har han – i klar forlængelse af sine mere »realistiske« funderede værker – fokuseret på ægteskabsproblematikken, hvoraf han selv har tildiget en væsentlig del ved at gøre Sarastro og Nattens Dronning til mand og kone. Heraf opstår bl. a. Paminas svæddrypende natlige mareridt med forældrene i kiv hen over sengen – et, tør man sige, alt andet end »eventyrligt« indslag, hvor den bevidst naive spillestil pludselig kasseres til fordel for tidligere Bergman-opgørs hæsblæsende psykologiske udkrængning.

Hvad det helt enkelt skorter på i denne TV-»Tryllefløjte« er kort sagt et fast defineret ståsted, en indre sammenhæng, også til komponistens intentioner. Med kulisseteatret som ramme og tilskuerpladsen besat af alverdens børn har Bergman genfortalt den eventyrlige beretning om, hvordan prins Tamino vandt sin Pamina og overtog den gamle »konges« rige, mens hans tro tjener Papageno belønnedes med sin Papagena. Om man i den forbindelse lader herre eller tjener komme først til mølle, er i grunden ligegyldigt – for blot at tage ét eksempel. Men hos Mozart drejer det sig nu en gang om en anderledes sublim problematik, hvor ild- og vandprøven har deres ganske bestemte arketypiske betydning: Tamino søger sandheden om sig selv – derfor indlades han i visdomstemplet – og gennem sin sjælelige nattevandring når han til den indsigt, der muliggør foreningen med Pamina. Det er dette for den tidlige Bergman oplagte forløb – et menneske, der under sit forsøg på at trænge til bunds i sig selv praktisk taget når til selvudslettelsens rand inden han finder vejen til det menneskelige fællesskab – som Mozart med genial komik dublerer i Papagenos selvmordsforsøg, lykkeligt afbrudt af Papagena. Hos Mozart går vejen – i nærmest shakespeare'sk ånd – fra det ophøjede patetiske til travestien, d. v. s. fra Tamino til Papageno – hos Bergman går det (i øvrigt på bekostning af den for værkets tonesprog centrale terzet) fra det pudsigt rørende (Papageno) til det ungdommeligt seriøse (Tamino). Men Mozarts værk er mindre indsmigrende end som så.

I mine øjne ligger det egentlige dilemma i denne TV-opsætning således i, at den konflikt, som er værkets, ikke længere besidder samme centrale betydning for instruktøren. Hvad der allerede fascinerede Goethe i »Tryllefløjten« – det ensomme menneskes »faustiske« strid for at vinde indsigt mellem godt og ondt, himmel og helvede – er bekendt den Bergmans sag. Og det er ikke ham, der har stået bag kameraet ved denne lejlighed. Som et værk, der giver indblik i de stridende kræfter i instruktørens univers, er denne TV-forestilling på ingen måde uinteressant – hvis man altså kan affinde sig med, at det er Bergmans verden snarere end Mozarts, man vinder indpas i. De overvejende rødtonede sceneoptagelser (skiftende til blå i optrinene med Nattens Dronning), der skal give illusion af gamle stik, har tilmed en fin pastiche-effekt. Men for mig at se ligger den egentlige magi i ouvertørens og mellemaktens naturoptagelser fra parken omkring Drottningholm, indfanget af Bergman og fotografen Sven Nykvist med samme drømmeagtige suggestionskraft som den indledende billedsuite til »Viskningar och rop«.

Henrik Lundgren

(Credits i næste nummer).



Øverst Ingmar Bergman sammen med fotografen Sven Nykvist under optagelserne af »Tryllefløjten«, nederst Tamino (Josef Köstlinger) omgivet af dronningens tre damer, Britt-Marie Aruhn, Birgitta Smiding og Kirsten Vaupel.

