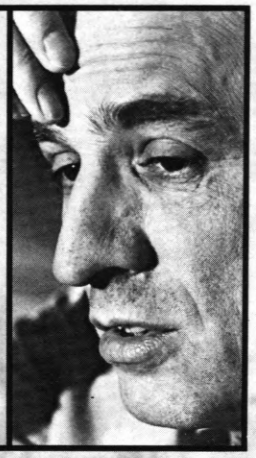
Slangens æg

Niels Jensen



Det kan naturligvis ikke være anderledes end, at Ingmar Bergman i vore missionske tider er blevet bebrejdet ikke at være, hvad man forstår ved samfundsbevidst. Anklagen er ikke længere ny, selvom den netop er blevet grundigt og velargumenteret fremført i en ny bog, »Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin« af Maria Bergom-Larsson, men dukkede op allerede i tressernes begyndelse som en del af Bo Widerbergs opgør med »Visionen i svensk Film«. Ifølge Widerberg forsynder Bergman sig ved at lave vertikale film i en tid, hvor horisontalitet er det eneste fornødne. Bergman selv har i standhaftige øjeblikke forsvaret sig mod stævningerne ved helt enkelt at bekende sig som et apolitisk menneske, hvis fundamentale livsoplevelse hverken er konservativ, reformistisk eller rebelsk men slet og ret eskatologisk. Efter hans formening gennemlever vi de sidste tider og derved er intet at gøre.

Iøvrigt anser han nogle oplevelser i barndommen hos en naziinficeret tysk præstefamilie for på afgørende vis at have mistænkeliggjort al politisk virksomhed for sig. Først i de senere år er han blevet i stand til at se nøgternt og uden hysteri på politik, siger han, selvom hans reaktioner under skattesagen unægtelig kunne tyde på at den gamle mistillid fortfarende ligger lige under huden. Men hvad nu betoningen af erfaringerne fra Nazityskland angår, så kan disse barndomsoplevelser naturligvis meget vel tænkes at have haft de afpolitiserende konsekvenser der tillægges dem, selvom holdningen ikke i sig selv er noget særskilt Bergmansk. Snarere synes der at være tale om et generationsfænomen.

Ingmar Bergman er født i 1918 og blev altså ung i årene op mod og under Den anden Verdenskrig. Det var den gang folk som han blev fyrtiotalister hvis de var svenske, og hereticanere hvis de var danske. Men hvad de end kaldte sig, så var det afgørende for dem, at de oplevede deres tid ikke alene som en faktisk men også som en ideologisk slagmark, hvor kun ruinerne af alle stolte visioner stod tilbage. I alt fald stod intet til troende og i stedet for at lade sig hverve af ideologiernes talsmænd, alle disse døve skippere og blinde styrmænd, søgte man ind mod en ikke nærmere defineret humanistisk tradition i troen på, hvad Martin A. Hansen kaldte »det mærkværdige og omhvirvlede begreb menneske«. For vore øren har paradoksalt nok en sådan spagfærdig afvisning af al politisk sandhedsforpagtning klang af bragesnak, men det var altså der hvortil ansvarligheden henviste den unge slægt.

»Faste i Tyd, rene og skyldfri i Lyd er kun de Ord, som hører Ting til man kan opfatte med sine Øjne, tage i med sine hænder, Sten, Jord, Træ, Dyrenes Navne. Himlen der blåner. Regnen, som styrter. Lynet, som springer«. Det kunne have været Hemingway efter første krig, men er Hansen efter anden. Det er ånden fra nittenhundredeogotteogfyrre. Samme år skrev i Sverige Karl Vennberg: »Om vi inte kan slippa utan att göra tjänst som hantlangare vid de domer som nu byggs, så låt oss åtminstone rista in vårt vanmäktiga nej i de tegnstenar vi bär fram. Vi vill inte vara med längre«. Vennberg kalder sit standpunkt »Det tredje«, som ligger tæt på det Ingmar Bergman stort set indtager i de af hans film, hvor den ydre verdens begivenheder trænger sig så meget på, at de kommer til at danne baggrund for de sædvanlige Bergmanske konflikter. For længere frem trænger de under ingen omstændigheder, de ydre begivenheder. Med undtagelse af »Sånt händer inte här« fra 1950, der skal være en slags anti-kommunistisk thriller, som instruktøren nødigt vil vedkende sig i dag og i alt fald ikke tillader forevist, så fremtræder den politiske virkelighed i Bergmans verden alene som et klima og aldrig som selve substansen. Filmene rummer ingen politisk stillingtagen men skiftende tiders skiftende politiske vejrlig mærkes ikke desto mindre hele tiden. I »Det syvende Segl« fra 1956 ulmer således endnu krigens gløder mens himlen mørkner under efterkrigens atomtrussel, og i »Skammen« og »Persona« fra 1967 anes den svedne lugt fra Vietnams napalm. Men der er netop også kun tale om en anelse. »Skammen« blev dengang af visse kritikere opfattet som en film om Vietnam, hvilket den ikke var. Den var nok afledt af begivenhederne i Sydøstasien men fortalte netop ikke om en krig for eller imod dette eller hint. Hvad den fastholdt i forhold til fænomenet krig var tværtimod alene Det tredje Standpunkt ved udelukkende at hæfte opmærksomheden på ofrene for konflikten, hvis årsager end ikke blev tilnærmelsesvis antydet. Hos Bergman er krig ikke et udslag af interessemodsætninger, territoriale krav, økonomisk magtstræb, imperialistiske forhåbninger eller nationale rejsninger. Krig er hos ham det ekstreme – og måske dybest set metafysisk snarere end psykologisk bestemte – udtryk for de menneskelige grundvilkår han finder over alt, men som han ingen steder finder nogen egentlig forklaring på: Ydmygelsen. »Ett av de sår som jag har haft svårast med i mitt vuxna liv, det är rädslan att bli förödmjukad, känslan av att vara förödmjukad«. Og Bergman tror ikke, som iøvrigt åndsfrænden Strindberg gør det, på lidelsens forædlende virkning. Han tror at den afstumper, og han tror at den afkaster skam. Deraf titlen på filmen »Skammen«. Ofrene, de fornedrede skammer sig. Og det gør de fordi, som det hedder allerede i det tidlige skuespil »Mig till Skräck«: »Vi var menade till nogåt annat«. Et af de stærkeste udtryk herfor findes i filmen »En Passion«, hvor en gammel eneboer begår selvmord efter at have været offer for nogle voldsmænds meningsløse overgreb. I et efterladt brev skriver manden: »Jeg kände nu, att jag icke ville leva längre, eftersom jag icke längre kunne se någon människa i ögonen«.

Der er naturligvis i hele denne plagede og skyldbelastede forestilling et stærkt drag af selvransagelse. At masochistiske træk i Bergmans karakter er et frugtbart kunstnerisk vækstlag turde være temmelig uomtvisteligt. Selv har han fortalt, at en film som »Skammen« er inspireret af en beklemmende følelse af ikke at ville kunne slå til i en situation, hvor stort fysisk mod og megen sjælelig integritet krævedes. I en periode med fascistisk magtovertagelse f.eks.

Iøvrigt har Bergman understreget, at »Skammen« blev til før indmarchen i Tjekkoslovakiet og optrapningen af Vietnamkrigen. Det sidste er dog i høj grad diskutabelt; filmen er som nævnt fra 1967, men Tonkin-affæren var allerede i 1964 og det var året efter at de store bombninger satte ind. Men lad det nu være; Bergman mener at filmen ville have set anderledes ud, hvis den var kommet efter den almindelige storpolitiske eskalering. Enklere i så fald, mindre introvert. Måske mere dokumentarisk i stilen. To år senere – altså efter den internationale ophedning – lavede Bergman vitterlig også en veritabel dokumentarfilm om sin hjemegn, og dette Fårø-dokument har givetvis som en af sine forudsætninger den almindelige politisering af tilværelsen, der nu smitter af på selv en Bergman og vier ham blik for aspekter, han ellers ikke har bygget ind i sine film. Han forklarer dem selv som en oplevelse af det dybt uretfærdige i, »att alla människor som är organiserade i det här landet kan skaffa sig fördelar medan de som är oorganiserade eller dårligt organiserade inte har någon möjlighet att hävda sin rätt«. Ved anden lejlighed har han imidlertid løftet fligen til endnu en ansporing bag filmen, der er helt forskellig fra nævnte socialt indignerede. Her henvises der igen til skyldfølelsen. Denne gang overfor naboer og bekendte på øen, hvor han den gang levede og arbejdede. Beskæmmelsen skyldtes dog ikke »Skammen«, hvad man måske kunne tro, da denne historie jo kaster et lidet gloriøst skær over et ø-samfund i trængselstider, men der imod den umiddelbart efterfølgende TV-udsendelsen »Riten«, som er et aldeles klaustrofobisk, ikke så lidt obskønt og fuldstændig selvtilstrækkeligt værk. Kritikeren Mauritz Edström opgav helt enkelt at fortolke filmen, og det er givet at Bergman har følt, at han med et så indadvendt arbejde svigtede sine ø-fæller, der ved bekendtskabet var kommet til at vente noget af ham, og at afbigt var nødvendig. Derfor dokumentet om den fælles hjemstavn.

Men med hensyn til »Riten«, det som skulle sones, så var uudgrundelighederne måske alligevel ikke så uigennemtrængelige som de dengang syntes. »Riten« – eller ritualet – er i følge Bergman spillet mellem kunstneren og samfundet. »Denne ömsesidiga blanding av förödmjukelse och behovsrelation«. Historien drejer sig om tre artister, der er indefrosset et sted i Centraleuropa. De bliver på Kafkask vis uden nærmere motivering ført for en dommer, der selv føler sig under anklage, og som overfor en præst bekender sin utilstrækkelighedsfølelse og angst på en måde, som det ellers hos Bergman plejer at være netop præsternes eget privilegium at gøre det. »Det finns en jordisk nåd«, siger han og fortsætter: »Men utanför den spröda ringen av människors värme är det grymhet. I evigheters evighet«. Tankegangen, som forestillingen i det hele taget, leder tilbage til

»Stilheden« fra 1962. Også her fortælles om mennesker der er låst fast i et fremmed land. Også på dem lurer grusomheden og meningsløsheden og gør det især på den ene af de søstre, der er de to altdominerende figurer i kammerspillet. Det er Anna, en nymfoman kvinde helt gennemglødet af sin sexuelle hunger og bestandig martret af en deraf følgende selvforagt. »Når sex totalt isoleres fra tilværelsens andre sider frembringer det en enorm ensomhed«, mener Bergman og tilføjer, at hinsides den sexuelle og følelsesmæssige fragmentering venter alene bestialiteten og brutaliteten. Filmen foregår på et gammelt, derangeret hotel, der vidner om andre og bedre tider. Om et Europa fra før de store krige, sådan som også antikvitetsbutikken i »Skammen« gør det. Byen hotellet ligger i lyder navnet Timoka, hvilket er afledt af estisk og betyder noget i retning af »Det der tilhører Bødlen«. Men ideen om dette sted, dets billede



David Carradine i scene fra »Slangens æg«

har Bergman hentet fra Berlin: »Jag kommer ihåg före kriget när man kom ifrån Sassnitz och tåget närmade sig Berlin och man stod och tittade i gryningen på de grå väldiga förstäderna. Husen blev högre och tunnlarna blev kusligare och man körde över viadukter och man upplevde hela denn där mörka suggestionen som väl också ni har känt. Att sjunka in i en väldig stad, att försvinna i den, att uppleva den, att vara anonym i den«.

Ingmar Bergmans skildring af dette germanske metropolis får mig til at tænke på en gang før krigen, det har nok været i 1938. Jeg var med min far og en østrigsk forfatter, Julius Kiener på vej op ad trappen til café a'Porta på Gammeltorv. Pludselig standsede Kiener os ved vinduet, som vendte ud til baggården, og pegede ned i skakten mens han sagde: »Det her er det eneste sted i København, der nogensinde har mindet mig om Berlin!« Hvilken association, der egentlig udløste replikken, kan jeg naturligvis ikke vide. Men over os gennem restaurantens cigartåger og de arabeskprydede glasdøre kom lyden af stemmer, klirren af service og tjenernes ilende fodtrin over tæpperne. Under os var skakten af mørke, spejlinger af et snævert, gråt himmeludsnit i den vintervåde asfalt og trafikkens durren. Dét var for Kiener Berlin. En symbolsk lokalitet måske, snarere end en geografisk. Fortabelsens landskab. Som man kan se det – og som Bergman i sin ungdom så det – beskrevet på film hos Dupont i »Varieté«, hos Pabst i »Die freudlose Gasse« og hos Fritz Lang; eller i litteraturen hos Sigfried Siwertz i nogle noveller, hos Fallada, hos Brecht eller hos Erich Kästner, der koncentrerer det ganske fænomen i nogle linier i romanen »Fabian« fra 1931, hvor tyvernes Berlin får følgende signalement:

»For så vidt denne kæmpestore by består af sten, har den stort set ikke forandret sig. Hvad indbyggerne angår, minder den forlængst om en sindssygeanstalt. Mod øst hersker forbryderne, i centrum bedrageriet, mod nord fattigdom, mod vest utugt, og i alle verdenshjørner residerer undergangen«.

Med Ingmar Bergmans seneste film »Slangens Æg« er vi tilbage i »destruktionens svarta sted« Timoka eller Berlin, hvilket snart skal vise sig at være et og samme sted. Og igen er vi blandt strandede i en fremmed verden plaget af en allestedsnærværende og uforklarlig grusomhed, som øver sine gerninger mellem bøjede mennesker og udpinte dyr. »Å, gå a' helvede til«, siger hovedpersonen Abel til en påtrængende prostitueret, der kynisk svarer: »Jamen hvor tror du da vi er?«. Helvede er altså, som det også er det i Bergmans gennembrudsfilm »Fängelse« fra 1949, her og nu. Men det er endvidere helt præcist Berlin i november 1923 i dagene omkring Hitlers fatale ølstuekup. Fatalt ikke fordi det mislykkedes, men fordi Hitler overhovedet var den eneste, der forstod hvorfor, og som fattede hvad der i stedet måtte gøres for at vinde magten, æren og Det tredie Rige. Filmens nøjagtige datering er der imidlertid ikke nogen grund til at tage alt for tungt på. Bergman selv gør det ikke. I alt fald ikke på den måde at forstå, at han leverer en koldsindig forklaring på eller analyse af de autokratiske aspirationer og forventninger, der undfangedes i dette kriseår, hvor middelstanden forarmedes. For i virkeligheden er det heller ikke denne gang en given historisk periode og bestemte politiske tilstande Bergman vil afdække, men derimod det inferno andre store digtere har oplevet i Berlin og så hans egen gammelkendte »virulente ondska som inte på något sätt är beroende av milieu eller arvsfaktorer«.

Derfor havde det også været mere konsekvent at forblive i den stad Timoka, symbolet på just det, der efter Bergmans mening er vor ufrasigelige arvelod, i stedet for at henvise til historien. Så lidt som tidligere Bergman-film, og heri altså indbefattet »Skammen« med dens Vietnam-afspejlinger, ser »Slangens Æg« ud i verden. Den ser indad i sjælen og er ren suggestion. Et forsøg på endnu engang at fremmane angsten, volden og ydmygelsen og formidle det til publikum så direkte og nøgent som muligt.

»Slangens Æg« er blevet en skrækfilm i Fritz Langs manér og et stykke modernisme i Bergmans. Billeder af en modløs slægt uden navn og veje. Anonyme grå på vej ned i undergrunden sådan som man ser dem på de indledende billeder, der viser sig at være optaget af Den Onde selv, en Mabuse ved navn Vergerus. Et par af disse ansigter i mængden kommer vi tættere på. Det er artisterne Abel og Eva Rosenberg, slægtninge af de forkomne musikere fra

»Skammen«. Abel og Eva driver om i Berlin, hutler sig igennem ved varieté-optræden, luner sig med hinanden og spritten mens mørket og kulden sænker sig over en by plaget af sult og skræmt af terror. Fortvivlelse, forfald og selvmord eller hysterisk laden stå til præger hver eneste scene og bagved eller nedenunder det altsammen lurer en djævelsk mesterhjerne, som Abel langsomt kommer til erkendelse af mens han synker. Til sidst forsvinder han helt og ender vel sagtens som en mørknen over Dachaus eller Belsens himmel. Det er i alt fald det perspektiv, som det er filmens ambition at fastholde. For det er meningen at vi med »Slangens Æg« skal forstå nazismen, der allerede her i 1923, ti år inden det egentlige udbrud, ligger udviklet som et fuldt færdigt reptil bag æggets tynde membran.

Men perspektivet gør ikke indtryk. Da Fritz Lang i sin tid anlagde det med sin politiske allegori og gyser om »Dr. Mabuses Testamente« varslede han genialt i fablens form, det som Thomas Mann har kaldt »den gammeltyske fristelse – Djævlepagten«, men det var i 1930, og det der dengang oplevedes som et inspireret mene tekel virker alene i dag som en veludført men også tom pastice, hvis bagklogskab – datidens bagatellisering af den nazistiske trusel – netop kun er bagklogskab. Nogen påpegning af hvad der for os er i vente end sige noget signalement af øjeblikkelige tilstande skal der mere end rimelig velvilje til at se i filmen. Hver tid har sin mytologi og »Slangens Æg« er alene refererende til tidligeres.

Heller ikke som endnu et blad til Bergmanias beskrivelse leverer den nyt, varierer knap nok det allerede kendte, som foruden Rosenbergerne er en præst i slægt med »Nadvergæsterne«s Tomas Ericsson og hovpredikanten fra »Hvisken og Råb«; det var ham der bad den døende Agnes gå i forbøn hos Gud for menneskene, der henslæber livet på den mørke og beskidte jord under en tom og grå himmel. Her i den nye film er forhåbningerne yderligere reducerede: »Vi er så langt fra Gud, at han næppe kan benåde os. Så vi må hjælpe hinanden. Jeg tilgiver dig«. Absolutionen gives til den skyldplagede, bekendende Manuela, der frygter, at hendes mand, Abels bror har begået selvmord, fordi hun ikke har vidst at være hans vogter. Og præsten fortsætter med at anmode om syndsforladelse for sig selv og sin ligegyldighed. »Det er alt hvad vi kan gøre«. Når der udenfor den skrøbelige ring af menneskers varme kun er gru, mener han, må vi fortrøste os til den denne sidste nåde og opgive forventningen om en metafysisk. Men hvad den jordiske nåde er, det ved vi fra tidligere Bergman film og det er dem vi må henholde os til. I denne får vi nemlig intet at vide derom. Her findes intet smultronställe, ingen selverkendelsens og gensidighedens accept. Her gives intet helle i den svale aftenvind sådan som Ridderen i sin tid fandt det hos gøglerne i »Det syvende Segl« eller Ester, da hun og den gamle etagetjener i »Stilheden« lyttede til Bach gennem den sprukne transistor. De hører ikke mere disse toner skrevet Til Guds Ære. Vi er langt hinsides deres rækkevidde, nået ud over the point of no return og derved er intet at gøre. I sandhed ikke det muliges kunst men den apokalyptiske er hvad denne film øver.

Den er et nulpunkt. Den endelige reducering ligesom »Ulvetimen« var det. Den er det eksistentielt, og den er det i forhold til det Bergmanske persongalleri. Han har tidligere bl.a. i »Skammen« og stærkest netop i »Ulvetimen« gjort op med kunstnerens fejhed, veghed og egoisme. De træk han altså åbenhjertigt bekender at hente frem af personlige anfægtelser. Denne gang hedder kunstner-figuren Abel. Mindre overbevisende end de von Sydowske versioner er den givetvis. Måske grundet ringe rapport mellem instruktøren og David Carradine. Det virker sådan. Men den er tænkt over samme læst. Som også kunstnerens antagonist, igen en gang Vergerus, er det.

Det var i filmen »Ansigtet« fra 1958, at Vergerus for første gang præsenterede sig. Her optrådte han som magnetisøren Albert Emanuel Voglers modpol for hvem afsløringen af illusionisten og taskenspilleriet blev det eneste fornødne. Han ville Vogler og hans trup til livs, fordi de for ham repræsenterede det mest afskyelige – uforklarligheden. Vergerus spilledes dengang af Gunnar Björnstrand som en variant af de mennesker med det tynde intellekt denne skuespiller så ofte har givet hos Bergman. En mand med ikke så lidt kulde i sjælen men alligevel skildret med forbeholden sympati. Han er nemlig hvad Bergman forstår ved en



Liv Ullmann i scene fra »Slangens æg«

god intellektuel, hvilket igen skal forstås som det menneske, der forbinder forstandens trang til klarhed med følelsens fantasi og anelsesfuldhed. Netop sådan som Medicinalråd Vergerus er konstitueret. For ham er det magtpåliggende at bringe orden i en uordnet verden. Han afskyer al henrykkelse og selvforglemmelse, fordi det i bedste fald fører til sværmeri og ekstase og i værste til forbrydelse og kaos. Vergerus frygter m.a.o. livets dionysiske kræfter, det grænseoverskridende. Hans tro på videnskaben er hans forstands svar til den fantasi, som kan fortælle ham om det dæmoniskes morbide og forførende magt. Når han bekender sig til tankens distance og håndens kompetence er det altså fordi hans intuition fornemmer andre tilbøjeligheder og dunklere erfaringer. Han er ingen filister.

Men det kommer til at gå ham ilde. I Erland Josephsons skikkelse dukker han næste gang op i »En Passion« fra

1967. Menneskeligt er han skrevet ned. Kuldslåetheden går nu dybere. Trangen til orden er ved at udarte i afsindigt pedanteri og den anfægtede selvbevidsthed er degenereret til selvforagt som farligt forbinder sig med kulturpessimisme og misantropi. Nu diagnosticerer Vergerus ikke mere. Nu katalogiserer han alle former for menneskelig udskejelse. Ved at fotografere smertesudslag i andres fysiognomier håber han at kunne holde både kvalerne og deres ofre på afstand. »Mine medmenneskers lidelser skal ikke holde mig vågen om natten«, siger han.

Men fra katalogiseringen og registreringen til eksperimenteringen er der med fornøden kulde kun et skridt. Og det er dét Vergerus nu i »Slangens Æg« har taget. Idéen med at lade ham ende helt ude i disse yderste konsekvenser er ikke ny hos Bergman. Den dukkede op allerede for ti år siden, hvor han skrev på en historie om en læge, der foretager psykiske eksperimenter på patienter. Den gang kunne han ikke få hold på stoffet og henlagde det. Siden kom skattesagen og den paniske rejse til Tyskland, der var kunstnerens straf over et utaknemmeligt og vergeriansk hjemland. Ud af dette toner så mindelserne om Fritz Langs paranoide univers og fortabelsens by. Berufsverbot, terrorisme og germansk hysteri har yderligere befordret historien uden dog at fremme den.

Der kan naturligvis være en dybsindig sandhed i at vise, hvorledes det går den, der frygter det dæmoniske så meget, at han kommer til at identificere sig med det, sådan som det sker for Vergerus. Thi med rette kan det hævdes at en sådan udvikling ikke er sælsommere end, at den vitterlig blev gennemløbet af mangen medicinalråd i tiden mellem 1933 og 45 og for så vidt stadig bliver det, hver gang en eller anden videnskabsmand stiller sin indsigt i destruktionens tjeneste. Og set i sit videste perspektiv, er det der sker for Vergerus, det der skete for hele vor del af verden i mellemkrigsperioden. Det nittende århundredes fremskridtstro og dets forfængelige forsøg på at fortrænge alt, hvad der ikke hører fornuften til, endte i det nazistiske pandemi, i hengivelse til totempæle og afguder.

Men at se »Slangens Æg« i det perspektiv holder under alle omstændigheder kun, hvis Vergerus' degeneration ses som et forløb over alle de film i hvilke han forekommer. Anskuet alene i denne sidste er han nemlig en blot og bar rekvisit i en skrækfilm og som sådan hurtigt overskuet, hvilket er en stor skam, thi derved er en væsentlig mulighed for øgelse af så vel vor historiske som psykologiske forståelse forskertset.

»En læge, i hvem forudanelsen om den antropologiske forvandling, der er ved at fuldbyrdes, allerede længe har levet, stiller sig selv det spørgsmål: kan han i sit indre fremdeles tage ansvaret for at viderebehandle og helbrede den gamle menneskelige type, den rene forplejnings- og nydelsestype, har det en mening stadig at opfinde og anvende nye helbredelsesmetoder for at regenerere en type af et så lavt samfundsindsslag, denne type som i individet ikke ser andet end hestekræfter, muskulatur, vare, slagge, forretning«.

Ovenstående er hverken spind af Fritz Langs eller Ingmar Bergmans fantasi. Det er ikke de herrer Mabuse eller Vergerus. Det er Gottfried Benn. Og det blev skrevet i 1933. Benn, der var læge og lyriker, var netop i sit dobbelte væsen en intellektuel i den positive Bergmanske mening – det passionerede forstandsmenneske. Benn droges mod nazismen, fordi han som de Bergmanske figurer led af den »orimliga och aldrig stelnade längslen efter gemenskap«. I »Slangens Æg« er der hos Vergerus reminiscenser af denne higen, som beslægter ham med Benn, når han til slut erklærer:

» Se engang på alle de der mennesker. De orker ikke at lave revolution. De er for fornedrede, for ydmyge for frygtsomme. Men om ti år. Så er de tiårige blevet tyve, de femtenårige femogtyve. De har arvet de ældres had, men de har tilsat det deres egne idealer og egen utålmodighed. Så fremstår der en eller anden som sætter ord til deres ordløse følelser, en eller anden som taler om storhed og ofre ...«.

Drømmen om det større. Den ulyksalige men idéelt inspirerede forestilling om et rigere liv, en ædlere race. Om en lysende fakkel over slaggernes hob. Hos Benn hedder det i en berømt og berygtet artikel om »Ekspressionismen«, ligeledes fra 1933:

»Det bliver imidlertid ikke kunsten, politikken kommer til at præge, men en generation, som straks lader sig erkende som en ny art. Der er for mig ingen tvivl om, at det politiske går i retning af den ghibellinske syntese, Evola taler om, Odins ørne flyver ørnene fra de romerske legioner imøde. Med ørnen som våben, med kransen som mythos, med enkelte store hjerner som verdens besjælere. Det betyder mytologisk, at aserne vender hjem, jorden bliver hvid fra Thule til Avalon, imperiet får fakler og økser til symbol, og overracer solare eliter, opdrættes til en halvt magisk, halvt dorisk verden. Underlige vidder fyldes. ...

Individets tid er forbi, det faustiske viger for det almene. Sydens arkitektur og tågelandets lyrik smelter sammen, atlantiderne vokser sig høje. Deres symboler bliver store sange, oratorier i amfistadier, fiskerkor ved havet, konkyliesymfonier i kalkhuler, med urtidsjægernes horn. Underlige vidder fyldes. En stor stil venter på sin time.

Selvfølgelig skuffedes Benn, og en forskel på ham og Vergerus er altså, at Benn kom til sig selv og indså, at han havde ladet sig forføre. Kort efter endte han selv blandt den ny tids udstødte. Men andre – og ikke mindre – ånder gik hele vejen. En Knut Hamsun, en Ezra Pound. Alle lå de under for deres eget civilisationshad og smertelige fuldkommenhedslængsel. Og med grusom og paradoksal logik drev menings-attråen dem i armene på meningsløshedens revolution. De vansmægtede i en askegrå verden, følte skabelsens princip forhånet og skabningen dermed fornedret. Timoka så de overalt. Stedet hvor menneskene, for at citere Benn, »må tælle, klæbe, stemple, kæmpe og sulte så det endog pines deraf i sine drømme«. De ventede en bevægelse med tilstrækkelig moralsk hårdhed til at lægge en grund, hvoraf en ny virkelighed kunne hæve sig, Wagnersk, oratorisk. De ville noget bedre for de krumbøjede og forpinte. Netop den flok der indleder og afslutter »Slangens Æg«. Men de var samtidig blinde. Øjnede hverken udbytterne eller de enkelte udbyttede. Deres lidenskab blev derfor uden indsigt og uden kærlighed. De fordrede lys men forbandt sig med mørke.

Nu må det selvfølgelig fremhæves og fastholdes, at disse forskellige skikkelser ikke uden videre kan sættes i samme bås, som det her er sket. For det der ledte en Benn eller en Hamsun til nazismen var bl.a. en dyb mistillid til de fortrængninger og den tro på det rationelle, Vergerus i filmen »Ansigtet« repræsenterer, mens han selv når dertil fra modsat hold. Denne verdens Vergerus'er bliver nazister fordi de vil være alle skæbners kontrollant. Nazismen skal sikre dem de rammer, folk som Benn netop håbede den ville føre ud over i en art dionysisk befrielse.

Men hver på deres måde, og det er i denne forbindelse

det afgørende, er disse passionerede mænd udtryk for, at nazismen ikke kun appellerede til svinehunden i mennesket. Eller rettere: De kunne have været det. Der er som nævnt i Vergerus, som han fremtræder i »Slangens Æg«, rester af et større håb men også kun det. Thi i stedet for at tage figuren alvorligt og bruge den til at pejle ind over de skjulte felter, hvor idealismen blænder for klarsynet – som man ellers nok skulle synes en Baader-Meinhof tid kunne inspirere til – har Bergman ulykkeligvis lynhurtigt fortegnet den og gjort den til en ren karrikatur. Som sådan har den ikke facetter. Den er et tomt, gennemsigtigt gespenst, som ingen virkelighed spejler, men som alene genkalder mindet om en tidligere film, der dengang var så afslørende for magthaverne, at de måtte forbyde den. Fritz Langs og Thea von Harbous »Dr. Mabuses Testamente«.

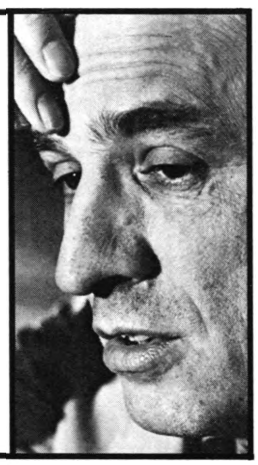
Dette skal imidlertid ikke læses som en bebrejdelse mod Bergman for ikke at have lavet en film fuld af politisk sprængstof. Thi at kræve det politiske af Bergman er ligeså omsonst som af ræven at forlange noget andet end rævens væsen. Bergman tjener naturligvis alt – også det politiske – bedst ved at være en god Bergman; just det han ikke har været denne gang. Ved at svigte sin egen skabning, tilmed en af de mest vellykkede, og forholde sig løsagtigt til ham, har han ladt os andre om ikke ligefrem i stikken, for vi klarer den jo nok, så dog tilbage med det ligegyldige og det, trods al virtuositet, kedsommelige. Når taskenspillets falske løfter og dobbelte bunde runger for hult ser vi på uret.

Gottfried Benn er citeret efter: »Glasblæseren og andre Essays«. v./Thorkild Bjørnvig. Gyldendal, 1964.

Barnet i Klædeskabet

Arbejdsnotater til en undersøgelse om Ingmar Bergman og hans film

Martin Drouzy



Hvis man den dag i dag indenfor filmforskningen ønsker at anvende den gode gamle biografiske metode (eventuelt under dens mere moderne form, den *psykobiografiske*) må IB og hans film være et selvskrevet undersøgelsesobjekt. Den svenske instruktør opfordrer selv til et sådant studium, idet han ved forskellige lejligheder har fortalt, hvordan den filmiske arbejdsproces for hans vedkommende gang på gang starter ud fra (eller i alt fald er præget af) bestemte barndomsoplevelser og -erindringer.

For eksempel i »Lys i mørket« er togscenen direkte inspireret af personlige minder fra den gang, instruktøren som ung dreng voksede op hos sin mormor i Dalarna, og hans morfar, som var ingeniør, byggede Södra Dalarnas jernbane (B/B s. 167). Ideen til »Ved vejs ende« begyndte at tage form en tidlig morgen, da IB som voksen kørte i bil til Uppsala og pludselig dér genså det gamle hus, han som dreng havde boet i: »Tænk, hvis jeg nu lukker døren op og gamle Lalla, altså den gamle kokkepige, står der inde med sit store køkkenforklæde og laver morgenmaden, som hun havde gjort det så mange gange, da jeg var lille. Hvis jeg pludselig kunne træde ind i min barndom!« (B/B s. 118-19). Optakten til »Det syvende segl« er på lignende måde et konkret barndomsminde, nemlig en række kalkmalerier fra den landsbykirke, faderen i sin tid var ansat i som statskirkepræst, og som den lille Ingmar om søndagen forsøgte at tyde, medens de voksne lyttede til prædikenen.

Mere end nogen anden er IB en kunstner, som efter egen definition »sover i sin barndoms sko« (B/B s. 118).

Denne barndom var imidlertid ikke bare den rene idyl. I et interview i bladet »Expressen« (18.2.1974) og især i Jörn Donners filminterview fra 1975 giver IB os indblik i de ydmygelser og straffemetoder, hans drengeår blev præget af. Barnet, siger han, skulle dresseres til en abe i et hierarkisk system. Og han fortsætter: »Med hvilket som helst middel skulle man – ikke formes, men knækkes. Det var en kamp på liv og død: enten knækkede man forældrene eller knækkede man barnet (...) Det er et interessant kapitel, disse 30ere! Jeg har i løbet af årene fortrængt så voldsomt alt, hvad der skete dengang, som skete mig og som skete omkring mig, men jo mere jeg har vovet at beskæftige mig med det, desto mere har jeg opdaget hvilken fantastisk verden det var, og hvordan den direkte og logisk, selv i en lille celle som vor egen familie, førte til nazisme, autoritetstro, kvindeundertrykkelse og til de mest uhyggelige grusomheder – alt dette i familiefællesskabets navn, idet 'vi gør det for dit eget bedste'«.

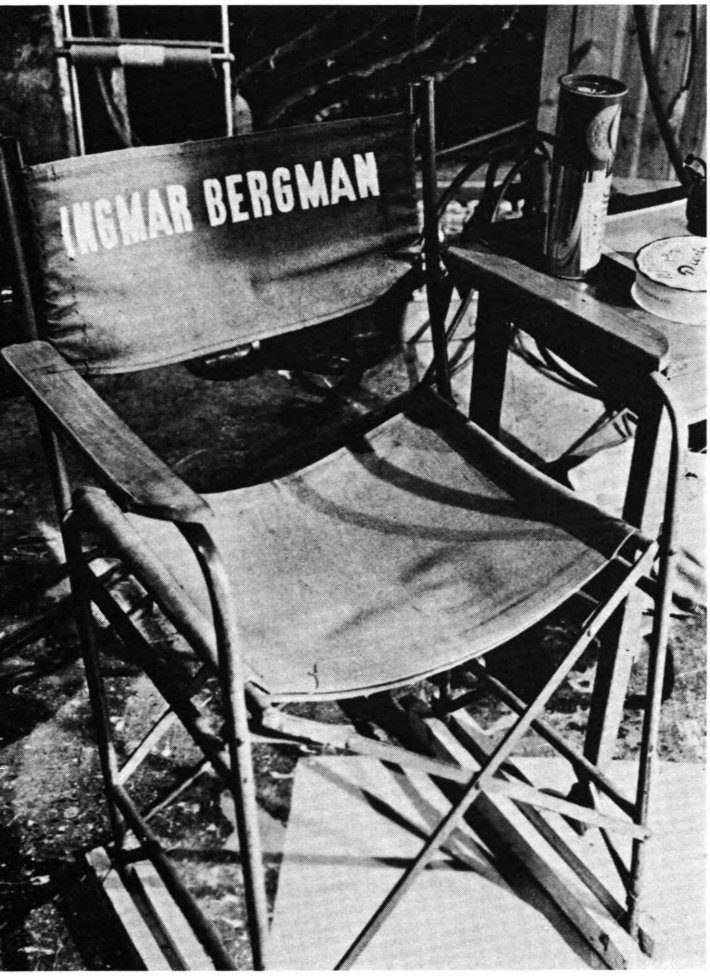
I interviewet med Jörn Donner fortæller IB videre om de fysiske og psykiske brutaliteter, han i disse år blev udsat for. Faderen straffede barnet korporligt med spanskrør, spærrede ham inde i et mørkt klædeskab, udsatte ham for en række psykiske ydmygelser, bl.a. en iskold tavshed, som kunne vare i dagevis. Eftersom skolen anvendte lignende opdragelsesmetoder, som primært havde til formål at ydmyge og fremkalde skyldfølelse, kan man næppe undre sig over, at den unge Ingmar optrådte ved pubertetsalderen som en generet dreng (B/B s. 10 og 13), der bl.a. stammede (id. s. 26) og følte sig særdeles usikker.

Den klaustrofobiske oplevelse fra garderobeskabet beskriver IB inddirekte. I »Ulvetimen«, idet han lader hovedpersonen Johan Borg berette for sin kone Alma om en straffescene fra barndommen. Han blev indespærret i en mørk garderobe: »Jeg blev afsindigt bange og dunkede og sparkede. Man havde nemlig fortalt mig, at der boede et lille menneske i netop den garderobe – en mellemting mellem trold og nisse. Han kunne gnave tæerne bort på forbryderen. Da jeg holdt op med at banke, kunne jeg straks høre, at det puslede i et hjørne. Jeg forstod, at min time var kommet. I tavs panik gav jeg mig til at klatre på skotøjsæsker og hylder, prøvede at hæve mig i hænderne, tøjet skred ned omkring mig, jeg mistede taget og faldt, slog vildt om mig for at værge mig mod det lille væsen. Samtidig bad jeg hylende af angst om forladelse. Min kapitulation blev modtaget. Døren blev åbnet, og jeg fik lov at træde ud i dagslyset« (»3 filmmanuskripter«, s. 30).

Denne scene, som er selvoplevet – »Det var ufatteligt, at man kom levende fra det« (B/B s. 195) – ser ud til at have mærket IBs psyke meget dybt. Det mest traumatiserende ved denne indespærringsstraf var nemlig hverken mørkerædslen eller de indbildte skrækfantasier, der ledsagede den og som de fleste børn oplever før eller senere, men ifølge IBs egne udtalelser både *ydmygelsen* (at blive behandlet som en genstand, de andre disponerer over og anbringer i et skab) og *ensomheden*. Drengen bliver for en tid totalt isoleret fra de andre, såvel korporligt som psykisk. Døren bliver lukket. Hans private verden bliver afskåret fra

den store, spændende verden udenfor. Barnet bliver ikke bare låst inde, men også og især låst *ude* fra de voksnes univers, forvist fra deres tilværelse. Denne ensomhedsfølelse er for IB en »grundoplevelse« (B/B s. 63), et »uhyggeligt faktum«, som fællesskabet hjælper os til at acceptere, men aldrig helt bortmaner (B/B s. 150).

I pastor Erik Bergmans præstegård er det for resten ikke bare den unge Ingmar, som er fordømt til isolation i sit skab. Det er også hele familien, der lever i en indestængt og beklumret atmosfære, mere eller mindre afskåret fra resten



af verden. »Jeg voksede op i et miljø, som var fuldstændig uden forståelse for forholdene i den verden, jeg siden blev kastet ud i«, fortæller IB. »Alt var 50 år bagud« (B/B s. 15).

I sin bog om IB betoner Marianne Höök denne karakter af det bergmanske hjem som anakronistisk enklave og beskriver det som »en ø i et sekulariseret samfund, et reservat, hvor et mere eller mindre bevidst ønske om at bevare en tidligere generations ideal og vaner, skaber modsætninger til verden udenfor og øger kravene hos dem, som hører hjemme i miljøet« (s. 20).

Dette miljø har altså låst verden ude. Præstegården fungerer selv som et klædeskab for forældrene og deres tre børn.

Da IB forlader familiehjemmet og begynder at arbejde selvstændigt som instruktørassistent ved Kungl. Teatern i Stockholm og som manuskriptforfatter for Svensk Filmindustri, møder han et kulturelt miljø, som mærkværdigt nok også har trukket sig tilbage i en slags indre emigration. Maria Bergom-Larsson har i sit essay »IB och den borgerliga ideologin« beskrevet dette typiske efterkrigsfænomen, som har sat sine spor hos den svenske intelligensia i 40'erne: »Man ville stille menneskets problem radikalt, uden hensyn til tilfældige sociale og politiske konjunkturer. Man hævdede kunstens autonomi«. Samme holdning kom til at udgøre kernen i det såkaldte tredje standpunkt, som nogle år senere blev de intellektuelles svar på den kolde krigs polarisering. Man nægter at tage stilling til stormagtblokkenes enten-eller-problematik. Man tager sin tilflugt i utopien, i en intellektuel uafhængighedserklæring. Man vælger kunsten og »den indre vej«. Troskaben mod denne indre vej og mod sandheden stilles op mod den »offentlige løgn« (s. 18-19).

Det vil sige, at IB i disse for ham afgørende år falder fra Charybdis i Scylla. Han bytter det ene klædeskab for et andet, forlader et fængsel for at finde et elfenbenstårn.

Det ville formodentlig ikke være svært at påvise, at det ikke bare er de svenske intellektuelle, som i disse efterkrisgsår lider af isolationskomplekser, af en slags åndelig agorafobi, men også det svenske samfund som helhed. IB har selv ganske rammende karakteriseret denne kollektive sygdom som en »neutralitetsforgiftning« (B/B s. 209). Denne karakteristik passer for resten fortræffeligt til de fleste af de film, han selv har lavet. Når man ser bort fra en enkel strimmel, en antikommunistisk propagandafilm fra den kolde krigs tid, »Sådan noget hænder ikke her«, og fra et par forsøg på neo-realistisk samtidsskildring som f.eks. »Havnebyens fristelser«, har IB i sin produktion stræbt ganske bevidst efter at holde sig politisk neutral. Når han for eks. skildrer krigens gru i en film som »Skammen«, er denne krig umulig at identificere. Drejer det sig om en borgerkrig eller om fremmede tropper, der besætter øsamfundet? Intet i filmen tillader os at besvare et sådant spørgsmål. Krigen er blevet til en abstrakt størrelse – uden politisk og ideologisk farvning. Ligeledes når IB i »Slangens æg« skildrer det prænazistiske Tyskland i 1923, er landets tragedie på ingen måde filmens egentlige emne, men bare dens ramme – for ikke at sige dens påskud. Bergmans Berlin er blevet til en slags metafysisk mareridt, en helvedes forgård, i lighed med Timoka, den mystiske by i »Stilheden«.

At betone dette politiske neutralitetsprincip er på ingen måde at gøre IB uret, idet han selv utallige gange har givet udtryk for, at »han ikke er en politisk engageret kunstner« (B/B s. 158), og at hverken kunstnerne i almindelighed eller han i særdeleshed *kan* ændre verden. Deres værker slår ikke til, deres visioner heller ikke: »Kunstnerne er knap nok de sociale visionærer, som de var tidligere. De skal endelig ikke bilde sig ind, at de er det. Virkeligheden løber hele tiden fra kunstnerne og deres politiske visioner« (B/B s. 189).

Denne opgivende holdning kan og må altså ses i relation til den »forgiftning«, IB diagnosticerer i det svenske samfundslegeme. Endnu en gang får vi her bekræftet to banale kendsgerninger: 1) At en film aldrig er et enkelt menneskes værk, eller som IB selv udtrykker det, at dens instruktør er »produkt af det samfund, han lever i« (B/B s. 159). De kollektive mentalstrukturer genfindes hos den enkelte. 2) At publikummets ønsker og behov for en stor del bestemmer hvilke film, der bliver lavet og hvordan disse film kommer til at se ud. Efterspørgslen betinger tilbudene. Afsætningsmulighederne regulerer produktionen.

Hvis det altså er rigtigt, at efterkrigssvenskerne led af et udpræget neutralitetskompleks og af »tryghedsdesperation« (B/B s. 147), er der altså intet mærkeligt i, at IBs film

aldrig åbenlyst eller direkte behandler sociale og politiske emner. Ligesom det samfund, han lever i og er en del af, er instruktøren offer for en kollektiv isolationisme, en klædeskabsideologi.

For drengen, som bliver spærret inde i garderobeskabet, findes der kun to løsninger for at »overleve«, dvs. for at hævde og hævne sig: enten at gøre oprør og forsøge at flygte eller at indrette sig i sit fængsel. Hvis IB havde valgt den første løsning, ville han formodentlig i reaktion mod de ufrivillige indespærringer, han i sin tid blev udsat for, i dag være opdagelsesrejsende eller bjergbestiger. Han har valgt den anden løsning og er blevet teater- og filminstruktør. Den lille dreng har nemlig været snu nok til at indrette sit fangerum og at udnytte mørket til skyggespil. Det er i klædeskabet han har holdt sine første filmforestillinger (B/B s. 11) med en lille petroleumslampe som lyskilde og nogle korte stumper film, han selv havde klistret sammen. Med sin laterna magica har han således besværget mørkerædslen. Forbandelsesrummet er blevet til et fortryllelsessted.

At IBs lidenskab for både teater og film stammer fra disse tidlige oplevelser, kan der næppe herske nogen tvivl om. Både teaterrummet og den mørke biografsal er nemlig intet andet end et klædeskab i større format, hvori man frivilligt lukker den store verden ude for at kunne skabe og beskue sit eget fantastiske univers. Det er ikke tilfældigt, at IB i en film som »Fængsel« viser de to unge elskende (Thomas og Birgitta) hygge sig på et lille kvistværelse, idet de kører gamle stumfilmruller. Filmoplevelsen tilhører deres private, beskyttede verden i kontrast til den onde verden udenfor. Ligeledes skildrer han i det samme værk filmatelieret, hvori instruktøren Martin er i gang med optagelser, som en stor lade på et ubebygget areal langt fra byens larm og dens hektiske liv. Her kan instruktøren ugenert og *i mørket* skabe sin egen (skygge)verden og indfange den på filmstrimlen. Filmarbejdet (ligesom for resten teaterarbejdet på den italienske scenetype) kræver denne både fysiske og psykiske isolation. Man trækker sig tilbage, væk fra lyset og fra støjen for at hellige sig skabelsesindsatsen. Klædeskabet er forvandlet til et tryllerum.

Betragtet i denne sammenhæng er der intet overraskende i, at IB reagerede som han gjorde, da politifolk en skønne dag – det var den 30. januar 1976 – dukkede op under en teaterprøve for at tale med ham om uopklarede skatteforhold. På et øjeblik var tryllerummet forvandlet tilbage til irettesættelses- og straffeanstalten. Den strenge, forhadte far meldte sig på ny i anden skikkelse for igen at krænke den lille Ingmar offentligt. Det kunne IB ikke tåle. Det sår, som han efter sin egen udtalelse har haft »sværest ved at hele i sit voksne liv, nemlig rædslen for at blive ydmyget« (B/B s. 76), åbnede sig pány. Han brød sammen og blev indlagt. Ligeledes blev han nødt til at forlade Sverige: hans sikkerhedssystem var ikke længere sikkert. Døren, som han havde låst indvendigt fra, var blevet forceret af statsbureaukratiet. Betingelserne for skyggespillet og for den kunstneriske indsats, nemlig agtelse og tryghed, var ikke længere til stede. Han måtte andre steder søge mere anstændige arbejdsmuligheder, et klædeskab, hvor han nu kan være i fred, idet autoriteterne forhåbentlig ikke mere kan åbne det udefra.

IBs tydelige fascination af skumringslyset og halvmørket hænger formodentlig sammen med hans arbejdsvilkår og vaner som teater- og filmmand. De mange timer, han af profession er nødt til at tilbringe i mørke rum, gør, at han ikke tåler det stærke sollys. Medmindre det forholder sig omvendt! At han har valgt film- og teatervejen, fordi han hader solen. »Juli og august«, fortæller han, »især juli er uhørt pinefulde. Når solen skinner dag ud og dag ind. I sollys får jeg klaustrofobi. Mine mareridt er altid gennemsyret af sollys, og jeg hader Syden, hvor jeg er udsat for det uafbrudte sollys, der er som en trussel, noget mareridtagtigt, noget skræmmende (...) Når jeg ser en fuldstændig skyfri himmel, synes jeg, at jorden kan gå under« (B/B s. 73).

Det åndelige og intellektuelle klima, han færdes i, kan siges at være analogt med det fysiske lys, han foretrækker: det er tusmørket, et sindets clair-obscur, en diset åndsverden. Han indrømmer selv, at han »mangler evne til at gennemskue egne motiver« (B/B s. 44), og han har »et ret ejendommeligt forhold til det, jeg laver, fordi jeg ofte skriver og laver en film under en slags beskyttende hætte. Jeg analyserer knap nok, hvad jeg gør og hvorfor jeg gør det« (B/B s. 43). Man kan uden overdrivelse sige, at IB ikke laver film, fordi han har noget at meddele, men snarere for at tænde »et lys i mørket«, nemlig gøre status over sig selv eller komme til en personlig afklaring. Han laver ikke film, fordi han har fundet noget, men snarere for at finde det. Som flere kommentatorer allerede har påpeget det, er IB en instruktør, der foretrækker den intellektuelle tåge fremfor det klare sollys. Han holder mere af vejen end af målet, prioriterer spørgsmålene højere end svarene (jfr. B/B s. 147). I klædeskabet må man vænne sig til det stik modsatte af soleklarhed.

En lang række af de figurer, IB skildrer i sine film, viser sig at være skabt i hans billede: det er folk, som (i alt fald for en tid) lever i geografisk eller rummæssig isolation. Instruktøren kan sige som Flaubert: »Madame Bovary, c'est moi!« (B/B s. 113). Eksemplerne er utallige. Man kan nævne i flæng:

– David og Maggi i »Det regner på vor kærlighed«. De lever deres unge tosomhed i en lille sommerskur i et kolonihave udenfor Stockholm.

– Hele handlingen i »Sømandstøsen« foregår på et gammelt, halvsunket skib. Udover sin kahyt har faderen, kaptajn Blom, lejet et kvistværelse i byen, hvor han trækker sig tilbage for at dyrke sine eksotiske drømme.

– I »Musik i mørket« lever hovedfiguren Bengt en psykisk isoleret tilværelse. Han er blevet blind og har derved svært ved at oprette kontakt med andre.

– De fleste episoder i »To mennesker« foregår på en sommerejendom, hvor vi overværer Stig og Marthas idylliske lykke og deres første ægteskabelige konflikter.

– Ligeledes i »Sommerleg«. Filmens ramme er det sommerhus, balletdanserinden Maria kommer tilbage til for at genopleve den korte og tragisk afbrudte lykke, hun har haft med David.

– »Mens kvinder venter« har på samme måde en sommervilla og sommertiden som koordinatsystem.

– I »Sommeren med Monika« flygter Monika og hendes ven Harry væk fra byens trivialiteter for at opleve den store idyl i skærgården.

– I 1961 optager IB den første af en række film, som kan kaldes ø-filmene, idet de alle som handlingsramme har et sommerhus, der er totalt isoleret fra omverdenen. Flere af dem er for resten optaget på Fårö, hvor instruktøren selv ejer en ejendom. Disse film er: »Som i et spejl«, »Persona«, »Ulvetimen«, »Skammen« og »Passion«.

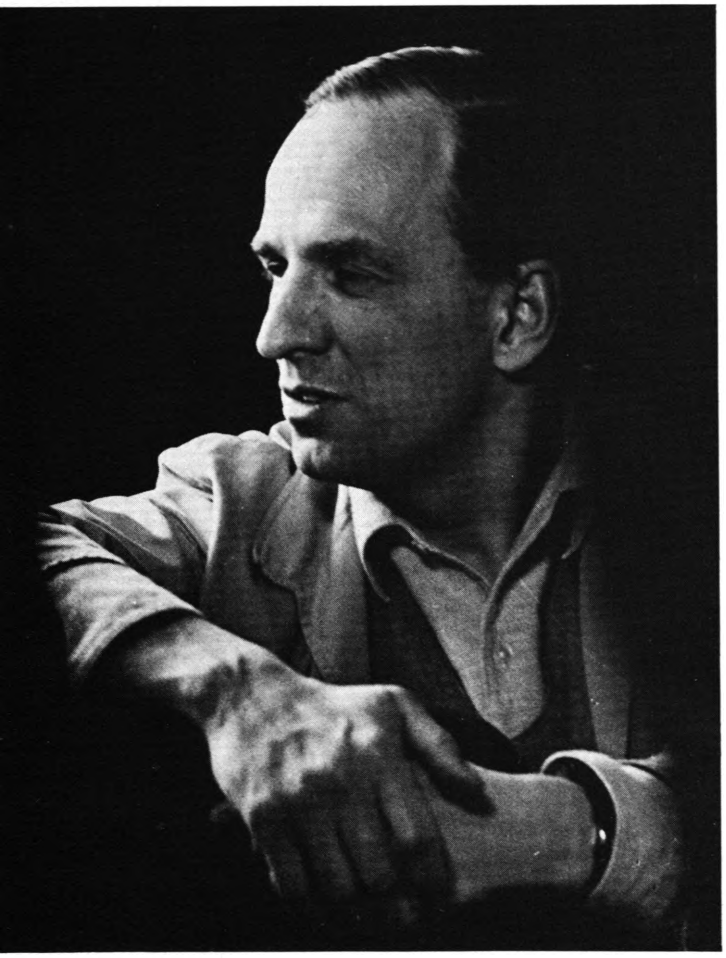
– »Stilheden« erstatter den geografiske isolation med en sproglig, idet filmen for det meste foregår på et hotelvæ-

relse i et fremmed land, hvor der tales et uforståeligt sprog.

– Ved at vælge Visby på Gotland som ramme til »Berøringen« bliver IB tro mod det samme tema, eftersom byen er omringet af store fæstningsmure og fungerer som en slags fængselsmetafor.

– I »Scener fra et ægteskab« låser han ægteparret Marianne/Johan inde bag lukkede døre for bedre at kunne iagttage deres konflikter, deres psykiske reaktioner og udvikling.

Ved en nærmere undersøgelse ville man formodentlig opdage, at IB i samtlige sine film anvender det afgrænsede og afsondrede rum i en ganske bestemt hensigt – i relation til de temaer, han behandler. Foreløbig kan man notere sig, at det lukkede rum, »klædeskabet«, optræder i hans film som *fængsel* (i forbindelse med ensomheds- og desperationstemaet); som *refugium* (et tilflugtsted, hvori lykken af og til overvælder og beruser); som klostercelle (hvori man beskæftiger sig med problemet om Gud); som *skriftestol* (idet man åbner sig for en anden eller flere); som sjæleligt *laboratorium* (hvori man kommer til større selverkendelse og -bevidsthed). I alle tilfælde kan disse steder siges at være af exceptionel karakter, utypiske. De bruges næppe i det daglige og er visuelle udtryk for en undtagelsessituation. Det bergmanske rum kan altså defineres som et reservat, en enklave.



Ingmar Bergman

Ligeledes er den bergmanske tid en tid i parentes. De fleste af IBs personer står nemlig i en slags lediggangstilstand, som næppe er karakteristisk for deres hverdagsbeskæftigelse og -liv. F.eks. rejser de med tog (»En lektion i kærlighed«, »Tørst«, »Stilheden«) eller i bil (»Ved vejs ende«). De kommer tilbage fra en lang valfart (»Det syvende segl«). De er på ferie (»Sommerleg«, »Sommeren med Monika«, »Som i et spejl«, »Ulvetimmen«, »Passion«) eller på rekreation (»Persona«). De ligger på en fødeafdeling (»Livets under«) eller er på besøg hos en dødsmærket søster (»Hvisken og råb«). Når de har et eller andet arbejde, drømmer de om at flygte fra det (»Sommeren med Monika«). I det hele taget spiller arbejdet – og pengeproblemerne – en utrolig ringe rolle i IBs film. De få mennesker, som vi en sjælden gang ser i færd med at bestille noget, har som oftest med kunstnerisk virksomhed at gøre. Det drejer sig for eksempel om orkestermusikere (»To mennesker«, »Skammen«), om skuespillere eller gøglere (»Gøglernes aften«, »Det syvende segl«, »Ansigtet«, »Persona«), om en filminstruktør (»Fængsel«) eller om modeskabere (»Kvindedrømme«). Det umiddelbare indtryk, man har, er, at Bergmans personer næppe behøver at bestille noget for at klare sig økonomisk. De arbejder ikke: de beskæftiger sig bare med et eller andet.

Eftersom de samme mennesker sjældent tager sig af deres børn, selv når de har flere (som f.eks. Marianne og Johan i »Scener fra et ægteskab«), har man svært ved at komme udenom den fornemmelse, at de står i en vacuumsituation, løsrevet som de er fra deres daglige sammenhæng. Den tid, de lever i, er ikke deres reelle tid, men en kunstig tid, omskabt af instruktøren for at fremhæve deres sjælelige problemer. Denne isolationseffekt hænger naturligvis sammen med IBs interesse for kammerspilgenren – en genre, han definerer således: »En rendyrkning af et antal motiver for et yderst begrænset antal stemmer og figurer. Man ekstraherer baggrundene. Man hylder dem i en slags dis. Man laver et destillat« (B/B s. 152).

Fordelene ved en sådan stiliseringsproces er indlysende. Uden den kunne man hverken lave film eller spille teater. Spørgsmålet er bare hvor langt man kan gå uden at forråde den virkelighed, man ønsker at fremstille, dvs. uden at lyve. Ved at privatisere alle problemerne, isolere mennesket fra dets naturlige omgivelser, reducere dets selvrealisation til det seksuelle og følelseslivets områder, risikerer man at amputere det for en eller flere af dets konkrete dimensioner, bl.a. den samfundsmæssige og den politiske – for slet ikke at tale om den økonomiske forankring, IBs film kun undtagelsesvis nævner. Det bergmanske kamera anvendes således som et mikroskop. Klædeskabet bliver til en montre, hvori livet bliver kvalt af iltmangel og hvori man kun kan udstille en række voksfigurer og udstoppede væsener.

Som konklusion på disse summariske betragtninger er man fristet til at hævde, at IB i sit garderobeskab er offer for en begrebsomvæltning, der ligner den, Platon forudsætter eller formidler i sin mytiske fortælling om hulen: begge betragter skyggespillet på væggen som signaler fra »den sande verden«, den immaterielle. Som Amédée Ayffre allerede påpegede det i en artikel fra 1960, kan der ikke herske nogen tvivl om, at den bergmanske verden er dualistisk. Den indbefatter en række klare modsætninger: kunsten kontra livet, biografsalen kontra gaden, klædeskabet kontra verden udenfor, drømmen kontra virkeligheden. At IB priviligerer fiktionen og kunsten fremfor den daglige, konkrete virkelighed, må være indlysende. I klædeskabets mørke er lysspletterne på det hvide lærred mere reelle end lyset udenfor. Billederne ser altså ud til at være mere sande end den håndgribelige, men fraværende virkelighed. Medens en Buñuel gang på gang hævder: »Drømmen *er* i livet«, er IB snarere parat til at sige det modsatte: »Det sande liv er en drøm«. Derfor kunne man karaktisere ham som

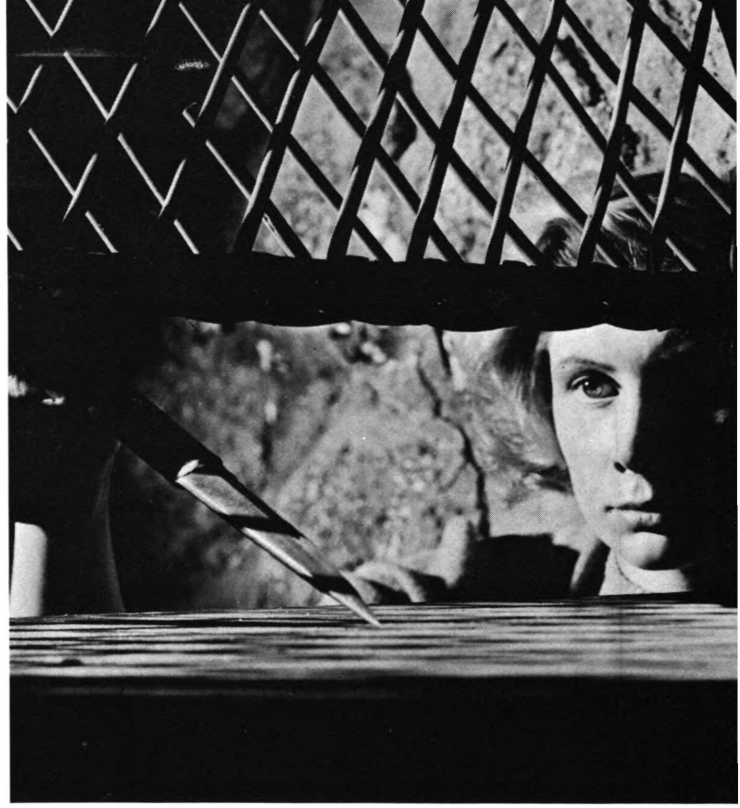
idealistisk kunstner, hvis dette tillægsord ikke var alt for misbrugt og udvandet. I stedet kan man måske sige, at han er en *irrealistisk* filminstruktør.

At klistre en sådan etikette på IB hjælper dog ikke ret meget, hvis man ønsker at sige noget specifikt om ham. Enhver film (selv en dokumentarfilm) er for så vidt irrealistisk: den er aldrig det reelle selv, men bare virkeligheden set igennem et kameraøje. Betegnelsen hjælper os imidlertid at huske noget væsentligt: at filmkunsten (i særdeleshed IBs) netop ikke er livet, men en fremstilling af livet – livet opfanget eller omskabt eller ligefrem opdigtet af de mennesker, der laver filmen. IB er selv klar over den forvrængningsproces, som uvægerligt finder sted, hver gang man arbejder med et kamera: »Jeg er en radar, som opfanger ting og sager, og som sender disse ting og sager tilbage i afspejlet form, blandet med minder, drømme og forestillinger« (B/B s. 20). Derfor er det beklageligt, at han samtidig fastholder og retfærdiggør filmfascinationen som eskapistisk middel, som »deltagelse i en drøm« (B/B s. 47). Han er fanget af sin eget leg i garderobeskabet.

★

Når alt dette er sagt, vil jeg dog skynde mig at tilføje, at jeg nødigt ville undvære IBs filmværk. Vort kulturelle landskab ville være lidt mere øde i dag, hvis den unge Ingmar i sin tid ikke havde snydt sin far og leget i præstegårdens klædeskab med sin petroleumslampe og sine små filmruller.

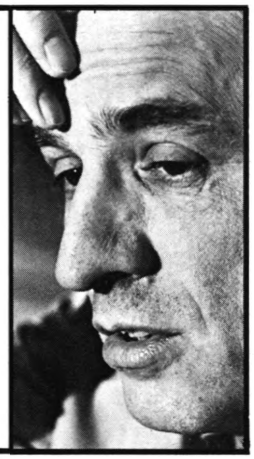
Bibliografi:
Ayffre, Amédée: »L'univers d'Ingmar Bergman« i Documentos, dec. 1960, Barcelona. Genoptrykt i »Conversion aux images?«, Paris, 1964, s. 277-288.
Bergom-Larsson, Maria: Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin. Stockholm, 1977. Björkman, Stig, Torsten Manns och Jonas Sima: Bergman om Bergman. Stockholm, 1970. Dansk oversættelse (B/B), København, 1971.
Höök, Marianne: Ingmar Bergman. Stockholm, 1962.



En scene fra »Fängelse«

Den tidlige Bergman

– og hans baggrund



Carl Nørrested

I programteksten til en teaterforestilling i 1945, samme år som debutfilmen »Kris« bliver optaget, gør Bergman status over den moderne kunsts situation:

»Det är många som undrar varför man just inom litteratur och dramatik framför allt i 40-talsgenerationen sysslar så mycket med vad som populärt kallas »snusk«. Alltså avigsidor, baggårdar, jämmer, elände och sophögar. Till detta finns egentligen bara den förklaringen att vi står i eet efterkrig. Det förra efterkriget var präglat av en helt annan festivitas. Då *fanns* det ett kaos, då *fanns* det dogmer att bryta mot, en nihilism att avnjuta. Detta krig har förändrat situationen. Nu existerar bara illusionen av ett mycket oändligt tomrum. Ett kusligt opersonligt ingenting. Nu finns inte ens tron på en Pär Lagerkvistsk blind och avdöd gud, som sitter nedisad i sin himmel eller på en hiss som går ned till helvetet«.

Det var Første Verdenskrig, der bragte de nødvendige eksistentielle betingelser for den modernistiske kunst – spleen, tvivl, angst og isolation. I en svensk sammenhæng etableres den moderne kunstner-myte med Edith Södergran – debut 1916 med »Dikter« – og efter hende kom en hel finsk-svensk såkaldt modernistisk bevægelse knyttet til tidsskrifterne »Ultra« (1922) og »Quosego« (1928-29): Elmer Diktonius, Gunnar Björling, Rabbe Enckell, Hagar Olsson. 1916 debuterer i Rigssverige Pär Lagerkvist med »Ångest«, efterfulgt, for at det ikke skal være løgn, af »Kaos« (1919). Med Lagerkvist får vi det bedste barometer for den svenske kunstneriske pessimisme; hans eksempel bliver skoledannende, ikke mindst for den unge Bergman.

Autodidakterne, der har haft en position i svensk kulturliv siden århundredskiftet, bliver både bærere af den naturalistiske arbejderroman og i 20'erne af den rigssvenske modernisme – gruppemanifesteret ved »5 unga« (1929: Erik Asklund, Josef Kjellgren, Artur Lundkvist, Harry Martinson, Gustav Sandgren). Lundkvist betragter sig selv som modernismens ophav i Sverige med »Glöd« (1928). Hvordan han har perspektiveret begrebet, kan bedst udlæses af »Självporträtt av en drömmare med öppna ögon« (1966), hvor han beskriver modernismen som »motiv som tycktes utlovade eller krävdes av tiden: stadsliv, fabriker, arbetare, massrörelser« (s. 70) og helt generelt »maximal uttrycksfullhet och tidsmedvetenhet, stridbarhet och non-konformism« (s. 261) med en vital satsen på nu'et, omverdensorientering og en venden sig fra pessimismen.

Også filmen fik en snert af modernisme, idet Stig Almqvist, Erik Asklund, Eyvind Johnson og Lundkvist henvendte sig til Svensk Filmindustri. »Vår kritik och det rabalder vi ställde till var redan så fruktade att direktören genast kapitulerade inför våra önskemål« (Lundkvist, s. 87), og resultatet blev filmen »Gamla stan« (1931). Et handlingsskelet blev droppet og tilbage blev halvhjertet dokumentarisme med en reciterende Asklund.

Kunst er magt – også over privatkapitalen, og man ville over en bred front manifestere sig netop som kunstnere.

Rudolf Värnlund, en arbejderdramatiker, var fortaler for, at de unge modernister dannede en koalition med de ældre arbejderforfattere – bl.a. Värnlund og Lo-Johansson – benævnt »Dynamisterne«, hvilket Lundkvist stillede sig skeptisk overfor, fordi netop arbejderforfatterne havde indgået for mange samfundskompromisser. Grupperne gav muligheder for personfikseringer, personfikseringerne gav mulighed for manifester. Manifester gav illusion af status og overblik, tradition og kamp. Pessimismen sørgede real-politikken for.

Så pludselig var den der – krigen. I Finland, der jo deler grænse med Sovjet, var politik og engagement blevet et mere reelt problem. Omkring Vinterkrigen fremstår et kommunistisk engagement som landsforræderi, og det bliver sværere for socialister og andet godtfolk i Rigssverige at udbryde: »Finlands sag er vor«, da ikke-angrebspagten mellem Sovjet og Tyskland brydes. Politik er svindel, simpelthen . . .

Sverige var neutralt. En borgerlig, universitær intrigant som Frederik Böök giver i »Tyskt väsen och svensk lösen« (1940) et meget godt billede af det officielle Sverige. S. 46 ff opstiller han følgende muligheder og konsekvenser: 1) Hvis Tyskland taber, »var finns då den makt, som räcker till för att stabilisera och på nyt organisera Europa? I den borgerlige världen finns den i varje fall inte, och hur tillvaron skall gestalta sig för folken vid Östersjöns stränder, vilka influenser de blir överlämnade åt, vad vi och våra barn kan bli tvingade att genomleva, det är det barmhärtigast att inte tänka på – i jämförelse därmed kommer alla hittillsvarande nordiska ockupationer att te sig som en rosig idyll, en nåd att stilla bedja om. För hela Europa blir det ett nytt kaos, och ur svensk synspunkt är detta alternativ (. . .) det ohyggligaste av alla». 2) Kompromis: »för en konservativ syn ter den sig som det lyckligaste. Vi befinner oss då för framtiden som en östersjöstat bland östersjöstater, och två av dem innehar ojämförliga maktpositioner. Det är en situation som mycket erinrar om Polens, och som ledde till det polska folkets statliga undergång«. 3) Tysk sejr: »Den betyder uppbyggandet av en mellanfolklig och ekonomisk ordning för Europa, som *kan* skänka fred och trygghet. I den nya världen, som kommer att stå under tysk ledning, väntar oss stora uppgifter, och de nordiska folken som då för första gången i historien uppnår en utrikespolitisk likriktning, och som kan innesluta även det härjade och hotade Finland i sin krets, kan bevara sin särställning och sina positioner även inom det större sammanhanget. Men vägen till denna framtid är spärrad och sprängd, inte realpolitiskt, men väl moraliskt och psykologiskt, om vi inbillar oss, att det är den sedliga världsordningen, som har lidit nederlag. Vad som besegrats är inte det sanna, det rätta, och det sköna – det kan inte besegras av en jordisk makt – utan vad som fallit i ruiner är de ideologier, som varit de västliga demokratiernas baner under kampen för bevarandet av sina imperier och av den politiske hegemonien över Europa«. Den officielle svenske holdning betød eftergivenhed til Tyskland indtil Stalingrad og fra 1943 en satsen på de allierede.

De, der sidenhen kaldte sig for *fyrtiotalisterne,* var for unge til at kunne sige fra under udviklingen af verdenskatastrofen. Og nu stod de der altså, midt i deres pure ungdom, med et virkeligt patent på pessimismen. Afløb blev der sørget for ved det publicistiske skred, der indtraf 1943, både indenfor litteratur og film. Fornyelse skaber debat, og netop nu var kunstnerisk fornyelse ikke længere erklæret for politisk farlig. I 1944 begyndte tidsskriftet »40-tal« at udkomme. Lennart Göthberg introducerede det således: »Redan från början skall sägas, att det här inte skall predikas en ny generationstes. Sådana bomber kan man kasta om man känner sig stå i en litterär brytningstid – och en sådan var det under 30-talet, som mycket ricktigt också blev generationstesernas gyllene decennium – men de blir omotiverade under en litterär utvecklingsperiod som den vi är inne i« (citeret efter Gunnar Brandell: »Svensk litteratur 1900-1950«, s. 356). De væsentligste indlæg i kulturdebatten blev samlet af Karl Vennberg og Werner Aspenström i »Kritiskt 40-tall« (1948), der naturligvis fokuserede på æstetikken, men i allerhøjeste grad problematiserede den. Man var vendt mod kunst som illusion, suggestion og sensation. Den intellektuelle overvejelse skulle være forudsætningen for tilegnelsen. Man tilvejebringer aldrig virkeligheden med kunst, man forholder sig til den. Det sociale aspekt kommer bl.a. frem hos Stig Dagerman, der i »Diktaren och samvetet« (»40-tal« 1945:6) siger: »för så »fri« är ingen att han slipper att ta ställning för de undertrycktas kamp mot undertryckarna«, og allermest hos Folke Fridell, der i »Arbetarna och proletärdikten« (netop ikke trykt i »40-tal«, men i »Folket i bild« (1947) beklager sig over den manglende proletariske samtidsanalyse – hermed tænkes især på maskinalderens mangel på respekt for menneskeværd. Fridell anser det for vigtigt netop nu, hvor effektiviteten træder i centrum, at arbejderen får en bevidst fortolker.

De optrukne perspektiver indbefatter problemstillinger og baggrunde, der ligger langt fra Ingmar Bergmans. IB var allerede 1938 i gang som instruktør på en amatørscene (Mäster Olofs-gården); han iscenesætter egne stykker på Studentteatern, »Kaspers död« (1942) og »Tivolit« (1943), og Sjöberg filmatiserer hans manuskript til »Hets« (1944). »Mellan teaterns, filmens och litteraturens folk var det vattentäta skott. Författarna klev någon gang och rev av ett manuskript som de fick betalt för – det fanns ett film och teaterförakt som nog härstammade från universiteten och som i hög grad färgade av sig på fyrtiotalslitteraturen, kanske speciellt här i Sverige. Det föraktet möttes nog ev ett annat förakt från teaterns folk gentemot de litterära koryfeerna och akademikerna« har IB udtalt (i »Bergman om Bergman«, Stockholm 1970, s. 15), hvilket nok kan siges at være en noget fad efterrationalisering.

IB debuterede i det eftertragtede »40-tal« (1944: 3) med en fabulerende novellestump, »En kortare berättelse om ett av Jack Uppskärarens tidigaste barndomsminnen«, hvor IB bedyrer at novellen indgår i »en samling skisser från Kasperteaterns värld«. IB får hurtigt grundigt viklet sig ind i navnemytologier. Foruden navneimplikationer, der er det komplekse element, optræder en utroligt koketterende, sårbar privatisme, der går igen i al hans tidlige dramatik. (Ophører den nogensinde?) Kasper tilhører teatret og er som sådan ikke til at få has på – maske og fabulant. Jack har i sig selv en masse implikationer; navnet associerer bl.a. til Jack the Ripper (jf. novellen) og Hjalmar Bergmans »Clownen Jac« (1930), den første som en noget kynisk maske for den søgende yngling, der jo sidenhen spalter sig i Vergerus (lægen i »Ansiktet«, arkitekten i »En passion«, eksperimentatoren i »The Serpent's Egg«) – kynisk, konstaterende, studerende – og så alle dem, der søger kompensation for sociale uhumskheder i Gud og kærligheden. Skikkelsen Joakim Naken, hovedpersonen i radiostykket »Staden« (Svenska Radiopjäser, 1951), får kædet de fabulerende egenskaber på sig – nøgenheden er dels sårbarhed, dels iagttagende anonymitet. IB har tydeligt tilegnet sig fiktioner (hvis disse ikke er nok, er der flugten til barndommen og trygheden tilbage), og har selv været så sprøjtende produktiv, at hans fiktioner har fået mytologisk substans. Efterhånden har han effektivt arbejdet sig hen mod et Jean

Anouilh'sk credo: ungdommens oprigtighed imod alderdommens kompromisser.

Tilværelsen er som et rollespil, styret af uudgrundelige magter, med døden som tyngende trussel, hvor man kun kan håbe på Gud som altets forløser. Social orientering har han tydeligt nok beskyttet sig effektivt imod. Konfronteret med etiske brølere, kan man straks gøre sig uudgrundelig og urørlig ved sin status som kunstner. Som Anouilh nærmer sine personer det arketypiske, har IB givet sine personer allegoriske træk. Det er karakteristisk, at han i 1948 samler tre af sine dramaer, »Rakel och biografvaktmästaren« (1945), »Dagen slutar tidigt« (1947) og »Mig till skräck« (1947), under titlen »Moraliteter«, betegnelsen for de belærende middelalderspil.

Svensk film får under krigen godt nok et præg af patetisk litteratur, som skulle vise, at det var en gevaldig alvorlig tid, man levede i. Selv den kapriciøse Hasse Ekman påtog sig seriøst beredskab med »Första divisionen« (1941). Men hvorfor tiden var så alvorlig, begynder først så småt at blive antydet efter 1943. Om fyrtiotalisternes manuskriptmuligheder udtalte Ekman til Biografbladet (1949, s. 182), »att han fann dessa möjligheter nästan obefintliga. De nya svenska författarna är (...) alldeles för litet roade av att skapa handling, att skriva spännande, alldeles för likgiltiga för publikens berättigade krav på »underhållning« för att deres »ärende« och »problematik« skall kunna tjäna som filmunderlag. Filmen saknar också – i varje fall i dag – varje möjlighet att »gestalta« den s.k. inre monologen. De 40-talistiske författarnas ambition, att begagna ett språk endast för de invigda och troende, inskränker ytterligare deras kontaktmöjligheter med filmen. Klyftan bara vidgas år för år i stället för att det borde vara tvärtom. Och ändock (...) skulle han (HE) gärna vilja skriva en film tilsammans med t. ex. Sivar Arnér eller Stig Dagerman. Båda är ju så utomordentligt intelligenta, både vet så mycket om människorna, båda upplever så intensivt sin tid, men (...) skall man samarbete med dem, så måste de nalkas filmen lika öppet, lika generöst som t. ex. engelsmannen Graham Greene«.

Gustaf Molander gerådede i en blanding af lystspil og patetisk litteraturfilmatisering. Vigtigst var det, at Alf Sjöberg i 1940 atter var begyndt at blive produktiv efter 11 års pause. I Svensk Filmindustris jubilæumsproduktion leverer Sjöberg og IB med »Hets« en følelsesfuld suggererende pubertets-moralitet. Sjöberg/Bodins professionelle ekspressionisme fungerede perfekt med IBs indædte manus. Skole- og samfundsautoritet er sat overfor pubertetens ideale fordring, hvor forældreinstitutionen styrter sammen med autoritetens negative forvaltere, men samtidig antydes en meningsfuldhed med naturlig humanistisk autoritet i samfundsinstitutionerne – og den må man individuelt komme til forståelse med. Vejen til den naturlige forvaltning går via kærligheden til medmennesket. Den kærlighedsløse og hadende latinlærer Caligula (Stig Järrel) underviser i dødt sprog og krigstekster. Hovedpersonen Jan-Erik (Alf Kjellin) bliver i latintimen bedt om at oversætte, hvad der netop er filmens poler: »berede nogen glæde« og »indgive nogen frygt«. Caligula sættes til vægs af humanismens næsten pensionerede talerør Pipi (Gösta Cederlund), der helt konkret støtter sig til jordgloben, spærrer vejen for Caligula, påberåber sig lærerkald imod »idiotrespekten« – hjerte, glæde, venlighed og forståelse imod tyranner. Det bliver sandelig en tale i menneskelighedens navn, thi »de (tyrannerne) findes på alle skoler, (...) findes overalt!« Mod dette kan Caligula kun værne sig med hyklet medlidenhedsanglen. Jan-Erik går så grueligt meget ondt igennem, men det er rektor der definitivt styrker ham i troen på, at der nok i kaos er en mening med det hele.

I 1956 arbejdede samme instruktør og manuskriptforfatter med en kammerspiludgave af samme tema i »Sista paret ut«. Fokus er flyttet til kvindens funktion i familien, hendes splittelse mellem forpligtelse overfor familien og længsel efter kærligheden. Heroverfor står sønnens ideale fordringer. Humanist-læreren råder ham her til en accept af livet, thi livet – den fysiologiske udvikling – kan man ikke stævne, men det der er tilbage – nemlig vilje og fantasi (efter idealismen er gået fløjten) – er da altid bedre end ingenting. Dønningerne fra »Hets« når helt op til Vilgot Sjöman, der skrev sin roman »Lektorn« (1948) imod filmen: »Jag vågade inte tycka om en så öppet aggressiv film som HETS. Det kränkte mig att han inte gjorde något försök att förstå den sjuke läraren (»Caligula«). Jag skulle sannerligen visa att man kunde skildra en svår och krånlig lärare *inifrån* och i militärtjänsten skrev jag en pjäs som snabbt fik samma triangelmönster som HETS (gymnasiast – slarvig ung flicka – medelålders lärare). Ingmar kritiserade sönder pjäsen, men stoffet övergav mig inte: ur pjäsen kom en debutroman, LEKTORN« (Sjöman: »L 136, Dagbok med Ingmar Bergman«, Stockholm 1963, s. 13). I 1952 instruerede Gustaf Molander en filmversion af romanen, med samme slående enstavelseseffekt kaldet »Trots« (»En tilfældig pige«).

Både Sjöberg og IB var prægede af Carné/Prévert-traditionen, hvis før-eksistentialistiske determinisme først kom på mode i efterkrigstidens Sverige. Både Sjöbergs følgende film »Resan bort« (1945) og IBs instruktørdebut »Kris« (1946) bærer præg deraf, den første med et suverænt assimileret Gabin-plot, den anden stilistisk uafklaret med mindelser om Carnés »Jenny« (1936). Begge film er henlagt til isolationismens ladede provinsidyl. »Kris« bygger på Leck Fischers komedie »Moderhjertet« (dansk filmversion »Min datter Nelly«, 1955). IB har hurdlet Leck Fischer med sin egen mytologiske Jack (Stig Olin), der ønsker at forlade »dukketeatret« (livet) »for at komme ind i mørket« (døden). Nelly (Inga Landgré) aner følsomheden bag hans kyniske facade, og de forenes i fælles ensomhed. Jenny (Nellys biologiske mor og Jacks elskerinde (Marianne Löfgren)) lægger til gengæld kun maske og ejer ikke for ingenting en skønhedssalon, »Maison Jeannie«, i Stockholm med et kommentativt teater som nabo. Jenny erkender, at Nelly, som Jack, blot er et middel til at undvige ensomheden – hvilket naturligvis sker foran salonens spejl. Da Jack ikke kan realisere kærligheden til Nelly på grund af manglende engagement i virkeligheden, forestår døden.

»Kris« blev ingen succes for Svensk Filmindustri. Manuskripterne til selskabet måtte IB nu lade instruere via husin-

En scene fra »Forfulgt«



struktøren Gustaf Molander (»Kvinna utan ansikte«, 1947, og »Eva«, 1948), mens han selv instruerede under Lorens Marmstedt dels for Sveriges Folkbiografer (»Det regnar på vår kärlek«, 1946, og »Skepp till Indialand«, 1947), dels for Terra (»Musik i mörker«, 1947). »Det regnar på vår kärlek« er et charmerende stykke naivistisk ruskumsnusk – udpræget moralitet (med gudlignende episk fortæller, Gösta Cederlund udvider Pipi-figuren), plat folkekomedie og Carné/Prévert-*genre sombre* à la »Tågernes kaj« (lige fra natursymbolismen og opfostringshus-fortid til tematisk hund). Kærlighed skaber formålsrettethed og funktionsbevidsthed, men samfundet er ondt.

Humoren er forsvundet i film som »Skepp till Indialand« og »Eva«, begge er maksimalt forkrampede symbolistiske forløsningshistorier, hvor der dog er en vilje til at komme til forståelse. »Kvinna utan ansikte« har, foruden malplaceret humor, en af de mest komplicerede, fortænkte filmfortællestrukturer, der overhovedet er konstrueret, og som skal svare til brudstykker af en skæbnedetermineret historie: »Jag har velat framställa ondskans allmänna aktivitet, lagen om att den minsta och fördoldaste handling (. . .) fortplantar sig som något självständigt levande, som en bakterie eller dylikt i en oöverskådlig kedja av orsak och verkan. Jag har velat gripa fatt i det som tycktes mig fruktansvärdare och meningslösare än allt annat: Det ondas makt över oskyldiga mänskor«, skriver IB i den svenske pressemeddelelse. Det er en omverdensdæmonisering, der får to klimakser – individuelt-symbolistisk i »Fängelse«, og bagklogt socio-historisk i »The Serpent's Egg«.

I »Musik i mörker«, »Hamnstad« og »Törst« var de lange gennemspillede scener inspireret af »Rope« af Hitchcock (der også brugte etordstitler, når han blev ambitiøs). »Fängelse« (1949) bliver IBs første definitive gennembrud med dens i hvert fald for eftertiden repræsentative fyrtiotalist-grundsyn. Immervæk er kun pessimismen fælles. Jorden udnævnes nu definitivt til helvede!

Det blev for meget for Hasse Ekman, hvis reaktion resulterer i den første deciderede anti-Bergmanfilm (netop efter hans rolle som filminstruktør i »Fängelse«) – »Flickan från tredja raden« (1949), siden efterfulgt af den respektløse parodi på »Sommarnattens leende« i farcen »Ratataa« (»Skør efter noder«, 1956). Herhjemme blev filmen kaldt »Pigen fra 3. række«, hvilket giver forkerte konnotationer, retteligen burde den have heddet »Pigen fra galleriet«. Historiens og kunstnerens gode fe (Eva Henning) beretter, med en ring som fælleskomponent, historier til teaterinstruktøren og forfatteren Sture Anker (Hasse Ekman), der af de fleste anses for bedst til at lave komedier, men som i rollen som forfatter har vilje til at »sige sandheden om livet som et mareridt og helvedet som selve livet her på Jorden«. Sture tilbageviser hele tiden feens livsbekræftende og konkrete historier med absolutte postulater. Men da han til sidst selv bliver et led i ringens vandring, må han erkende at livets »slump« i »en større sammenhæng« har en positiv valør – et optimistisk metafysisk alternativ.

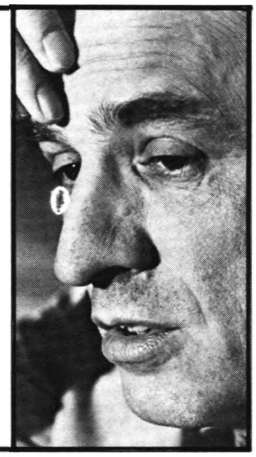
IB kan ikke afskrive sin rod i fyrtiotalet. Men der er et modsætningsforhold, der måske i sidste ende er klassebestemt. Hvor de til dels autodidakte fyrtiotalister arbejder sig hen mod konkrete løsninger af en tilsyneladende håbløs eksistentiel situation, bl.a. via en bevidst forholden sig til det litterære medium, så forfølger borgersønnen Bergman problemerne indtil de bliver til metafysik og finder kun beskyttelse mod det helvede, han generelt opfatter verden som, i den individualistiske kunstners rolle.

Note: Det indledende Bergman-citat stammer fra programmet til Olle Hedbergs »Rabies« (Hälsingborgs stadsteater 1.11.1945), her citeret efter »Ingmar Bergman og hans tid«, red. af Niels Jensen og Vibeke Rehfeld, Danmarks Radio 1977. Hefte II, s. 19.

Bergman og Hampe Faustman

Borgerlig individualist og socialistisk kollektivist

Oscar von Schmalensee



De er næsten jævnaldrende, Bergman er født 1918 og Faustman 1919, og de debuterede næsten samtidigt, Faustman nogle år tidligere med »Natt i hamn« (1943) og Bergman som instruktør og teaterchef og Faustman som skuespiller. Faustman havde også prøvet at være teaterchef og desuden medvirket som skuespiller i et antal film. Begge hævder, at Donskoj og fremfor alt Gorki-trilogien har gjort indtryk på dem. Faustman kalder ham til og med sin læremester, og han er utvivlsomt påvirket af Donskojs ægthed i miljøskildringen. Hvordan denne påvirkning har givet sig udtryk i Bergmans film har jeg svært ved at udtale mig om. Den italienske neorealismes indflydelse på deres film bekræftes af begge, og begge lavede reklamefilm under filmstoppet (1955), men her holder lighederne også op. Disse to unge filmbegavelser, opvokset i to diametralt modsatte miljøer, Bergman i det strenge protestantiske præstehjem og Faustman i det radikale og åbne kunstnerhjem, kom til at gå hver sin vej.

Bergman blev efterhånden et verdensnavn, mens Faustmans bane dalede. I den sidste halvdel af 40'rne lavede Faustman sine bedste film: »När ängarna blommar«, »Lars Hård« og »Främmande hamn«. Den første var en kollektivistisk film om daglejernes livsvilkår, deres kamp, med strejke som våben, for foreningsret, ret til at indgå aftaler og ikke mindst menneskeværdet. To dage tidligere havde Bergman premiere på »Det regnar på vår kärlek« (1946), en film om to unge menneskers kamp mod et følelsesløst, uforstående og bureaukratisk samfund. Maria Bergom-Larsson karakteriserer filmen på følgende måde:

»Filmens normsystem är småborgerligt. Den samhällskritik den gestaltar är alltigenom individualistisk. Det är enskilda individers fantasilöshet och hjärtlöshet som hindrar filmens par att anpassas« (»Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin«, Stockholm 1977, s. 46).

Begge film blev vel modtaget af kritikken, og »När ängarna blommar« udnævntes til og med til årets bedste svenske film. I løbet af 1948 havde Faustman premiere på filmene »Lars Hård« og »Främmande hamn«, og Bergman på »Musik i mörker« og »Hamnstad«. Til forskel fra »När ängarna blommar«, hvor Faustman tog stilling til daglejer-kollektivet, vil han i »Lars Hård« skildre en daglejerdrengs individuelle kamp, hans søgen efter identitet i det svenske klassesamfund og hvordan »janteloven« hersker blandt daglejerne på gården.

I »Främmande hamn« tager han atter arbejderklassens kollektive kamp op, og nu gælder det den internationale solidaritet. I Gdynia ligger et svensk skib og venter på last. Året er 1938. Gennem udsendte agenter og korrumperet polsk politi smugler nazisterne våben til Franco. Under pres tager

skibet en last tysk konserves om bord med Sevilla som destination. Matroserne opdager lastens virkelige indhold, håndgranater, gør mytteri og forlader skibet. De solidariserer sig med deres spanske kammerater og vægrer sig derfor ved at sejle med kontrabande til Franco. For at hædre en ukendt sømand, der er blevet skudt af nazisterne, mødes besætningerne fra skibene i Gydnias havn. Efter begravelsen stemmer de spontant i med Internationale, som på otte forskellige sprog drøner ud over den sneklædte kirkegård. Kaptajnen, en humanist, har afgivet kommandoen og er gået i land. Da han nægter at genoptage kommandoen, bliver også han skudt. Fra rederiet indkommer ny ordre om at »konserveslasten« skal skiftes ud med kul med Stockholm som destination. Besætningen påmønstrer igen, og efter losning og lastning, forlader skibet Gdynia. Faustmans idé med at lade besætningen tilrane sig skibet og i rum sø smide kontrabanden i havet, satte selskabet (Sandrews) ikke pris på, hvorfor filmen fik den mindre kontroversielle slutning, som nok føles som en antiklimaks. Filmen repræsenterede Sverige ved festivalen i Cannes (1949), hvor den opfattedes som kommunist-propaganda og skal være blevet pebet ud.

Om Bergmans to film skriver Jörn Donner:

»Berättelsens osentimentala ton och stilens enhetlighet gör Hamnstad till Bs viktigaste film före Fängelse. – I Fängelse, Sommaren med Monika och Till glädje skildrar B stadsmiljöer, men han har inte ens antytt intresse för den urbaniseringsprocess som pågår i Sverige, den sociala förändring som varje dag sker. Därigenom kan man säga att han ständigt rör sig med en social bild som är föråldrad, som tillhör ett förgånget«. – »I jämförelse med Hamnstad förefaller Musik i mörker vara en nästan helt kommersiell film. Ändå har den några mycket starka scener, en suggestiv verkan i enskildheter, trots att regin förefaller tafatt, ointresserad, amatörmässig« (»Djävulens ansikte«, 1965, s. 44-45).

Begge Faustmans blev produceret af Sandrews, da arbejderbevægelsens selskab Filmo og Nordisk Tonefilm ikke viste interesse. Samme år ville han sammen med George Fant og Lars Ahlin lave en film om begivenhederne i Ådalen (1931), men dermed var grænsen nået med hensyn til tolerance. Den kolde krig var et faktum. Nordisk Tonefilm gik i stedet med til, at han lavede en film efter Johan-Olov Johanssons Berglagshistorier. »Smeder på luffen« blev en ujævn film, og Faustman selv kaldte den et miskmask. Trods alt er filmen interessant med sin klart marxistiske analyse af industrialiseringens og kapitalismens udvikling i sidste halvdel af 1800-tallet og første halvdel af 1900-tallet, og af hvordan denne udvikling påvirkede arbejderklassens arbejds- og livsvilkår. I en drømmesekvens om fremtiden vises teknologiens landvindinger i form af enorme broer, skyskrabere, biler, tog, fly m.m., men også at tidens stålproduktion ikke er tilstrækkelig, da størstedelen går til krigsindustrien. Faustmans pacifisme var i sig selv kontroversiel, men værst var det, at han udpegede hvorfra truslen mod freden kom. I en skak-scene hvor flag anvendes som brikker, fører storkapitalisten det amerikanske flag frem og ingeniøren skubber da neutralitetens flag (Schweiz) frem. Militæret holder sig i baggrunden. Storkapitalisten raserer derpå i blindt raseri bordet og trykker på startknappen til krigen. Dette sagde man ikke ustraffet på dette tidspunkt, hvor underskrivning af Stockholms-appellen mod atombomben var nok til at gøre LOs næstformand arbejdsløs.

Hampe Faustman (i midten) med Gunnar Björnstand (t.h.) og Torsten Lilliecrona



I pressen anklagede Faustman ledelsen af Filmo og Nordisk Tonefilm for vanrøgt og sløseri af arbejdernes penge til film, der var helt uvedkommende for arbejderklassens interesser. De forsvarede sig og mente, at bl.a. to Bergman-film, som selskabet havde produceret, »Skepp till Indialand« og »Det regnar på vår kärlek«, med deres sociale og menneskelige patos helt lå på linie med arbejderbevægelsens bestræbelser. For at få Faustman til at fremstå som noget suspekt, glemte man heller ikke at påpege hans politiske indstilling. Faustman var kommunist men aldrig parti-medlem, og Bergman påstår selv at være en »ordentlig socialdemokrat«. Det er let at forstå, at Faustmans muligheder for at lave film hos de nævnte selskaber var udelukkede, hvorfor han vendte sig til Europafilm og indspillede »Restaurant Intim« (1950). Restauranten som mikro-samfund afspejler naturligvis det udenforliggende klassesamfund, og filmen skildrer arbejdspladsen fra arbejdskollektivets perspektiv.

Samme år som »Smeder på luffen« havde premiere, havde Bergman premiere på »Fängelse« og »Törst«. Klimaet blev koldere for Faustman, og fra og med 50'ernes begyndelse blev han en stadig sjældnere omtalt person i kulturtidsskrifterne i modsætning til den vågnende interesse for Bergman. I Aftontidningen beskriver Faustman sin egen situation:

»Har filmarbetaren dessutom haft ett socialt eller socialistiskt program som grundval för sitt skapande kan man lätt förstå vilket ytterligare minus detta inneburit för hans möjligheter att uttrycka sig i bild« (13.6.1949).

Faustmans film gik ikke økonomisk dårligt. Sandrews oplyste, at f.eks. »Lars Hård« allerede efter et år gav overskud. Inden filmstoppet nåede Bergman at lave to film, »Sånt händer inte här« og »Sommarlek«. Den første film er blevet karakteriseret som en antikommunistisk film i spionthriller-genren og den anden som en kærlighedshistorie om et ungt par på sommerferie i skärgården og som begynder i dur men slutter i mol.

Efter filmstoppet går Faustman tilbage til Sandrews og Rune Waldekranz og laver filmene »Ubåt 39« (1952), »Hon kom som en vind« (1952), »Café Lunchrasten« (1954) og »Gud Fader och tattaren« (1954). »Kvinnohuset« (1953) og »Resa i natten« (1955) produceredes på hans eget selskab F-produktion, men distribueredes af Sandrews.

I 50'erne deklareredes fra officielt hold, at klassekampen var slut i velfærdsstaten Sverige og at de store spørgsmål nu gjaldt trivslen. I »Hon kom som en vind« tager Faustman alienations-problematikken hos arbejderklassen op og i »Gud Fader och tattaren« klapjagten på afvigere og minoritetsgrupper. Filmene blev vel modtaget af kritiken. Efter »Kärlek på turné« (1955) helliger han sig bl.a. sin teaterskole, artikelskrivning i forbindelse med rejser til f.eks. Sovjet, salg af dame-trusser og alkoholmisbrug. Faustman døde i 1961 kun 42 år gammel. Uvirksomheden nedbrød

ham. Hans sidste film havde typisk nok flere titler: »Kärlek på turné«, »Ingen så tokig som jag«, »Det spelar ingen roll«. Den blev en fiasko og kom ikke engang op på Stockholm-biograferne.

I denne korte opsummering af Faustmans produktion og Bergmans tidlige film har jeg villet vise, at både Faustmans og Bergmans udvikling kom til at påvirkes af de politiske forhold i Sverige og ude i verden. Jeg hævder, at den faustman'ske tematik måtte vige for den bergman'ske og skal slutte med Buñuels udtalelse om Bergman:

» . . . en mand som sløser sin begavelse væk på meningsløsheder. Han er en meget god instruktør, men han beskæftiger sig med spørgsmål som ikke er interessante. Hvad er det han spørger om i hver eneste film? Gud, det onde, det gode, om Gud eksisterer – man kan ikke fortsætte med den slags! Jeg orker knap at se hans film. Han kan jo blive ved at sælge denne overfladiske pseudofilosofi til et dekadent publikum. Det er meget typisk, at han har haft så stor succes i Amerika. Amerikanerne, disse gringo'er, interesserer sig for sådan noget«.

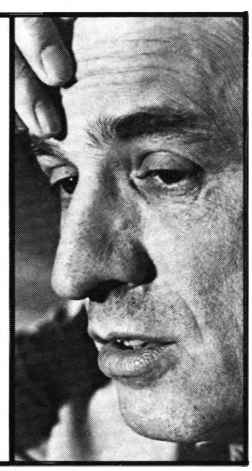
(Overs. af Peter Schepelern)

Note: Buñuel-citatet stammer fra et Buñuel-interview ved Björn Kumm i ABFs blad »Fönstret« (maj 1962). Her citeret efter Vilgot Sjöman: »L 136«, Stockholm 1963, s. 197).

Bergman som script-forfatter

Et usikkert spejlbillede, en sanselig suggestion

Jesper Tang



I det seneste store interview, Ingmar Bergman har givet verden, offentliggjort i Le Monde, 22. december 1977, står det et sted at læse: »Jeg *skrev* »Scener ur ett äktenskap« af ren fornøjelse«. Det må være en ufrivillig sandheds-fortalelse, for bladrer man tilbage til 1966, kan man læse, hvad den store instruktør egentlig mener om skrift og skriftlighed i en artikel i det engelske »The Drama Review«: »Det, som interesserer mig, er at lave film; jeg vil lave film om betingelser, spændinger, billeder, rytmer og karakteregenskaber i mig selv, som interesserer mig. Billedsekvenserne spiller direkte på vore følelser uden at berøre bevidstheden«, hvorimod »det skrevne ord læses og optages som en bevidst handling og i forbund med intellektet; først lidt efter lidt begynder det at spille på vores forestillingskraft og følelser«.

Man skal vist være netop filminstruktør for at se tingene på dén måde; måske skal man ligefrem være Ingmar Bergman for at gøre det, for skal man tro, hvad han selv indirekte videre siger i artiklen fra 1966, og hvad man iøvrigt ret klart selv fornemmer ved læsningen af hans filmmanuskripter, så befinder han sig i en gevaldig, ikke nødvendigvis afklaret, knibe mellem ord og billeder, mellem en kognitiv og en sensitiv dimension; måske vil han selv snarere sige: imellem den logik, som nødvendigvis medvirker, når billeder, rytmer og situationer tager filmisk form, og den indføling, som alene kan medgive billederne, rytmen, situationerne og filmen en vis »logik« i publikums bevidsthed.

Ingmar Bergman er – ingen tvivl om det – først og fremmest billedernes og billedrytmens mester, men han betjener sig på den anden side i en for filminstruktører sjældent udbredt og virtuos grad af det skrevne ord i sin filmskaben. Skønt han mener, at den del af den filmskabende proces, som inkluderer skriften, er forlenet med smerte, og skønt han ideligt understreger, ikke alene nødvendigheden af at holde de to medier ude fra hinanden, men også, at det ene (skriften) i hans tilfælde *alene* tjener som – omend uomgængelig nødvendigt – middel til det andet (nemlig filmen som »sanselig suggestion«, jfr. en bemærkning i manuskriptet til »Viskningar och rop«), så står der ikke desto mindre to kendsgerninger tilbage: for det første, at Bergman i ikke ringe grad selv insisterer på skriften ved at tillade, ja, måske ligefrem ønske udgivelse af sine filmscripts[1]), for det andet – og ikke mindst vigtigt – at de udgivne manuskripter indeholder, hvad man lidt kluntet kan kalde højst »kvalificeret« skrift, både hvis man måler med et traditionelt-litterært værdikriterium, og hvis man sammenligner med, hvad man som almindelig læser stiller af krav til fiktionslæsning. Med andre ord: Bergmans skrift kan i et vist mål sagtens leve i sig selv, og han synes selv at være klar over det.

MELLEM ORD OG BILLEDER

Placeringen og vurderingen af Bergmans udgivne filmscripts rejser en hel række mere teoretiske problemer; i betragtning af den iver, filmfolk og -kritikere lægger for dagen med hensyn til at hævde filmkunstens egenart – specielt i forhold til litteraturen – kan man passende formulere problematikken som spørgsmålet om *nytten* af at udgive filmmanuskripter overhovedet?

Bergmans knibe mellem ord og billeder går igen i den teoretiske filmæstetik som diskussionen om to mediers forskelligartethed og de grænser, denne sætter; han formulerer det selv i en forbemærkning i forbindelse med udgivelsen af manuskriptet til »Beröringen«: »Det är svårt att skriva ett filmmanuskript, men jag undrar om det inte är lika svårt at läsa det. Orden kan ju aldrig uttrycka det den färdiga filmen vill förmedla . . . under alla förhållanden är manuskriptet alltid ett halvfabrikata, en blek och osäker spegelbild«. Diskussionens hovedpunkt er forsøget på at beskrive de to kunstarters mediemæssige forskelligheder, og – som det tydeligt mærkes hos Bergman – af historiske grunde vil det aktuelt sige: at beskrive, hvad filmen kan *mere* eller *anderledes* end den etablerede litterære kunstart.

Indtil i dag har diskussionen nemlig som konkret emne haft det ulykkelige »filmatiseringsproblem«, altså omsættelsen af et på forhånd eksisterende litterært kunstværk til billeder, til film, via en mere eller mindre kompliceret (og vellykket) transformationsproces. Diskussionen har endvidere – ligesom det praktiske filmatiseringsarbejde – været præget af litterater, af litteraturens kunstnere, af litterære betragtninger. Et kuriøst eksempel er tilblivelsen af Henning Carlsens roman-filmatiseringer fra 60'erne: disse er »skrevet« af en filminstruktør, men på basis af litterære værker og med en digter (nemlig Poul Borum eller Peter Seeberg) som mellemled og som egentlig »transformator«.

Ingmar Bergmans scripts tvinger på en sund måde diskussionen til at udvide sit emne og sine betragtninger. Her præsenteres man for *skrift* (snarere end egentlig litteratur), produceret af en filmskaber selv, produceret på basis af en billed-professionels (må man i alle tilfælde teoretisk formode) »filmisk sete« idé eller impuls, og udelukkende med

hensigt til at fungere som stadium i en kunstnerisk skabelsesproces, hvis medium ikke er skriften. Problematikken er pludselig vendt om, skriften har fået en ny plads som element i en anden kunstarts tjeneste og had-kærlighedsforholdet mellem litteraturen og filmkunsten skulle synes elimineret.

Bergman skriver selv i den flere gange nævnte artikel (»Each film is my Last« i The Drama Review) fra 1966 ret præcist, hvorledes scriptet fungerer i hans arbejde. Første stadium af en films tilblivelse er netop en impuls, »split-second impressions«. Dernæst består et arbejde med – som han selv i typisk 50'er-intellektuel billedstil udtrykker det – at vinde tråden op, at hale det pulsslag og de rytmer ud af impulsen, som den indeholder, og som senere fremtræder som egenartede for den færdige film. Endelig følger *script-stadiet,* hvis væsentligste funktion ifølge Bergman er præciseringen af dialogen, men på en måde, som overhovedet ikke tager hensyn til, hvad der senere skal »ske mellem linierne«, for »så mange detaljer ville være *ulæselige*«. I den bevidsthedsproces, som filmskabelsen også er, fungerer udarbejdelsen af det skrevne manus som »*den logiske afprøvning* af mine ideers holdbarhed (validity)«, og det slås fast, at det dokument, scriptet, som er resultatet af processen, er »en højst ufuldstændig *teknisk* basis for en film«.

DEN NØDVENDIGE PROCES

Bergman tangerer med disse bemærkninger indirekte en del af den misere, litteratur-film-debatten efter min mening geråder ud i: skriften er ikke nødvendigvis mindre sanseligt suggestiv end filmens billeder og rytmer, den er ikke nødvendigvis mere kognitiv eller bevidsthedsrettet end billedsekvenserne; hvis der er behov for beviser, så er det en udmærket idé at give sig til at læse Rimbaud f.eks. Men skriften er for filmkunstneren (og for mange andre) et iøvrigt ikke altid nødvendigt kognitivt stadium, *fordi den ikke er hans medium.* Skriften – scriptet – er en første sammenhængende kodificering af ideen, og at skriften må holde for, skyldes en kulturhistorisk tradition, muligvis en særlig indretning af vores hjerne: den er (blevet) *det* kognitive, rationelle budskabs bærer i vores bevidsthedsstruktur; ordet og nedskrivningen er de midler, vi først og fremmest betjener os af, når vi skal fastholde og systematisere, men teoretisk set kunne det lige så godt være billeder, der udfyldte denne funktion og i praksis kan skriften altså lige så godt være andet end rationel meddelelse.

Derfor: når Bergman raser mod skriften, så raser han i virkeligheden imod nødvendigheden af kodificeringen, rationaliseringen af ideen overhovedet, imod en for mig at se altafgørende væsentlig proces i al organiseret meddelelse, fagligt-videnskabelig som kunstnerisk, men måske mest kunstnerisk: det *er* simpelt hen ikke særlig lystbetonet »effektivt at ta död på all gestaltningsglädja« ved at kodificere det principielt ukodificerbare. På den anden side: skal følelserne, den sanselige suggestion bane sig vej fra filmskaberen til hans publikum, og skal begge have glæde af den eftersøgning og sandhedssøgning, som det samtidigt kognitive og sensitive arbejde med filmskabelsen er udtryk for, så er processen nødvendig.

Bergman må være enig: han producerer script på script, film på film, han gentager uafladeligt processen, frister til stadighed smerten – og gestaltningsglæden, som følger, som er smerten – fordi han netop søger erkendelse, fordi han er nysgerrig. Det ironiske ved det hele er, at hans filmscripts i så høj grad er udtryk for en ikke særligt kognitiv fikseret brug af skriften, at hans skrift i høj grad er »læselig« i sig selv, at script-stadiet hos ham udvikler sig til et selvstændigt, kunstnerisk effektivt moment, at hans manuskripter i sig selv er sanseligt suggestive og vidner om genuin skaber*glæde.* Man kan tage et helt konkret (ja, *alt for* konkret) eksempel på, hvad det drejer sig om: i manuskriptet til »Tystnaden« står et sted, at »då hon lutar sig fram mot fönstret känner han den starka doften från hennes kropp«. Her frigør Bergman sig fuldkomment fra rollen som filmkunstner med kuglepen, dufte kan som bekendt ikke objektivt transporteres via filmlærredet, men på den anden side *er* den lugt der. Bergman bliver skriftkunstner eller billedskaber i skriftens dimension: senere må han så teknisk tage stilling til, hvordan han får duften, stemningen, rytmen i situationen, sansningen på celluloid-strimlen.

NYTTEN

Man må – for nu endelig at svare på spørgsmålet om nytten af at udgive filmscripts – nemlig skelne mellem *scripts* og *drejebøger.* De sidste er – med en omvending af Bergmans bemærkning ovenfor – teknisk set fuldstændige udgangspunkter for en film, de er delt op i scener og »takes«, der er tekniske bemærkninger samtidig med almindelige regi-bemærkninger, lokalitetsbeskrivelser og dialog. Om sådanne dokumenter – i dansk sammenhæng kan man tænke på Rifbjerg og Kjærulff-Schmidts udgivne drejebøger til »Weekend« og »Der var engang en krig« – kan man i nogen grad mene, at de er halvfabrikata, og at udgivelsen deraf først og fremmest tjener tilfredsstillelsen af et kuriøst behov hos filmstuderende og -kritikere samt andre, som er mere interesserede i at kikke den filmskabende proces i kortene, end i at studere og opleve filmkunstværker som netop kunstneriske udtryk af eksistentiel og (derfor) politisk relevans. Jeg vil næsten mene: hvad skal vi – selv i en tid, hvor vi er slavebundne af biografernes stædige uvilje mod at vise film over en vis, selv ringe alder – med halvfabrikata, når vi har de fuldstændige produkter?

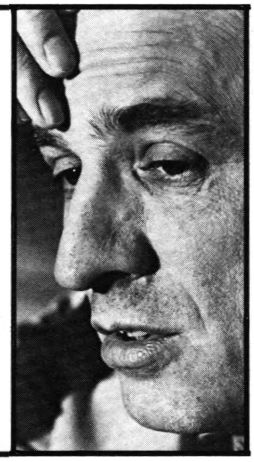
Med hensyn til (de fleste) scripts stiller sagen sig anderledes. Vi må bryde voldeligt ind i den del af den teoretiske æstetiske debat, som drejer sig om genre-traditionalisme og hidsig mediepuritanisme og konstatere: bl.a. Ingmar Bergmans scripts konstituerer en ny genre, der placerer sig midt mellem film og litteratur. Og egentlig er det slet ikke så mærkeligt, at denne genre kommer til verden, at den fungerer udmærket på sine betingelser mellem de to eksisterende genrer: nok er der en væsentlig mediemæssig forskel mellem litteratur og film, men de to udtryk har på den anden side det til fælles, at de – i modsætning f.eks. til faglig-videnskabelig, netop strikt kognitiv meddelelse – som kunstneriske former spiller direkte på det menneskelige sanseapparat ved at *tematisere* virkeligheden i »billeder«, i principielt irrationelle fiktionsbilleder, i fantasi, i en dimension, hvor det normalt uudsagte siges, det normalt uladsiggørlige gøres, det almindeligvis usynlige ses og det sædvanligvis sande afsløres som falsk.

Bergmans filmscripts er – deres tekniske ufuldkommenhed til trods, ja, måske netop derfor; Bergman udgiver netop ikke de stakke af tekniske noter og drejebøger, hans gemmer må være fulde af – først og fremmest også netop *temaskitser.* De er udformet under – som tidligere sagt: virtuos – anvendelse af klassisk litterær teknik og skriftstil; typen, »niveauet« er i så henseende igen 40'ernes og 50'ernes kraftstærke prosa som vi her hjemme kender fra f.eks. Martin A. Hansens forfatterskab. Det store flertal af hans filmmanuskripter er formuleret som trediepersonsfortællinger (»En passion« er undtagelsesvis formuleret som en førstepersons-beretning) med en alvidende fortæller som

udgangspunkt; han skifter synspunkt med samme lethed og logik som et kamera skifter indstilling, og han bevæger sig let og smertefrit frem og tilbage mellem ydre, objektiv, ofte via skriften overordentlig suggestiv, description og indre, sjælegranskende, subjektiv monolog og stemningsbeskrivelse. Sjældent sætter Bergmans stemme sig direkte igennem og bryder fiktionen ved at komme med filmtekniske eller -æstetiske bemærkninger (scriptet til »Viskninger och rop« er en undtagelse), og selv om dialogen oftest (men det modsatte er f.eks. tilfældet i »Tystnaden«, der stort set er en »roman«) er fremherskende og descriptionen i sådanne tilfælde reduceret til regi-bemærkninger, så fungerer manuskripterne som fuldgyldige udtryk for eller formidlere af de tematiske helheder, Bergman vil udsige, som perfekte og fuldt sanseligt suggestive udtryk for de sammenhænge i virkeligheden, han både med sine film og sine scripts vil gøre os opmærksom på. En ny genre er født, og det vil være forkert at opfatte scriptet som hviskning forud for et senere, filmisk råb.

1) Den autoriserede udgave af Bergmans scripts er de tre bind »Filmberättelser«, som er udsendt af Nordstedts i Stockholm i 1973: Bind I: Såsom i en spegel, Nattvardsgästerna, Tystnaden, Bind II: Persona, Vargtimmen, Skammen, En passion, Bind III: Riten, Reservatet, Beröringen, Viskningar och rop.

Bergman og skuespillerne



Henrik Lundgren

Intervieweren: Er der nogen særlig skuespillermetode, du har arbejdet med?
Ingmar Bergman: Min egen!
(Interview-bogen »Bergman om Bergman«, 1971)

Når Ingmar Bergman skulle forklare de tre intereviewere i ovenanførte bog – Chaplin-redaktørerne Stig Björkman, Torsten Manns og Jonas Sima – hvorfor »Ansigtet« (1958) blev en så vældig kompleks film med mange medvirkende, lød svaret: »Jeg omtalte vel, at jeg var på Malmö Stadsteater, og det var vigtigt at holde sammen på ensemblet, så jeg gik og lovede alle roller i min næste film, uden at ane, hvad jeg skulle lave, så jeg fik enorme problemer med, hvordan jeg skulle få tingene til at klappe! Man måtte lave et rundskue med en masse mennesker i. Jeg tror, at hele mit ensemble i Malmö kom med i »Ansigtet«.

Fremgangsmåden kan lyde nok så excentrisk: at lave filmen ud fra det forhåndenværende skuespiller-materiale. Men for Ingmar Bergman er den slet ikke så usædvanlig endda. Han har selv fortalt, hvordan »Persona« (1966) blev til ud fra et lysbillede af Bibi Andersson og Liv Ullmann – ønsket om at lave en film »om to, der taber deres identiteter til hinanden, og som også ligner hinanden til en vis grad.« I virkeligheden er det en regel for ham, at han må kende sine hovedskuespillere på forhånd for at kunne komme i gang med manuskriptet: »Jeg kan egentlig ikke begynde at skrive, før jeg bestemmer mig for, hvilken skuespiller der skal have rollen. Rollen bliver iklædt hans hud, hans muskulatur, hans måde at intonere på, frem for alt hans måde at rytmisere på, at være på.«

Således kan man faktisk – som Robin Wood i hans velargumenterede Bergman-monografi – inddele den svenske instruktørs oeuvre efter skuespiller-faser: Hvilken skuespiller(inde) er strålingspunktet, den igangsættende faktor for Bergmans film, i årene fra debuten til i dag? – Wood når til følgende, forholdsvis rimelige inddeling: 1) Bergmans selvstændighed markerer sig i de tre Maj-Britt Nilsson film (1949-52). 2) Den efterfølgende periode (1952-56) er karakteriseret ved modstillingen af Harriet Anderssons livslystne ungdommelighed og Eva Dahlbecks modne varme og milde ironi. 3) Mændene synes dominerende i den tredje periode, der går fra »Det syvende segl« og »Ved vejs ende« (1957) frem til »Djævlens øje« (1960) – men igennem disse film udkrystalliserer der sig et bestemt uskyldigt-spontant ideal i Bibi Anderssons figur. 4) Ingrid Thulin er den næste, der tager over – hendes figur med dens »forpinte spørgsmål om selve livets mening« udvikler sig via »Livets under« og »Ansigtet« frem til kulmininationen i »Lys i mørket« (62) og »Stilheden« (63). 5) Sidste fase bærer overskriften Liv Ullmann – og det må gælde såvel for fremkomsten af Woods bog (1969) som i dag. – Robin Wood er selv inde på, at en Ingmar Bergman-biografi med rette kunne bære titlen: »För att inte tala om alla dessa kvinnor . . .«

INGEN »FØLELSESPLADDER«

Det er således svært at forestille sig nogen instruktør, for hvem samarbejdet med skuespillerne umiddelbart har større betydning – samtidig med at det er vanskeligt at finde nogen instruktør, der omgiver dette samarbejde med ringere mystik. Bergman har ved flere lejligheder refereret til denne »salige gamle amatør Dreyer«, som bildte sig ind, at ved alvorlige film skulle skuespillerne gå omkring som »nogle frygtelige mørkemænd« hele dagen. For Bergman er det netop væsentligt at udnytte skuespillerens professionelle evne til »lynhurtigt at sætte sig ind i en situation og lynhurtigt trække sig ud af den igen«. Der er ikke tale om nogen »mystisk« indre transformation – Bergman har aldrig talt om sine skuespillere som medier eller marionetter for hans vilje (det har kritikken til gengæld gjort!). De krav, han har stillet, har altid gået på det helt enkle – med interview-bogens udtryk: Intuition, sensualisme og fantasi samt et vist element af selv-kontrol.

Kernen i Bergmans samarbejde med skuespillerne giver han selv i sin forklaring af, hvorfor han tror, at de gerne vil have roller i hans film: »Årsagen til at skuespillere synes om at arbejde med mig er måske forklarlig. Jeg har viet hele mit liv som professionel til at samarbejde, og det har jeg fundet ud af lidt efter lidt. De ved, at de får den service, de skal have. At de får stimulansen og den tekniske assistance.« Selve dette – at give skuespilleren *stimulansen* og den *tekniske assistance* – er for Bergman essensen af personinstruktørens arbejde. For ham er skuespilleren en selvstændigt skabende kunstner, der ikke skal voldføres til sine resultater, men netop stimuleres, assisteres. Hvad der nødvendigvis må ske ved det modsatte af en følelsesmæssig omklamring: En erfaring, han gjorde under sit samarbejde med instruktøren Torsten Hammarén på Göteborg Stadsteater i årene fra 1946 – »han ledte mig med hård hånd ud af føleriet. Han kom ned og overværede mine prøver og overtog dem, når det hele gik op i tågesnak og følelses-onani.« I interview-bogen med de tre Chaplin-redaktører har han

sammenfattet det i følgende formulering: »Jeg kan ikke komme med følelsespladder til en skuespiller, så har han mig øjeblikkelig. Jeg må komme med fuldkommen distinkte, klare tekniske anvisninger.«

STIMULANSEN

At give skuespilleren »stimulansen«, er for Bergman et spørgsmål om at komme på bølgelængde med skuespilleren, uden at hypnotisere. Bergman har flere gange fastslået, at i teateret (han kunne tilføje: filmen) behøver man kun tre ingredienser: et emne, skuespillere, publikum. Men naturligvis ønsker han selv at have indflydelse på, hvordan emnet tager sig ud i publikums øjne, når skuespillerne har formidlet det. Her kommer den »stimulerende« instruktion ind i billedet, bedst beskrevet af ham selv i en samtale med Egill Törnqvist under prøverne på »Spøgelsessonaten« på Dramaten 1973:

Skuespillere »er selvstændigt skabende mennesker, særdeles kreative, og de føler sig bedst til pas, hvis de selv får lov at skabe, finde på og formulere. Det er en skabelsesproces af stor betydning. Hvis instruktøren – som jo har haft måneder, før prøverne begynder – pludselig bombarderer skuespillerne med alt det, han har udtænkt i enrum, så lammer han skuespillernes kreative begavelse. Når han føler, at skuespillerne selv er ved at nå frem til det, han har haft i tankerne, da skal han bygge på det, strække det mere og mere. Kommer det ikke af sig selv, injicerer man det så skånsomt som muligt ved hjælp af en regi-anvisning eller lignende. Det er vigtigt, at skuespillerne føler, at de er selvstændigt skabende, og at instruktøren mere er der som en »atmosfære«, en registrerende trygheds-faktor, en stimulator og i nogen grad som den, der holder sammen på feltet. Hvis noget er gået i baglås, skal man ikke hamre eller slide eller hale i det, men hjælpes ad med at løse op. – I princippet dukker der egentlig aldrig noget nyt op for mig under prøverne. Det er klart, undertiden kommer man på noget – undertiden er det længe efter premieren, man finder ud af, hvad det var, man skulle have gjort. Men under selve prøvearbejdet, sker der sjældent noget, som jeg ikke har forberedt.«

I hvilken forbindelse Bergman bemærker, at det dog undertiden sker, at han dropper sine egne forslag til fordel for skuespillernes, hvis han føler, at de virker i samme retning. I den prøvedagbog, Henrik Sjögren førte i 1969 under Dramatens prøver på Büchners »Woyzeck«, kan man f.eks. læse, hvordan Gunnel Lindblom fik Bergman til at ændre rækkefølgen af nogle scener, hvorved han selv følte, at helhedsvirkningen styrkedes.

DE TEKNISKE ANVISNINGER

Men ovenstående er naturligvis mere en form for »arbejdsmoral« end en egentlig metode. Den ligger i selve det tekniske arbejde med arrangement, bevægelser og betoninger.

Her er det værd at hæfte sig ved Bergmans tilknytning til musikken. Sjögren bemærker i den ovennævnte prøvedagbog fra »Woyzeck«, hvordan Bergman i massescenerne ligefrem »slår de enkelte stemmer ind«, på samme måde som en dirigent giver indsatser. Og en væsentlig del af dette »tekniske« arbejde sammenligner Bergman selv med dirigentens. Under »Woyzeck«-prøverne kom det ligefrem til følgende program-erklæring, affødt af at Bergman havde overværet en opførelse af Mozarts c-moll messe: »Det slog mig, hvor vi filer og gnider, og hvor ofte ordene er forgiftede af deres mange betydninger. Hvor klar nodeteksten er, så disse mennesker oplever deres tolkning ikke som et slaveri, men som en stor tryghed og frihed inden for strenge



Bergman instruerer

former. – Det kommer af, at de inden for musikken har en skrift, som er så utrolig meget mere præcis end vores. Men den kræver også en grundforudsætning: Musikalsk dannelse, en total indsigt i alt til faget henhørende – takt- og tonearter, tonehøjde, rytme og alt det, vi ikke har noteret i vore tekster.«

Det er denne »musikalske« arbejdsmåde, Bergman tilstræber i replikbehandlingen. I Törnqvists prøvedagbog fra Strindbergs »Spøgelsessonaten« på Dramaten, fremhæver forfatteren, hvordan Bergman »ofte viser, hvordan en replik kan deles op i korte forløb, hver med sit specielle tonefald, så at hele replikken former sig som en ord-melodi, rig på psykologiske nuancer.« – Törnqvists regibog er fuld af eksempler; det må være nok at pege på det opgør, der slutter skuespillets anden akt, hvor Bergman fremhæver sit »eksistentielle« syn på skuespillet ved at flytte sætningens eftertryk til verbet: »Vi *är* stackars människor, det vet vi. Vi *har* brutit, vi *har* felat, vi som alla.«

Eller et nok så instruktivt eksempel fra prøverne på »Woyzeck« på Dramaten. Farmor (Sif Ruud) beretter sit eventyr, da Woyzeck (Thommy Berggren) vender tilbage fra mordet på Marie. Bergman fastlægger spillerytmen: »Lyssna nu alla på henne. Kom ihåg att alla är medspelare som är på scenen. När Sif kommer til »slånbärsbusken«, kommer Thommy upp här på tungan. Då gör Sif en paus och allas ansikten vrids mot Thommy. När Sif börjar berätta igen, vänder ni er långsamt tilbaka mot henne.«

Denne eksakt rytmiske tilrettelæggelse af arrangementet er en afgørende del af Bergmans arbejdsmåde: For at få det rigtigt »går« han i regelen selv bevægelsesmønstrene med skuespillerne på de første prøver. Henrik Sjögren skriver fra »Woyzeck«-prøverne: »Han tager gerne selv et tag i skuespillere og kormedlemmer, fører dem rundt på scenen, placerer dem. Og da lader han gerne hånden hvile på vedkommendes arm eller skulder, mens han forklarer sagen. Eller det sker, at han bliver stående stille med hånden udstrakt, som om han selv følte sig ind i situationen og samtidig suggererede skuespillerne ind i den. Der er noget af den håndspålæggelsens mystik i dette . . .«

At skuespilleren kan opleve det på samme måde, bevidnes af Bibi Andersson fra prøverne på »Misantropen« i Malmö (1957). Hun skulle spille den uskyldige Eliante og havde problemer med den store replik om de »blinde« elskere: »Efter frokost tog han mig i hånden og førte mig ind midt på scenen i focus for alles blikke. Hidtil havde jeg fremsagt min monolog siddende i den ene side af scenen. Han lod mig nu fortælle min replik som en lystig historie, som vi alle sammen lo ad. Jeg måtte tage min egen barnlighed og naivitet i anvendelse. Han stod hele tiden og holdt mig i hånden, mens jeg fortalte. Det var hemmeligheden – før havde jeg bare følt mig selv som uendelig påtrængende, da jeg sad dér ude i siden og forsøgte at blive hørt.«

Gennem denne »håndspålæggelsernes mystik« går vejen til kernen af Ingmar Bergmans værksted – i hvert fald for Max von Sydow, som i kommentaren til Stig Björkmans portræt-film »Ingmar Bergman« udtaler: »At se Ingmar lægge arrangement til en hel akt i et stykke er meget fascinerende, synes jeg, fordi det ikke bare drejer sig om, at man geografisk skal flytte sig gennem rummet, slå sig ned der, rejse sig, gå til det og det møbel, sætte sig i den stol osv. og sige den replik – men det er hele tiden med en anvisning på, omtrent i hvilket tempo og i hvilken rytme dette skal ske. Det er meget let at gribe til musikalske sammenligninger, for et eller andet sted i baghovedet hører man musikalske udtryk og ved omtrent, hvor mange takter man skal regne med under en flytning eller inden en accent sættes ind. Hvis man forstår den første instruktion, som ligger i Ingmars arrangement, så har man forstået det meste af Ingmars idé med rollen. Som følge deraf føler jeg mig som skuespiller vældig fri.«

I sit arrangement skaber Bergman – med von Sydows ord – »en rytmisk skitse af rollen« og suggererer derigennem skuespillerens meddigtende kræfter. Bibi Andersson: »Han er intensivt til stede og omgiver os med en interesse, som man ikke er vant til. Man føler sig som noget særligt – unik. Måske fordi han *ser* det »særlige« i os.« Gertrud Fridh: »Det hører til det store ved Ingmar Bergman, at han støtter skuespillerens egen intuition. Han sætter sit stempel på forestillingen, men alligevel har man følelsen af at have skabt noget, man selv kan og vil stå inde for. Med sin kærlige lytten stimulerer han skuespilleren til dristighed og frihed.«

HÅNDVÆRK OG DIMENSION

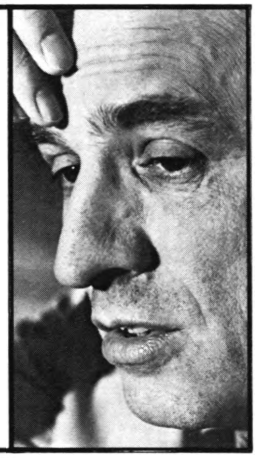
At give skuespilleren den medskabende stimulans via de tekniske anvisningers rytmiske præcision – det er i kortest begreb »hemmeligheden« bag Ingmar Bergmans arbejde med skuespillerne. Han nægter selv kategorisk at udtale sig yderligere teoretisk. Hans indfaldsvinkel er håndværkerens: forestillingen skal være færdig til tiden, og når man har 8-10 uger til optagelsen af en film, kan man ikke arbejde med prøvesystemer som Stanislavskijs eller Strasbergs (siger han selv i interviewbogen med de tre Chaplin-redaktører). Holdningen genfindes i et svar til Thommy Berggren (der har talt om Brechts to-årige prøveperioder), citeret efter »Woyzeck«-dagbogen: »Jeg tror, det er et spørgsmål om træning. Skuespilleren har en indbygget *timing*. Han ved, hvornår et stykke skal være færdigt. Nu prøver vi 8-9 uger, for det er, hvad økonomien tillader. Da Tosse (Tord Stål) og Sif og jeg var unge, havde vi kun tre uger. I England prøver man aldrig mere end 5 uger. I øststaterne flere måneder – om end med pauser.«

Skuespiller-»systemet« bestemmes af prøvetiden – den holdning kan man roligt kalde pragmatisk! Men den er karakteristisk for Bergman, der i interview-bogen konsekvent fastholder den håndsværksmæssige indstilling. Han vil ikke »intellektualisere« ting, som han mener, er et spørgsmål om kunstnerisk instinkt og teknisk profesionalisme. Og man skal i hvert fald ikke lade sig forlede af hans uvilje mod at teoretisere til at tro, at han ikke ved, hvad han gør – tværtimod, der ligger hårdtprøvet erfaring bag hans sammenfatning af sin arbejdsmåde i forhold til skuespillerne, sådan som han har formuleret den i et interview med kritikeren Henrik Sjögren:

»En intention, som er helstøbt og målrettet, den når altid frem. Placerer du en serie af sådanne intentioner ved siden af hinanden, som alle er rettede i samme retning, men har forskellig farve, så får du et kolossalt facetteret spektrum. Men hvis intentionerne går i forskellige retninger, får du ingen enhed – du bliver bare træt. Det er på den teori, mine forestillinger bygger . . . Fra visse bestemte steder på scenen ses og høres skuespilleren bedst, men han må også have en enkelt, ren og ikke-kompliceret intention – forsøger han at komme med flere på en gang, rammer de ikke. Men han kan placere tre intentioner tydeligt ved siden af hinanden, og hvis de træffer i hurtig rækkefølge, skaber de en dimension. Det er sådan, jeg har arbejdet . . .«

Litteratur:
Henrik Sjögren: »Ingmar Bergman på teatern« (1968)
Henrik Sjögren: »Regi: Ingmar Bergman – dagbok från Dramaten 1969« (1969)
Egil Törnqvist: »Bergman och Strindberg« (1973)
Det kgl. Teaters program fra Bergmans opsætning af »Misantropen«.
Jens Pedersen: »Bergmanfilm – en arbejdsbog« (1976)
Robin Wood: »Ingmar Bergman« (1969)
samt
Stig Björkman, Torsten Manns og Jonas Sima: »Bergman om Bergman«.
(Stockholm 1970, København 1971)

Ingmar Bergman og musikken

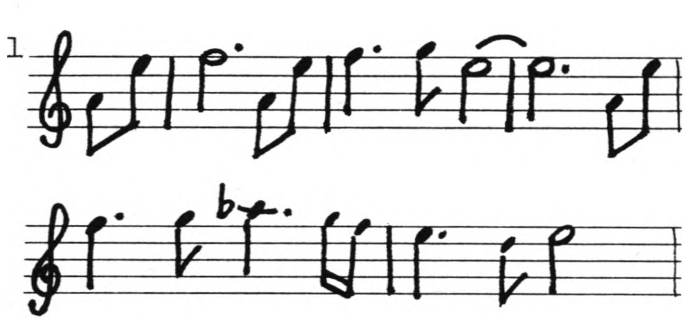


Peter Schepelern
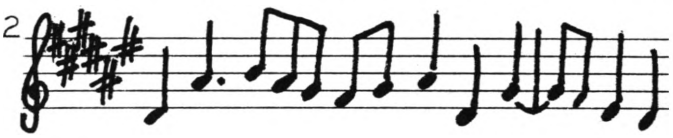
Bergmans forhold til musikken fortjener en kommentar. I sine tidlige film brugte han, som det var almindeligt i tidens film i øvrigt, underlægningsmusik mere rigeligt og påtrængende end det siden har været kutyme. Til filmene fra »Kris« (1946) til »Fängelse« (1949) komponerede Erland von Koch (født 1910) tung, svulstigt patetisk musik, der, i udmærket overensstemmelse med filmene i øvrigt, understregede den lidt abstrakte skæbnestemning, der kunne lede tanken hen på Carné og Préverts poetisk-realistiske film, hvor Maurice Jauberts musik havde samme funktion.

Fra »Törst« (1949) og til og med »Jungfrukällan« (1959) var, med enkelte undtagelser, Erik Nordgren (født 1913) Bergmans faste komponist. Nordgrens musik er, lige som von Kochs, smukt klingende, konventionel koncert-musik, smagfuld og behersket, med en hældning til det sentimentale. I »Ansiktet« og »Sommarnattens leende« er der behændige klassicistiske pasticher; i »Det sjunde inseglet« er middelalder-klange og »Dies Irae«-melodien (som Schierbeck jo også benyttede til Dreyers »Vredens Dag«), efter de klassiske *underscoring*-forskrifter, effektfuldt sammenvævet med en nyere, mere ubestemmelig musikalsk substans. Nordgrens vigtigste musikalske bidrag til Bergmans film er musikken til »Sommarlek« (1951) og »Smultronstället« (1957). Begge film handler om et indestængt menneske, der, via gensynet med fortiden, formår at bryde ud af sin isolation og følelseskulde; i begge film udløses de forløsende flash-backs til fortiden af et gensyn med fortidens lokaliteter; begge film giver en nostalgisk vision af den svenske sommer, og også i »Sommarlek« spiller et *smultronställe* en symbolsk-tematisk rolle. Som for at gøre filmenes indbyrdes slægtskab endnu mere åbenbar, anvender musikken det samme hovedmateriale. I »Sommarlek« ledsages alle flash-back-scener af et vemodigt, ekspressivt tema (ofte i kombination med en harpe-akkord). I »Smultronstället« benytter Nordgren simpelthen det samme tema igen (node-eks. 1) som gennemgående ledemotiv (og ofte med harpe-akkorder). I drømme-scenen, hvor Bibi Andersson festklædt sætter sig til klaveret, spiller hun begyndelsen af fuga i fis-mol fra Bachs Wohltemperiertes Klavier I (node-eks. 2), der netop begynder med de

1



2
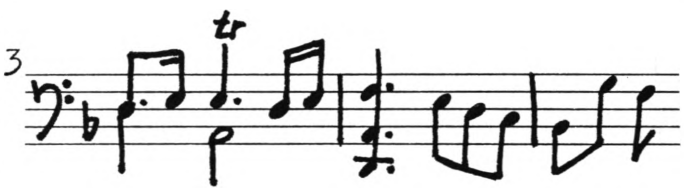


samme karakteristiske tre toner, som Nordgrens tema er bygget over. Musikanvendelsen i disse film har – ud over den mere konventionelle stemningsunderbyggende og ledemotiviske funktion – den særlige opgave at skabe – eller i hvert fald understrege – en sammenhæng i instruktørens værker.

»Gycklarnas afton« (1953) havde undtagelsesvist musik af modernismens største begavelse i svensk musik, Karl-Birger Blomdahl (1916-1968). Dens sære sprængte klange, raffinerede ekspressionistiske effekter og instrumentation – specielt pauke-anvendelsen i ydmygelses-flash-back'et – er milevidt fra Nordgrens konventionaliteter, ligesom filmen i det hele taget udgjorde en avant-gardistisk lakune i Bergmans 50'er-film (selv om man måske kan se en avant-gardistisk linie fra »Fängelse«, over flash-back'et i »Gycklarnas afton«, indledningsdrømmen i »Smultronstället«, til modernistisk eksperimenterende film som »Persona« og »Vargtimmen«, der for øvrigt havde til dels elektronisk lydunderlægning af Lars Johan Werle (født 1926)).

Som man også kan iagttage det i f.eks. Buñuels produktion, bliver filmene – fra 40'erne til 60'erne – mere og mere musik-tavse, men samtidig bliver musikken af større betydning i filmene; den er ikke blot et formelt element, foreskrevet af konventionen, men også et handlingselement og et centralt tematisk motiv.

I »Såsom i en spegel« (1961), i sig selv et strengt behersket kammerspil, er der også asketisk givet afkald på de store musikalske illustrationer. Erling Bløndal Bengtsson spiller begyndelsen af sarabanden i Bachs anden solosuite for cello (node-eks. 3) på fire steder, der således får en

3



accentuering: begyndelsen, slutningen (hvor billedet af helikopterens svirrende propel effektfuldt »imiteres« af musikkens trille) og to centrale steder: dels hvor den skizofrene Karin læser i sin fars dagbog, at han iagttager hendes håbløse sygdomsforfald med skrækblandet fascination, dels hvor Karin taler med broderen om sin gudsoplevelse.

Blandt de tidlige film er »Musik i mörker« (1948) og »Till glädje« (1950) direkte film om musikere. Den unge mand i »Musik i mörker« bliver blind ved en ulykke og må naturligvis dyrke orgelspil, og musikken kommer til at stå for hele den indre virkelighed, som må træde i stedet for den tabte ydre. Hovedpersonen i »Till glädje« er violinist i Hälsingborgs orkester, hvor Victor Sjöström er dirigent. I filmen – der i flash-backs, med Beethovens Niende Symfoni, »An die Freude«, som ramme, fortæller om violinistens karriere-mæssige og ægteskabelige problemer – er musikken,

uundgåeligt, en betydningsfuld dramaturgisk faktor. Stig Olin spiller violin det bedste, han har lært, men man bliver alligevel ikke forundret over hans solist-fiasko, da han forsøger at spille Mendelssohns violinkoncert uden at bevæge fingrene på venstre hånd nævneværdigt. Musikken fremstår – især via Beethovens glædes-hymne, som violinisten er til prøve på, da han underrettes om sin kones død ved et ulykkestilfælde – som en uforanderlig livsværdi, der er hævet over (privat)livets fortrædeligheder og skæbnens ugunst.

I »Sommarnattens leende« spiller den unge Egerman, der dyrker musikken som amatør, sin forurettelse og især sin frustrerede kærlighed til sin fars unge kone ud i heftigt klaverspil: Schumanns »Aufschwung« (op. 12, nr. 2). »För att inte tala om alla dessa kvinnor« (1964) handler om en musiker, hvis ansigt vi dog aldrig ser. Filmen – der som den eneste af Bergmans film har mødt massiv modgang – fortæller i en skinger, æsteticerende, konsekvent umorsom farce-stil om den store cello-mesters kvinde-hof, hvortil kritikeren Cornelius kommer for at samle stof til en biografi. I



Musikken spiller en central rolle i »Till glädje«

en grotesk, skinsyg, falsk verden står musikken – mesterens cellospil – som det eneste ægte.

»Tystnaden« (1963) er en film om menneskelig ensomhed og kommunikationsløshed i en gudsforladt verden. De to søstre og den enes søn opholder sig i et fremmed land, hvor der tales et uforståeligt sprog. Den ene søster er oversætter af profession og prøver at række over kommunikationskløften. Kontakten etableres via musikken, da hun (Ingrid Thulin) spørger den radiolyttende gangtjener på hotellet:

– Hvad hedder det? *Musik?*
– Musik – musike! Musik – musike!
– Bach?
– Bach. Johann Sebastian Bach.

Musikken bliver kommunikationsleddet, der kan overvinde »tystnaden«, når verbalsproget blokerer. Herefter finder Ingrid Thulin så frem til betydningen af visse ord. (Sproget er for øvrigt, at dømme ud fra de få ord der anføres: kasi, najgo, en variant af estisk, jf. Svensk-estisk ordbok, Uppsala 1976).

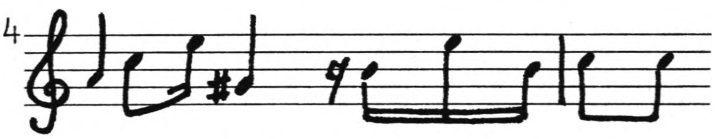
I »Viskningar och rop« (1972), der også handler såvel om Guds tavshed som om forholdet mellem søstre – og hvor forholdet mellem Liv Ullmann og Ingrid Thulin svarer til forholdet mellem Gunnel Lindblom og Ingrid Thulin i »Tystnaden«, får musikken tildelt samme rolle – her ganske vist uden for handlingsplanet – som symbol for overvindelsen af menneskelig ensomhed og isolation: da de to søstre omsider kommer ud over deres hæmninger og aversioner og taler ud med hinanden, forsvinder reallyden, og en passage fra Bachs femte solosuite for cello (spillet af Pierre Fournier) underlægges billederne af de åbenhjertigt samtalende søstre.

Som et særligt raffinement noterer man, at denne film også (med nostalgisk funktion) anvender en Chopin-Mazurka (Op. 17, nr. 4), spillet af den estiske pianistinde Käbi Laretei (født 1922), som Bergman var gift med fra 1959, hvem »Såsom i en spegel« er tilegnet og som optræder i familiefilmen »Daniel« (1967) om ægteparrets søn.

I »Skammen« (1968), som i tematisk og genre-mæssig henseende er et undtagelsestilfælde i Bergmans produktion, stiller han sine foretrukne musiske, lidt neurotiske privat-sfære-centrerede personer overfor den – helt abstrakt-gjorte – politiske og ideologiske virkelighed. Symbolsk nok er Liv Ullmann og Max von Sydow her forhenværende orkestermusikere, som de politiske forhold har tvunget væk fra deres musiske erhverv. I en karakteristisk scene – hvor Bergman også masochistisk taler om »kunstens hellige frihed, kunstens hellige slaphed« – får de besøg af deres ven, der er i politiske vanskeligheder. Han kommer dog ikke for at diskutere dette, men søger at fortrænge de politiske realiteter ved at snakke om musik og forære sine venner, hvad han kalder førsteudgaven af Dvořáks trio i es-dur, hvad der er særligt bemærkelsesværdigt, fordi Dvořák nok har skrevet flere trioer, men ingen i es-dur. Det node-hefte, der ligger på bordet, er da også en kvartet – og Dvořák har faktisk komponeret en kvartet i es-dur – men Bergman har åbenbart ment, at en trio passede bedre til scenens personkonstellation (et trekantdrama er under opsejling). Hvorfor han ikke har ladet tingene svare til hinanden, er ikke godt at vide.

I »Skammen« ser vi krigens verden – med dens ideologiske og politiske kaos – som modpart til musikkens verden: *böse Leute haben keine Lieder* (men, som vi kan høre på lydsiden, enkelte kakofoniske lyde og elektroniske effekter), og vi ser de rå soldater smadre von Sydows violin, så den præcis halveres.

I »Vargtimmen« (1968) er der en selskabsscene, hvor gæsterne overværer en dukketeateropførelse af en scene fra Mozarts »Tryllefløjten«: første akts tredie scene, hvor, som det hedder i Lindhorsts (Georg Rydeberg) replik, »taleren netop har forladt Tamino på den mørke slotsgård uden for visdommens tempel og ynglingen råber i dybeste fortvivlel-



se: *O ewige Nacht, wann wirst du schwinden? Wann wird das Licht mein Auge finden?* (node-eks. 4) (. . .) Den skønneste, mest oprivende musik som nogen sinde er skrevet. Tamino spørger: *Lebt denn Pamina noch?* (. . .) Det usynlige kor svarer: *Pamina, Pamina lebt noch!* (. . .) Og så opstigningen fra angsten. Taminos fortrøstningsfulde: *Sie lebt! Ich danke euch dafür!* Med disse fraser som underlag har Mozart i halvtreds takter skrevet sit credo. Så fuldstændigt nøgent, så dybt uigennemtrængeligt personligt og alligevel klart indlysende og ubetonet. Et enkelt eventyrspil (hr. Mozarts nye maskinkomedie, som kritikken kaldte stykket). En naiv tekst kort sagt, et bestillingsstykke, og så kunstens højeste åbenbaring . . .«

Lindhorsts ord sammenfatter Bergmans syn på »Trylle-

fløjten«, der her i »Vargtimmen« også sublimerer Bergmans kunstsyn: kunsten er, på samme tid, besættelse og forløsning.

Da Bergman i 1974 fik mulighed for, til Sveriges Radios 50 års jubilæum, at lave en operafilm, valgte han også »Tryllefløjten«. Hans erfaring med musikdramatik var begyndt i 1954 med opsætningen i Malmö af Léhars operette »Den glade enke«, som han i de senere år har haft, nu vistnok definitivt opgivne, planer om at filmatisere med Barbra Streisand i titelrollen. Hans første opera-iscenesættelse var Stravinskys Mozart-inspirerede »The Rake's Progress« (på svensk: Rucklarens väg) på Stockholm Operaen i 1961. »Trollflöjten« er først hans anden opera-instruktion.

Mozarts opera (fra 1791) – med dens ulogiske brud i handlingsgangen (hvor en del gode personer pludselig bliver onde og vice versa), dens naivt-eventyrlige tableau'er og dens æterisk skønne musik – bliver i Bergmans udgave en fantasifuld udstyrsforstilling. Han ironiserer venligt over det teatralske maskineri i denne »Maschinen-Komödie« (som det kaldtes). Han balancerer vittigt mellem det komiske, det ophøjede og det moraliserende (som bl.a. kommer til udtryk i brugen af papskilte med de mest opbyggelige sentenser fra librettoen). Han lapper endog kongenialt på »bruddet« ved at gøre Nattens Dronning og Sarastro til eks-ægtefæller, hvilket faktisk forklarer en del af uforklarlighederne som scener af et noget specielt ægteskab.

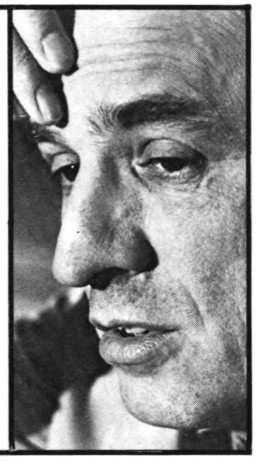
Musikken fremstår i Bergmans film – gennem en mere og mere bevidst anvendelse – som måske den mest sublimerede kunst. Den er det nærmeste, vi kan komme det medmenneskelige, som også er det guddommelige, når Gud nu ikke selv vil komme os i møde og bryde sin tavshed (og det har vi jo Bergmans ord – og billeder – for, at han ikke vil).

Af Bergmans seneste film kendes endnu kun den musikalske titel: »Höstsonat«.

Bergman og TV

Længslen efter en kunstnerisk funktion i samfundet

Søren Birkvad



Igennem hele Ingmar Bergmans værk finder man dilemmaet mellem påberåbelsen af en kunstnerisk autonomi og længslen efter en kunstnerisk funktion i samfundet. Konflikten er grelt beskrevet i tressernes bekendelsesfilm, hvor især »Persona«, »Vargtimmen« og »Skammen« udleverer kunstnerens snylteragtige isolation i et samfund på det yderste. Halvfjerdsernes TV-produktion rummer polerne i skismaet: fra et lukket, svært tilgængeligt spil som »Riten« til det sociale engagement i »Fårö-dokument« og den enkle, psykologiske realisme i »Scener ur ett äktenskap«. I denne udvikling spores en stadig større ydmyghed over for mediets suggestionskraft og kontaktflade. Et forsøg på at forene autonomi, funktion og tilgængelighed.

DE FØRSTE PRODUKTIONER

Bergmans erfaring for TV-mediet går længere tilbage end de senere års sensationsrøre giver indtryk af. Svensk fjernsyn var kun lidt over to år gammelt, da han i 1957 TV-debuterede med Hjalmar Bergman-skuespillet »Herr Sleeman kommer«, og op gennem tresserne arbejdede han – ganske vist med store mellemrum – med televiseringer af diverse teaterforlæg. Ud over »Trämålning« (1963), en skuespilversion af »Det sjunde inseglet«, var det imidlertid først med »Riten« i 1969, at Bergman forenede TV-instruktørens funktion med forfatterens og – bortset fra »Trollflöjten«, 1974 – producentens.

»Riten« handler om en skuespillertrup, to mænd og en kvinde, som anklages for usædelighed i en forestilling, de turnerer med. Forhørsdommeren, som skal tage sig af sagen, optræder med en blanding af servilitet og uforskammethed. Han stiller ydmygende spørgsmål til skuespillernes privatliv og overskrider endegyldigt sin embedskompetance, da han under et krydsforhør slår den neurotisk-epileptiske Thea. I den sidste scene inviteres dommeren til som den eneste tilskuer at overvære det kontroversielle nummer. For sent opdager han, at han er gået i en fælde: han inddrages ufrivilligt i »forestillingens« obskønt-voldelige ritual og omkommer under et fremprovokeret hjerteanfald.

Stykket er et konglomerat af gamle Bergman-temaer, men koncentrerer sig om konflikten mellem kunstner og samfund. Modsætningsforholdet beror på et dybereliggende socialt mønster, men udmøntes i personernes indbyrdes rollespil: en art *ritual,* hvis psykologiske krumtap er de skiftende over- og underordnetforhold. Stykkets repræsentanter for stat og kunstnere lever i et ydmygende, gensidigt afhængighedsforhold. Den småborgerlige bureaukrat identificerer sig frustreret med kunstnernes sensualisme og »frihed«. Omvendt kan de »frie kunstnere« ikke unddrage sig statens intervention. Først da dommeren voldeligt involverer sig under forhørsscenen med Thea får terrorbalancen slagside: han kompromitteres *professionelt,* og hermed åbnes der for hans endelige sociale degradering under »forestillingen« i sidste scene. I dette forum reduceres han til publikummer – og deltager endda i iscenesættelsen af sin egen død!

Med sin forankring i tressernes kunstnerdebat står »Riten« isoleret i Bergmans TV-produktion. Dens tilgang til sit emne er overvejende statisk, idet de samfundsmæssigt funderede problemer tillægges næsten mytisk gyldighed. Spillets tiltrækningskraft består først og fremmest i dets aggressive vitalitet. De morbide kameravinkler og billedernes sort-hvide-ekspressionisme forløser teateruhyggen, ligesom skuespillernes stilisering vittigt forråder replikkerne i al deres gru.

I »Bergman om Bergman« har instruktøren kommenteret sin generthed, da TV udsatte hans intetanende naboer og sognefæller på Fårö for »Ritens« indforståede problematik og provokerende form. Bodfærdigt forklarer han, at han med »Fårö-dokument« fra samme år ville udnytte TV-mediets kontaktflade til at nå et nyt, stort publikum og til at yde sin ø solidaritet.

»Fårö-dokument« skulle oprindeligt have været en film om fårefødsler, men under indtryk af samtaler med den stedlige befolkning blev planen ændret, og filmen kom i stedet til at handle om et forsømt lokalsamfund, udsat for diskrimination og økonomisk udnyttelse af stat og fastlandsindustri. En dokumentarisk kortfilm, der i stil og holdning er enestående i Bergmans filmproduktion. Uden sans for abstrakte samfundsmæssige sammenhænge, men båret af en moralsk indignation med konkret politisk adresse.

SCENER UR ETT ÄKTENSKAP

I 1973 udsendtes »Scener ur ett äktenskap«, TV-serien i seks afsnit, der i mine øjne er hovedværket i TV-produktionen, den kvalitativt mest banebrydende. Ægteskabelige reationer er før behandlet hos Bergman: i de erotiske komedier, »Sommernattens leende«, »En lektion i kärlek«, men særlig intenst i dramaer som »Törst«, »En passion« og den emancipationsdebatterende »Beröringen«, hvor slægtsskabet med TV-serien synes specielt iøjnefaldende. I 1970 instruerede Jan Molander desuden et Bergman-manuskript, der ligner et (sortsynet!) forstudium til »Scener«: »Reservatet. En banalitetens tragi-komedi«. I sin problematisering af den højborgerlige families tryghedsreservat lægger det sig tæt op ad ægteskabsscenerne, men som undertitlen antyder er det i højere grad et forsøg på at forene det psykologiske drama med fordækt galgenhumor og social satire.

Ægteskabsscenerne er historien om et praktisk anlagt, velhavende akademikerpar, der tror de har opfundet Det Ideelle Parforhold. Slangen i deres paradis er problemløsheden. Idyltilstanden beror på en laissez-faire-holdning over for den omgivende verden, men indebærer tillige en

En scene fra »Riten«, Bergmans første TV-spil



fastfrysning af deres individuelle udvikling under »den materielle trygheds ideologi«. Det er Bergmans dramatiske kup, at anskueliggøre den korte vej fra tom idyl til emotionel hjemløshed. Fra norm til kaos. Mariannes abort signalerer som det første den manglende integritet i forholdet. I et umodent forsøg på at destruere sin rolle som patriarkalsk hyggemonstrum erklærer Johan pludseligt, at han har forelsket sig i en anden kvinde og agter at rejse bort. Marianne og ægteskabet bryder sammen. Hvor angsten i »Riten« var sat i system i et pinter'sk maskespil, oplever Johan og Marianne hinandens demaskering. Deres fornedrende ægteskabelige opgør er – også – en katharsis: oplevelsen af følelsernes ambivalens er i sig selv et skridt på vejen for disse »følelsesmæssige analfabeter«, der hidtil har konverseret i brevkassefrisindede talebobler.

Sidste scene. Johan og Marianne mødes flere år efter, begge atter gift til anden side. De har oparbejdet en større social ansvarsfølelse og en vis resignationsblandet selverkendelse. Marianne forstår, at hendes rolle som veg og samvittighedsplaget hustru bl.a. skyldtes det normsystem, som barndommens patriarkalske familiestruktur havde indpodet hende: lydighed, indordning, kravet om at »vara behaglig«. Den nye sociale indsigt (som er stærkere markeret end nogensinde hos Bergman) konfronteres imidlertid med en følelse af eksistentiel usikkerhed, som Johan siden bruddet har vândet sig under, og som den ellers »sikre« Marianne momentant oplever i sin mareridtsvision til sidst: hun ser sig selv synke i blødt sand, uden hænder, ude af stand til at nå sine nærmeste. Frarøvet deres gamle tryghedsritualer er Johan og Marianne efterladt i et tomrum, hvor ensomhedsfølelse og meningsløshed lurer om hjørnet, trods deres anstrengelser. Perspektivet er ideologikritisk blevet udlagt som en svækkelse af den sociale analyse. Personligt synes jeg mangetydigheden leverer et velgørende bidrag til seriens debatfunktion, ligesom kritikken overser, at Mariannes angst kan tolkes som den sociale determinismes gennemslagskraft i det ubevidste.

Ægteskabsscenerne er det televiserede kammerspil i rendyrket form: en triumf for *person*instruktøren Bergman. Han har valgt en populær TV-konvention, føljetonen, hvor hvert afsnit skal kunne stå for sig selv, men samtidig forløse det forrige og invitere det næste. Derfor de få personer, den enkle, ydre handling med detaljerede, vertikale studier af *øjeblikke*. Det scenografisk enkle, stemningsreflekterende interiør og den rytmisk »opladende« koncentration om nærbilleder og halvtotaler er arvegods fra »Riten«, men dennes æstetiserende effekter er afløst til fordel for ren funktionalisme. Kameraet fastholdes i lange, observerende indstillinger. Det underlægger sig spillet, Liv Ullmanns og Erland Josephsons ansigter og kroppe i Sven Nykvists nænsomme, indirekte belysning. Det er denne intimitet, spillets og dialogens troskab mod følelserne, der gør oplevelsen af »Scener ur ett äktenskap« til et sanseligt pågående, personligt sindsoprivende anliggende for den enkelte seer.

»ANSIKTE MOT ANSIKTE«

Som en slags comic relief mellem »Scener« og »Ansikte mot ansikte« finder vi »Trollsflöjten«, svensk TV2's dyre prestigeproduktion fra 1974. Bergman har kaldt Mozarts opera for »verdens bedste musical«, men den afvæbnende karakteristik er kun delvist jævnført i hans TV-bearbejdning. Den bevidste understregning af teaterinteriøret og de pudsige illusionsbrud er udtryk for den højere bevidstheds sans for »charmen« og »ynden« i Det Naive. Til gengæld forekommer hans »psykologiserende« tildigtning om Pa-

mina som skilsmissebarn af Sarastro og Nattens dronning noget klæg og arveligt belastet i forhold til hans tidligere produktion. Kan man se bort fra dette (og den musikalske underbesætning!) er »Trollflöjten« i mine øjne køn og veloplagt TV-underholdning, der betegner et foreløbigt højdepunkt for Bergman som folkelig showmaster.

Ud over at være co-producent på »Paradistorg« og TV-serien »En dåres forsvarstal« instruerede Bergman i 1976 sin egen TV-serie i fire dele: »Ansikte mot ansikte«. Her præsenteres vi atter for hovmods fald: det lurende kaos under den ferske overflade. Jenny, veletableret overlæge i psykiatri (Liv Ullmann) kan ikke knytte forbindelsen mellem sin rolle som hustru og autoriseret sjæledoktor og de signaler hun modtager fra sin underbevidsthed: angsthallucinationer og undergangsstemninger (en splittelse, der visuelt formidles i overgangen fra dagklar naturalisme til de mørke, lyrisk-ekspressionistiske drømmesekvenser).

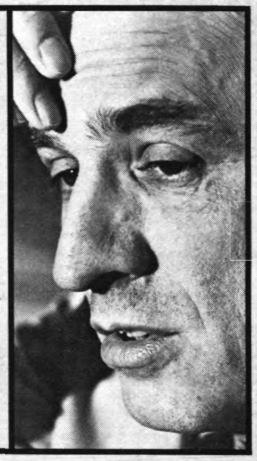
Uvirkelighedstilstanden er konsekvensen af en ekstremt individualistisk livsfølelse: oplevelsen af jeg'et som en ø, omgivet af væsensfremmede *genstande* (hendes egne patienter f.eks.!). Hun forsøger at begå selvmord, men det mislykkes. Under Jennys halvt bevidstløse tilstand på hospitalet følger vi hende i en »indre« retrospektiv rejse til rødderne i hendes sjæleliv: chokket over forældrenes tidlige død, mormoderens despotisk-autoritære opdragelse, der knægtede hendes personlighed. I slutningen antydes det, at skaden er viderebragt i tredje slægtled: hendes egen datter har heller aldrig følt kærlighed fra sin mor. På trods af dette munder serien ud i en – omend forbeholden – tro på selvopgørets betydning for individets åbning udadtil mod andre mennesker. Heri ligner den ægteskabsscenerne, men hvor disse pegede på identitetskrisens forankring i bl.a. kønsrollemønstret og den sociale blaserthed, er »Ansikte mot ansikte« i højere grad lukket og ukonkret i sin indfaldsvinkel. Det er dens svaghed, ikke mindst i betragtning af, at Bergman også her har valgt en psykologisk dynamisk fortælleform.

MODTAGELSEN

Bergmans »ny folkelighed« antog hurtigt karakter af *mediebegivenhed.* Allerede »Fårö-dokument« blev set og tiljubleet af over tre millioner svenske seere, ligesom ægteskabsscenerne sammesteds rejste et »folkekrav« om hurtig genudsendelse (»Trollflöjten« og »Ansikte mot ansikte« blev modtaget med lidt større reservation af offentligheden). I USA blev biografdistributionen af ægteskabsserien »Bergman's most succesful attempt yet at moving a mass audience« (Lester J. Keyser, »Essays in Criticism«), medens vi herhjemme kunne afmåle »begivenhedens« rækkevidde i den ekstraordinære pressedækning, herunder enstemmigt rosende anmeldelser. Ugebladenes omtale af Bergmans private boksekampe med Liv tilførte ægteskabsscenerne et eksotisk *touch,* medens andre dele af offentligheden nærmest udlagde hans bestræbelser som et debatindlæg om ægteskabslovgivningen! Karakteristisk for denne side af mediedækningen er formiddagsbladenes rundspørger, der reducerede TV-seriens konfliktstof i socialt overskuelige kategorier: hvad ville De gøre i Mariannes sted? Bør Johan indlægges på den psykiatriske? Er ægteskabsklinikker sagen?

Den slags altfavnende »populariseringer« er ikke blot udtryk for købmandstæft. Det river tænderne ud på det egentligt kontroversielle i Bergmans TV-produktion: overskridelsen af de private grænser, den hudløst personlige appel til seeren om at opsøge sine følelsers rødder og sætte sig i bevægelse.

Sommerleg & Sommeren med Monika



Peter Hirsch

Blandt de endeløse fortolkningsforsøg af Ingmar Bergmans film finder man også tesen om det særlige svenske (skandinaviske) livssyn og dets indflydelse på svensk mentalitet og tankegang og livsfilosofi: Kompensationen for de lange, forfrosne vintre søges, såvel fysisk som sjæleligt, i en ekstra intens oplevelse og nydelse af den korte sommer. Og de korte dage er slet ikke lange nok, sommernatten må



tages til hjælp for at opsuge hvert eneste sanseindtryk og den dermed forbundne livskraft. En teori om, at den fysiske, ydre natur betinger den indre menneskelige natur, en teori, der i al sin banalitet er blevet lidt af en myte. En myte, der i tidens løb er broderet så meget på, at man som skandinav er tilbøjelig til at trække lidt på skulderen af den.

Og så må man ikke desto mindre indrømme, at den passer ganske smukt på Ingmar Bergmans film, endda i allerhøjeste grad på »Sommerleg« og »Sommeren med Monika«. Begge er de karakteristiske for Bergmans tidligt udviklede evne til at lade landskab og vejrlig spille betydningsfuldt ind i en menneskelig udviklingshistorie. I begge film er det sommeren – *oplevelsen* af sommeren – der er det centrale. Det er netop ikke kun sommeren som et tomt, litterært symbol, men en helt spontan, sanselig oplevelse af sol, regn, blæst, varme, kulde; det er sommeren som noget fysisk nærværende, vand på kroppen, klipperne under de bare fødder, osv., osv. Og – vigtigst af alt – er det det intime fysiske nærvær af et andet menneske, berøringen, »the touch«.

Af de to film er »Sommeren med Monika« den enkleste – men ikke derfor den ringeste. »Sommerleg« er nok tematisk betydeligere, en idémæssig og stilistisk fremadviser. »Monika« betegner i sin følelsesfulde spontaneitet et stadium, Bergman har passeret – omend han flere gange har søgt at genoplive det, senest i »The Touch«. Hvilket af Bergmans stadier, man foretrækker, afslører ens hele forhold til Bergman. Truffaut har erklæret »Monika« for sin Bergman-favorit, og Vernon Young skriver om den: »This is perhaps the least identifiably personal film Bergman has made and I know I am going against judgements indignantly pronounced when I add I consider it one of his best. Not one of his most profound, for that's another matter...«[1]) Jeg er tilbøjelig til at være enig med Young (og Truffaut). Rent bortset fra, at jeg ikke finder den upersonlig, og at jeg i endnu højere grad foretrækker »Till glädje«, som jeg i skarp modstrid med de fleste (inclusive Ingmar Bergman selv) finder en af hans mest afklarede. Men det er en anden historie.



Netop fordi »Sommeren med Monika« er den enkleste, tjener den bedst som pædagogisk demonstrationseksempel af sommerens betydning i den Bergman'ske livsanskuelse. I dens historie genfinder vi meget af Bergmans fyrtiotalistiske »ungdomsoprør« mod verdens ondskab i al almindelighed og samfundets autoriserede uretfærdigheder i særdeleshed. En opbrudstrang, en udlængsel, der er konkretiseret (og netop ikke *symboliseret*) i de mange dragende smukke billeder af Stockholms *waterfront* i varierende belysninger fra dæmring til skumring. »Hamnstad« kunne være en gennemgående og betydningsfuld lokalitetsbetegnelse for mange af disse film, hvadenten det er Göteborg (i »Hamnstad«), Hälsingborg (i »Till glädje«) eller Stockholm i både »Sommerleg« og »Sommeren med Monika«. Og ganske som tilfældet er med flere af deres forgængere, fremstår også Monika og Harrys »oprør« som en flugt snarere end et oprør, væk fra storbyen (hvis fysiske ubehag lydsiden understreger med en idelig øresønderrivende støj fra trykluftsbor), og hovedkulds ud i skærgården. En flugt, der er et produkt af ungdommelige, romantiske forårsfornemmelser (»Det är vår – strunta i jobbet!«), en tilbagevenden til naturen (replikken »Vi har gjort uppror, Monika. Mot alla dom andra – mot *dom*!« ledsages af en hujende krigsdans, der står i gæld til Tarzan og den sidste mohikaner). Parrets lykke trives da også bedst i isolation, borte fra menneskers selskab. De fortrækker hurtigt fra den *dansbana,* hvor andre unge fejrer midsommeraften, og danser deres kejtede midsommervals alene, på en bådebro i passende afstand, med *dragspelets* toner i det fjerne. Og en sand triumf fejrer de, da de får forjaget den ondskabsfulde Lelle (hvis destruktive nedrighed virker mere postuleret end godt er) fra deres lejrplads.

Men den livsbekræftende sommer varer ikke evigt. Da efteråret sætter ind med kulde og regn, og naturen ikke kan byde på andet spiseligt end svampe, forvandles de romantiske naturbørn til asociale outlaws, der plyndrer sommerhuse og er lige ved at blive taget af politiet. (Der er stærke mindelser om parret i »Det regnar på vår kärlek«). Det fælles »oprør« ender i en tilbagevenden til byen, til et efterår og en vinter, hvis hverdagsagtige fortrædeligheder, deres fællesskab – endsige deres lykke – ikke kan overleve. Hun svigter ham, hjemmet opløses, han står tilbage på gaden med deres spædbarn. Det nødtørftige handlingsreferat lader ane, at »Sommeren med Monika« i hænderne på en mindre ånd end Bergman kunne have udviklet sig til en gyselig gammelmandsmorale om ungdommelig ansvarsløshed, personificeret i den fordømmelige Monika.

Men Monika er i Bergmans – og Harriet Anderssons – fremstilling blevet en personificering af noget andet. En personificering af sommeren og livskraften *itself* – hvilket kan lyde som noget af en mundfuld, men som ikke desto

Scene fra »Sommerleg«

mindre er lykkedes og giver filmens dens eksistensberettigelse. Monika er skildret som den mest helhjertet romantiske af de to. Filmen kan endog tillade sig at ironisere over hendes fuldstændige svømmen hen over filmen »Flickan som var en dröm«, som hun ser i biffen sammen med Harry, og hun falder i staver over et par gårdmusikanter, der foredrager en romantisk vise. Hendes naivitet virker pudsig og lidt latterlig i filmens begyndelse, inde i byen. Men så snart hun »slippes løs« i sommeren, »falder hun på plads«. Hun *er* faktisk lige så primitiv som sine drømme (»Vi stickar, kommer aldrig tilbaka, bare åker ut i vida världen!«), og i naturen kommer hendes primitivitet til sin ret. Hun er naturlig indtil det uciviliserede, næsten-dyriske: Harry må bremse hende i at slå Lelle for panden med en pagaj under slagsmålet, og da bataljen er overstået dækker hun lidenskabeligt den forslåede Harry med kys! Hendes naturlighed kendetegner ikke mindst det erotiske – og her yder Harriet Andersson en dækning for figuren, som næppe nogen kunne gøre hende det efter. Få skuespillerinder har smidt tøjet med så spontan naturlighed og så blottet for koketteri som Harriet Andersson i denne film. Ingen anden Bergman-skuespillerinde har udstrålet en sådan sanselighed – eller en sådan livsappetit. Monika er umættelig – efter *sommer.* Da Harry reagerer på hendes meddelelse om, at hun er gravid, med et forsigtigt forslag om, at de måske burde tage tilbage til byen, afviser hun ham voldsomt: »Jag vill ha den här sommaren präcis som den är!« – en nøglereplik. Og det er da også Monika, der længst nægter at acceptere, at sommeren er slut, og at parret må vende tilbage. Allerede her kniber det med sammenholdet, og den fremtidige udvikling antydes: Harry (der heller ikke ville deltage i hendes plyndringstogt) modnes med modgangen, mander sig op, tager en ansvarlig beslutning for dem begge og vender båden hjemefter – efter et hysterisk udbrud fra Monika. Og Monika forbliver den, hun er, uforanderligt livshungrende, hvad der slutteligt fører hende til at bedrage Harry (med ingen anden end den onde Lelle!).

Men filmen sætter sig ikke til doms over hende – tværtimod. Bergman fastholder længe og nært det blik hun sender kameraet – og os – da hun »kaster sig ud i det« (akkompagneret af musik fra en jukebox): Dette blik, lige primitivt, lige sanseligt, lige fascinerende i sin umådelige livsappetit. Et blik, der underminerer alle smålige moralske domme: Monika er Monika, og hun er hævet over dem.

Slutningen minder os – ligesom titlen – om, at fortællingen jo egentlig »tilhører« Harry – det er hovedsagelig hans oplevelse af sommeren med Monika, vi har fulgt. Med sit hjem- og moderløse barn i armene står han foran et spejl. Henover spejlbilledet tones erindringsbilleder fra sommeren med Monika. Hans reaktion på denne billedsuite er et vemodigt, men afklaret smil. Modgangen har ikke gjort ham bitter og kynisk. Oplevelsen – og erindringen om oplevelsen – får ikke lov at blive farvet sort af udviklingens senere gang. Han beholder den »präcis som den är«, og den bliver noget at leve videre med – og på (for nu at udtrykke noget subtilt med en frase). Det minder stærkt om slutningen af »Till glädje«, hvor også *barnet* var tilstede som et fysisk minde om den forgangne lykke. Det er også i »Till glädje«, Peter Cowie finder det første tegn på den filosofi, der også kendetegner »Monika«: »That there are brief instances in life which are of such exquisite beauty that they compensate for all the misery and unhappiness«.[2])

SOMMERLEG

Just her er vi også ved det, der er kernen i »Sommerleg«. Den fortæller for en stor del samme historie som »Sommeren med Monika«: Historien om oplevelsen af en sommer, ung hengivenhed, der får en brat, brutal afslutning. En væsentlig forskel ligger deri, at »Sommerleg beskæftiger sig indgående med den person, for hvem denne oplevelse får varig betydning: balletdanserinden Marie. Og den gør tilsvarende mindre ud af at definere genstanden for hendes sommerkærlighed, studenten Henrik (som Bergman da også kalder »en slags bleg stumtjener, som jeg ikke var særligt interesseret i«)[3]). Den anden væsentlige forskel er, at oplevelsen af sommeren her helt og holdent er en erindring – oven i købet 13 år gammel! Sommeren opleves – genopleves – i tilbageblik, der finder sted i Maries bevidsthed. Også i denne sommerleg gjaldt det om at »rymma, fånga ögonblicket, få det mesta av livet« – om at indsuge sommeren, bade i skærgården, spise skovjordbær ved sit hemmelige *smultronställe* og først og fremmest opleve en helt sanselig beruselse i hinanden. Også her er den fysiske nærhed central, jævnfør hendes replik: »Jag tror det sittar i skinnet, i skuldrerna, i armgroporna, i handflatorna. Jag vil du skal kyssa mig överallt ...«. Men også gennem denne sommer løber som en undertone bevidstheden om dens afslutning, en bevidsthed om døden (»Det är som tandvärk i själen«). De to ting bliver da også synonyme, da han på sommerens sidste dag omkommer ved en badeulykke.

Den tragiske afslutning får Marie til at fortrænge hele oplevelsen, hvorved den just bliver traumatisk. Med støtte i den kynisk-dæmoniske »onkel Erland«-figur »indefryser« hun den (»Jag glömde Henrik!«), kompenserer ved følelseskulde overfor alle mandlige kontakter, og først og fremmest ved professionel, »kunstnerisk« ambition (balletten). I denne situation befinder hun sig 13 år senere, da en



En scene fra »Sommeren med Monika«

ufrivillig pause i arbejdet giver erindringen lejlighed til at trænge sig på. På en tur tilbage til skærgården og sommerlandet genoplever hun så disse »dagar som perlar«, disse *instances of exquisite beauty,* hvad der endelig igangsætter en optøning af hendes sjælelige forfrysning. Det kulminerer i en karakteristisk Bergman'sk selverkendelses-sekvens foran spejlet (i sminkeværelset på teatret), hvor hendes gennemskuelse af, hvorledes hun har gjort kunsten til kompensation for livet, ledsages af hendes fysiske demaskering (afsminkningen). »Jeg vil græde al min lurvethed ud, græde denne uge og næste med. Men inderst inde er jeg glad!« Forløsningen er indtrådt, filmen slutter optimistisk med en åbning i hendes forhold til en forelsket journalist (som hun betror fortællingen om sin sommerleg gennem Henriks gamle dagbog).

Det lyder temmelig skematisk i kortfattet referat, men også i »Sommerleg« har Bergman formået at forløse sin historie cinematografisk, at konkretisere det abstrakte og gøre det fysisk nærværende, netop især i sin udnyttelse af vejrlig og landskab. Der er Stockholms havn med udsejlingen til skærgården. Der er de pludselige kolde vindstød, skyer der driver over himlen og brat skygger for solen, alle de fysiske tegn på sommerens forgængelighed, dødens nærhed. Og der er i afsnittet, hvor Marie »hærder« sig, går lige fra balletprøven ud i bilen til den ventende onkel Erland, en strid piskende, forfrysende efterårsregn. Blot et par eksempler ud af mange, der skal ses i deres sammenhæng, ikke refereres.

At »Sommerleg« ved sin beskrivelse af en sjælelig tilstand, en udvikling og en forløsning, er en fremadviser mod senere og endnu mere komplicerede Bergman-film er tydeligt. Det mest nærliggende sidestykke i hans senere produktion er naturligvis »Smultronstället«, hvis hovedperson også gennem en rejse tilbage til fortidens sommer, *smultronstället,* oplever en sjælelig optøning. Men også temaet med kunstnerens selvransagelse, hans latente skyldfølelse over for »virkeligheden«, som hans kunstudøvelse er blevet en tilflugt fra, går naturligvis igen, mest markant i »Skammen«. »Skammen«s hovedpersoner, ægteparret Jan og Eva, har iøvrigt også flere lighedspunkter med Monika og Harry, først og fremmest dette, at deres »lykke« kun trives i isolation fra omverdenen. Kunstneren Jan er i mange måder et sidestykke til den evigt umodne Monika, der desperat vil fastholde sommeren, også efter det er blevet efterår, der vil blive i sommerlandet og vende civilisationen ryggen i al evighed. I »Skammen« er Bergman anderledes (selv)kritisk over for dette naturbarn og »livskunstner«. Den destruktive side af primitiviteten kommer her til fuld udfoldelse: Harry nåede at standse Monikas morderiske angreb med pagajen (og bragte hende siden hjem til civilisationen, under protest). Eva er ikke så karakterstærk en fælle som Harry, og hun må nøjes med passivt at lade sig frastøde over Jans voksende forråelse, der kulminerer i drabet på soldaten, det rene, dyriske selvoverlevelsesinstinkt.

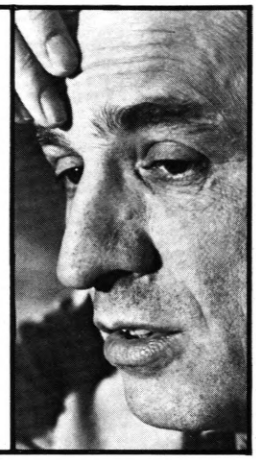
Mellem »Sommeren med Monika« og »Skammen« ligger 15 års erkendelse, fordybelse, udvikling. »Skammen« kan siges at give et endegyldigt svar på den fundering, man gør sig efter at have set »Sommeren med Monika«: Hvorledes går det egentlig med hende? Det går mod den endelige forråelse og forsumpning. Men det forhindrer sikkert ikke Harry i at leve harmonisk med erindringen om sommeren med hende, om disse »instances of such exquisite beauty that they compensate for all the misery and unhappiness«.

1) Vernon Young: Cinema Borealis, New York, 1971.
2) Peter Cowie: Sweden 2, London & New York, 1970.
3) S. Björkman, T. Manns, J. Sima: Bergman/Bergman, København 1971.

Gøglernes aften & Ansigtet

Kunstnerne og offentligheden

Anders Koustrup



Det er naturligvis langfra tilfældigt at »Gøglernes aften« (Gycklarnas afton, 1953) og »Ansigtet« (Ansiktet, 1958) nævnes samtidigt. Det er nært beslægtede problemkomplekser Bergman lader udfolde sig i de to film; og selv om handlingerne finder sted i forskellige tidsepoker, så er det dog de samme baggrundsstørrelser de forholder sig til. Størrelser som med varierende betoning gentages i andre af hans film.

I forgrunden udspilles i begge film kunstneres forhold til publikum i særdeleshed – men også mere bredt: til offentligheden. »Ansigtet« udspilles i 1840'erne, »Gøglernes aften« i første eller andet årti af vort århundrede, og Bergman laver disse film i 1950'erne. De ovenfornævnte baggrundsstørrelser kunne have været den historiske udvikling – eller mere præcist: udviklingen i offentligheden og i publikum; og kunstnernes ændrede situation kunne være beskrevet ud fra denne udvikling. Men Bergman interesserer sig mere for hvad han betragter som ontologisk givne vilkår end for det historisk relativerede. – Det medfører naturligvis ikke at offentligheden ser ens ud i de to film; Bergman er fascineret af at udfylde tidsbaggrunden i detaljer, og det bevirker at magtforhold kommer til syne selv om de ikke analyseres nærmere.

Det at magtforholdet fremtræder uden at det beskrives hvad det er betinget af, medfører at kunstnerens forhold til myndigheder og publikum skildres som *oplevet* og har en tendens til at blive stikkende i det subjektivt (og dermed begrænset) oplevede. Det betyder naturligvis ikke at Bergman reducerer sin bevidsthed til at være lig med de skildrede kunstneres (se dog Johan Spegel!); tværtimod placerer disse films fortæller kunstnerne foran et bagtæppe hvorpå der projiceres mystiske skyggebevægelser, der som mønstre er lagt determinerende ud for handlingerne længere fremme på scenen. Kunstnerne i »Ansigtet«, Vogler og Spegel, kan se disse mystiske mønstre og forholder sig til dem, mens kunstnerne i »Gøglernes aften« er så nedsunket i problemerne at de viljeløst gentager mønstrene – som trukket efter snore.

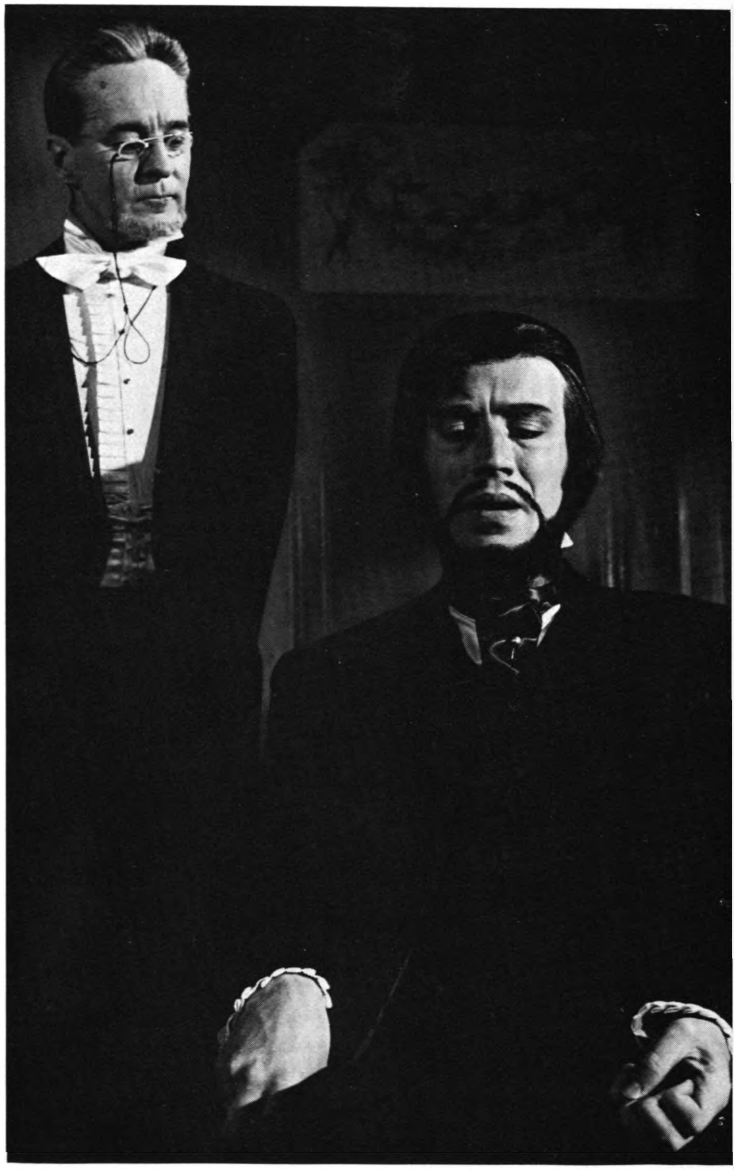
Mere end forståelse af kunstneres situation på et givet historisk tidspunkt bliver filmene således udtryk for Bergmans forståelse af kunstneres situation som sådan. – Kunstnerne oplever til stadighed forholdet til offentligheden og myndighederne som en *modstand* der går på mange leder. For det meste er kunstnerne fundamentalt ikke respekterede, og magtforholdet er i offentlighedens og myndighedernes favør; men momentant – og for enkelte kunstnere mere permanent – kan magtforholdet vendes til kunstnerens fordel. Det er det Albert drømmer om i »Gøglernes aften«, når han fortæller om cirkus i Amerika; og det er det der sker

til sidst i »Ansigtet« for Vogler, da kongen vil overvære hans forestilling.

Myndighedernes, borgernes, småborgernes og tjenestefolkenes modstand over for kunstnerne er emne for begge film. Som et grundlæggende psykologisk træk skildres den som beroende på fortrængningen af store mængder livsintensitet og tillukningen af nogle tilværelsesrum – som man så tilskriver kunstnerne at have del i. Det fortrængte og det man ikke har adgang til bliver bærer af fascinationskraften der er sammensat af tiltrækning og frastødning, af lyst og angst. Publikum er på én gang pirret og vil have del i dette »noget« som kunstnerne menes at besidde og have adgang til, og samtidig behøver man kunstnerne til at definere sig negativt i forhold til. Man opnår en selvbekræftelse og en følelse af integritet, idet man igen trækker sine grænser, som f.eks. bygrænsen i »Gøglernes aften« og hele medicinalråd Vergerus' bestræbelse over for Vogler i »Ansigtet«.

I Bergmans forståelse er det kunstnerens grundlæggende vilkår at være *udsat* – og til en vis grad også udleveret. Dette vilkår beror naturligvis i høj grad på den ovennævnte modstand, men også meget på økonomi og på de konventioner der giver den offentlige ordens håndhævere magt til at opstille forhindringer for kunstnernes virksomhed. Disse forhold gør det let at placere kunstnerne i nedværdigende situationer, fysisk (specielt seksuelt for kvindernes vedkommende) og økonomisk – og kunstnerisk. Den *ydmygelse* der bliver kunstnerne til del i disse film, er så omfattende at det tendentielt bliver et konstituerende træk ved kunstnertilværelsen; men også andre bliver ydmyget eller lader sig/gør sig ydmyge. I denne forbindelse optræder Jesu lidelseshistorie som mytisk mønster på bagtæppet i begge film.

Kunstnernes udsathed, som går på menneskeligt fællesskab men så sandelig også på materiel knaphed og psykiske kræfter og anfægtelser af forskellig slags, er hos Bergman kombineret med den nødvendige *bevægelse/bevægelighed* og *søgen* som på én gang er noget indefra og udefra determineret. Det udtrykkes konkret i filmene gennem artisternes omflakkende liv på vejene i vogne – i modsætning til de bofaste borgere, småborgere og tjenestefolk. Den ypperste repræsentant for det hjemløse og søgende princip er Johan Spegel. Han inkarnerer den (i den bergmanske forstand) kunstneriske længsel efter indsigt og sandhed. Da han dør i armene på Vogler, siger han: »Jeg har bedt én eneste bøn i mit liv: Brug mig, håndter mig. Men Gud fattede aldrig, hvilken hengiven slave jeg ville være blevet. Så måtte jeg gå uden at blive brugt. – Det er forresten også løgn. – Man går skridt på skridt ind i mørket. Selve bevægelsen er den eneste sandhed.« – I forhold til dette spejl er Vogler gået på kompromis, for han vil *også* have anerkendelse og god økonomi. – Helt modsat viser Alberts og Annes forsøg på at redde sig fra tilværelsen på vejene, fra udsatheden og ydmygelserne, både hvor uudholdelig denne tilværelsesform kan forekomme og at de ikke kan/kan få lov til at holde op.



»Ansigtet«

»Gøglernes aften«



»GØGLERNES AFTEN« – PUBLIKUMS AFTEN

Da filmen havde Danmarks-premiere i 1954, var kritikken særdeles afvisende og misforstående. Bl.a. mente man at »prologen«, hvor Alma bader med et regiment soldater, var et skrab ud for husarerne. Harald Engberg skriver (Politiken 21.3.54): »Som hors d'ouevre serveres et filmen uvedkommende optrin med en ældre skønhed, der bader i den naturtilstand som svenske og danske film nu har tradition for, dog i selskab med et helt regiment soldater.« Engberg står ikke isoleret med denne betragtning, og foruden at

dette spærrer af for en forståelse af Bergmans syn på kunstnerrollen, antyder det noget om bornertheden hos filmkritikkerne. Hele sekvensen er forfærdende, men det er den p.g.a. sit motiv: ydmygelsen og Kristus-allusionerne og p.g.a. sit formsprog, og ikke fordi den er seksuelt/pornografisk spekulerende eller udskejende. – Scenen danner mønster for hele resten af fortællingen om Albert og Anne og om cirkus og offentligheden. – »Prologen« er kusken Jens' fortælling til Albert mens de ruller af sted i det dæmrende landskab. Jens' stemme er dog kun med først og sidst i sekvensen, og det mellemliggende er en fortælling i et formsprog der ligger langt fra Jens' enkle fortællemåde. – Konkret sker der det at Alma smigres af nogle officerer og økonomisk lokkes til at prostituere sig ved strip-tease og nøgenbadning. Den iscenesættende officer sender bud efter Almas mand, Frost, som under latter bærer den nøgne Alma hjem. – Men den visuelle og lydlige fremstilling af episoden hæver den ud over det konkrete. På lydbåndet er reallyd mixet effektfuldt med musik, dramatisk tromme og »dåselatter«. På billedsiden kan man hæfte sig ved at den blændende hvide sol nærmest udsletter billedet mellem billedskiftene. Der er noget ubarmhjertigt og udtørrende over blotlæggelsen af hændelsen: Frosts korsvandring. Denne er bemærkelsesværdigt fotograferet nedefra og op mod en bakkekam, og dernæst inde i nærbilleder af Frosts og Almas ansigter. Desuden er den fotograferet med en stærk kontrastvirkning. – Gennem disse fortælletekniske greb og ved sin placering får sekvensen øget vægt og forlenes med mytisk værdi (tvingende, uundgåeligt mønster). Frost og Alma er omrejsende og udsatte, og de møder her det etableredes håndhævere. Gennem ydmygelsen får soldaterne bekræftet sig selv (visualiseret ved de potente kanonrør). Frosts og Almas *afklædthed* er ledemotiv for ydmygelsen gennem hele filmen.

Manden og *klovnen* Frosts kors er *kvinden* Alma. Men at Frost kan rammes på sit forhold til Alma er betinget af mere end kønnet – økonomien og hans omflakkende liv er betonet. Bakkekammen hvor han slæber hende på sin ryg, bliver jorden/tilværelsen; dette er vilkåret for folk som Frost og Alma, ydmygelsen, sammenbruddet og konsekvensen: udslukkelsen af indre liv eller den golde fortsættelse på vejene bag et camouflerende ydre. Albert siger til Frost: »Du er jo kold som en istap.«

Efter at Albert og Anne i princippet har oplevet det samme, fortæller Frost Albert om sin dødsdrøm, om at glide tilbage ind i moders liv og blive vugget ind i den evige hvile. – På det tidspunkt har Albert udslettet sit billede af sig selv og er måske på vej til Frosts indkapsling af egentligt liv bag en facade.

Svend Kragh-Jacobsen skrev (Berlingske Tidende 21.3.54): »Filmen er fuld af gode Ideer: den har storartede Passager, men den falder i Stumper og Stykker, først fordi Bergman aldrig har kunnet holde sig til een Handling og her næsten vil konkurrere med Vorherre og skabe alting, have alle Ting med i sin historie.« Sådan kan det muligvis se ud ved den første gennemgang af filmen, og når man ikke har grebet hvad Bergman vil vise; men jo mere man beskæftiger sig med filmen desto mere fremtræder delenes funktionelle forhold til helheden, og den meget varierende filmiske teknik tjener klart nok temaet. I grunden forekommer filmen mig ret stramt komponeret omkring cirkus' møde med provinsbyen, Alberts og Annes møde med Agda og Frans, rammet ind af Frosts og Almas historie, rammet ind af vognene på vej gennem natten – fotograferet i silhouetter på bakkekamme. Til sidst ses Albert og Anne mødes. Men det er ingen kærlighedshistorie – mand-kvinde-kærlighedsproblematikken er underordnet kunstnerproblematikken (det samme gælder cirkus-teaterproblematikken). Der er sket meget lidt i forholdet mellem dem. De slutter op om vogntoget og bliver ligesom trukket efter vognene – med og mod deres vilje.

»ANSIGTET« – OG SPEJLENE

Ikke blot temaet men også opbygningen af »Ansigtet« har store ligheder med »Gøglernes aften«. Der er ganske vist flere bihandlinger, filmen er løsere komponeret og kan forekomme flimrende i sine handlingsskift. Bihandlingerne har i høj grad en diverterende funktion men belyser derved også tanken om opbygningen af dr. Voglers spektakulære helseteater – og af »Ansigtet«.

Bergman beskriver i »Bergman om Bergman« at filmen skulle have været morsommere og knapt så grum. Det lagde manuskriptet op til, og det var på det grundlag han fik lov til at optage filmen (hvilket også er interessant i denne forbindelse). Han opfordrer samme sted til at den ikke må blive taget for alvorligt; han nød blot at lave et detaljeret tidsbillede og at iscenesætte skrækeffekterne.

Både Erik Ulrichsen (Information 4.4.61) og Klaus Rifbjerg (Vindrosen nr. 4/61) mener at filmens hele apparat og udstyr ser ud af mere end der er dækning for, og at der er lovligt mange ting der ikke følges op og afsluttes tilfredsstillende.

Ser man nu lidt bort fra Bergmans senere bagatelliserende bemærkninger, så bliver der dog en beskrivelse af vilkårene for kunstnerisk virksomhed tilbage.

Også »Ansigtet« indledes og afsluttes i vognene på vej til og fra, og også her indledes med en slags prolog, nemlig skuespilleren Johan Spegels levnedsforløb, der skildres såpas abstrakt at det kan bruges som spejl for Voglers praksis. Spegels endeligt ses som et resultat af hans kompromisløse stræben efter sandhed, efter at være medium. I denne stræben er han gået økonomisk og helbredsmæssigt ned. Han iklædte ikke sin søgen og sit budskab et skin der kunne sælge, han omgav sig ikke med tricks, reklame og fupmedicin. Det han ikke gjorde, falder tilbage som kritik på Vogler, fordi han har allieret sig med rekommandøren Tubal og med mormor som brygger elskovsmedicin og angiveligt står i forbindelse med overnaturlige magter. – Ligesom Frost fungerede som spejlfigur for Albert, således optræder Spegel for Vogler – ja han bliver obduceret i hans sted; og da medicinalråden Vergerus opdager falskneriet, udbryder han at han bedre kunne lide Spegels ansigt end den demaskerede Voglers. Spegel er ærlig og uforstilt, Vogler optræder med Kristusmaske, sår i hænderne og spiller stum. På den ene side fremhæver filmen således den ideale kunstner, Johan Spegel, men på den anden side demonstrerer den at gøglet er nødvendigt i forhold til publikum – hvis kunstneren vil overleve; den demaskerede Vogler er magtesløs og ynkelig, og kun indgriben »fra højere sted« redder ham. Så længe Vogler endnu opretholder illusionen og ikke har tabt ansigt, ligeså længe er hele huset reelt anfægtet og på den anden ende – især erotisk. Om det er psykiske kræfter hos Vogler, rent bluff, eller uforløste energier i borgerhuset, så har helseteatrets ankomst en katalyserende virkning. – Konsul Egerman vil blot underholdes, men hans frues følsomt dannede fortrængninger stiger til overfladen. Politimesterens kone skandaliserer ham og afslører hans usædelighed og mest intime privatliv. Medicinalråden erkender en sælsom dragning mod Vogler og hr. Aman – og en mere konkret dragning mod Manda, Voglers demaskerede kone. Køkken- og kælderregionerne bliver skueplads for håndfaste foreteelser:

kørekarlen Antonsson hænger sig, charlatanen Tubal bliver inventar i kokkepigens seng, Sara forelsker sig i kusken Simson og vælger til sidst at tage med ham.

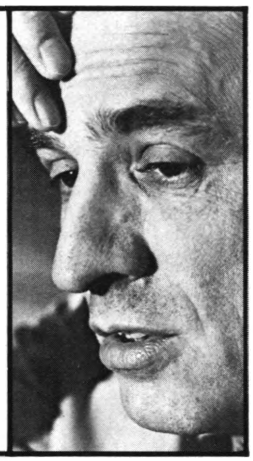
Myndighedernes og borgernes tiltag over for kunstnerne viser sig at være risikabel for begge parter. De bofaste ville more sig, vise magt og bekræfte sig, og sejren syntes let; men i selve kampen mellem den frembrydende videnskab og den okkulte tradition som principper er der ingen der vinder. Vogler vinder socialt men kun ved at kongen som en anden deus ex machina griber ind i forløbet. – Alene musikkens ironiske distance til sidst markerer iscenesætterens placering. Han griner sammen med den demaskerede Vogler og er på vej til næste forestilling. The show must go on – trods alle forulempelser.

»Ansigtet« er en hel del mere uafsluttet og postulerende end »Gøglernes aften« hvis udsagn er forholdsvis enkle. – Og så er sidstnævnte mindre romantiserende m.h.t. kunstnerlivet. Rifbjerg mere end antyder at der i »Ansigtet«s slutning ligger en sidestilling af eventyr + kunst og liv. Uden at frakende kunstnerne en meget omfattende sensibilitet vil jeg fremhæve det problematiske (i de af Bergmans film) hvor kunstnerne opfattes som *mere hele* mennesker p.g.a. deres indskrivning af andre/flere tilværelsesrum. De skildres naturligvis ikke som lykkeligere men som *mere sande i deres bevægelse/bevægelighed.* Gennem denne opfattelse af kunstnerne – i modsætning til de bofaste og myndighederne – skildres ikke-kunstnerne negativt.



Scene fra »Sommernattens smil«

Sommer-nattens smil



Ib Monty

Komedien har aldrig været Ingmar Bergmans stærke side. Det humoristiske livssyn, som komedier nærer sig af, er ikke Ingmar Bergman beskåret, og hans få forsøg i det komiske har da også været karakteriseret ved at være en art viljeshandlinger, bestræbelser på at anskue bergmanske temaer og bergmansk problematik i komisk perspektiv, men forsøgene er stort set ikke kommet fri af det forcerede.

Første gang Ingmar Bergman anslog lystigere toner var i episodefilmen »Kvinnors väntan« fra 1952. Især i den sidste af filmens tre historier, hvor han isolerede et midaldrende ægtepar (spillet af Eva Dahlbeck og Gunnar Björnstrand), søgte han at belyse det ægteskabelige helvede i vittig, men også noget demonstrativ replikkunst.

Scenen var for lang, men mange var opmuntrede over dens tegn på en mindre morbid Bergman-stil, og ud af denne scene voksede Bergmans næste komedie »En lektion i kärlek« fra 1954, der dog stort set begrænsede sig til at være en erotisk farce med lidt for megen skelen til populære opfattelser af vittig frivolitet. Nu husker man den bedst for Harriet Anderssons overrumplende fine portræt af en teenager i oprør mod hele verden.

Året efter kom da »Sommarnattens leende«, der fik juryens pris i Cannes og som var stærkt medvirkende til at gøre Ingmar Bergman internationalt berømt. Bergman kom ikke nemt til denne film, og det mærker man nok. Han skal have arbejdet på manuskriptet i et årstid og have skrevet det om fire gange, og selv har han sagt, at filmen blev til i en af de sorteste perioder i hans liv. Det mener han ikke fornemmes i filmen, som han har kaldt en romantisk komedie og et forsøg i det spirituelle, men det vil næppe alle give ham ret i.

Ganske vist opbyder Bergman al sin kunst for at spille sofistikeret og elegant sædekomedie i det 19. århundredes stil og i en perfekt ramme, skabt af Gunnar Fischers atmosfærefyldte billeder af den svenske sommernat, af P.A. Lundgrens stilsikre dekorationer og Magos kostumer, men bag al den visuelle pragt rumsterer den samme puritanske mistænksomhed over for kødet og dets gerninger, som i Bergmans seriøse film fra samme periode.

Bergman har utvivlsomt ladet sig inspirere af Oscar Wilde og Arthur Schnitzler, som Max Ophüls så kongenialt havde tolket på film i »La ronde« fra 1950. Men hvor Ophüls i sin skildring af kærlighedens komedie ikke blot er desillusioneret, men også medfølende, ligesom Renoir var det i »La règle du jeu«, en anden mulig inspirationskilde for »Sommarnattens leende«, er Bergman bidende ironisk og koldt kynisk. Hvad han har skabt – med uomtvistelig dygtighed – er et marionetspil med faste figurer, der dels har rødder i det 19. århundredes stilkomedie og dels i hans egen dramatiske verden, men som forbliver førte figurer uden meget egetliv. Og ved et gensyn med filmen i dag, kan man ikke være helt uenig med Werner Pedersen, der i sin anmeldelse i »Kosmorama 20« skrev, at »personerne er talerør for et aforistisk visdomsmageri, som giver sig ud for at være let og letsindigt, vittigt, dristigt, frækt og klogt, men i virkelig-

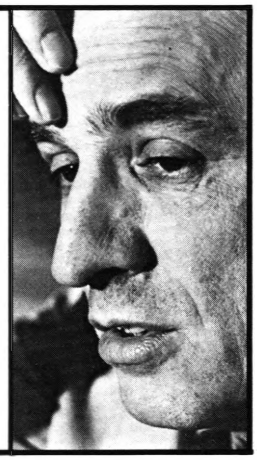
heden er tungt og klægt og uvittigt i al sin fingerpegende tydelighed.«

Der er nok en del at beundre i »Sommarnattens leende«, især hvis man betragter den som en teatralsk leg med ord, og ikke trættes af den epigrammatiske pointering og spidshed i dialogen, men det er vanskeligt at føle nogetsomhelst for nogen af personerne, hvor præcist de medvirkende end spiller i de kunstfærdige situationer, der spænder fra det Sturm und Drang-romantiske til det lavkomiske.

Filmens syn på kærligheden som en tåbelig og grusom leg mellem mennesker, var ikke meget forskelligt fra endsige mere optimistisk end i Bergmans sorte film, men i »Sommarnattens leende« fornemmer vi en kølig distance til filmens mennesker, der forstærker det stiliserede præg, som måske kan siges at være filmens force, men som også resulterer i en bedrevidende kynisme, der opleves som ubehagelig. Det nådeløse kan indebære en vis grad af selvretfærdighed, som »Sommarnattens leende« ikke kan sige sig fri for. Og efter den første og umiddelbare fornøjelse over at være vidne til den kærlighedens karrusel, som filmens fire par hopper af og på en dragende sommernat i det Herrens år 1901 på et svensk gods, sidder man tilbage med indtrykket af en uforsonlig, næsten pietistisk skildring af mennesker, der spræller i deres følelsers garn. Det lykkes ikke filmen at få os til at glemme, hvor helvedes seriøst livet er – eller rettere var – for Ingmar Bergman dengang. Og af den forsoning og tilgivelse, der ligger i den store humor, er der ingen spor i »Sommarnattens leende«.

At filmen blev en enorm succes er imidlertid ingen hemmelighed. Alligevel har Bergman aldrig senere fulgt denne sædekomedie op. Overhovedet har han endnu kun lavet én komedie, »För att inte tala om alla dessa kvinnor« fra 1964, der ret beset var en farce. Farcen som filmform har altid haft Bergmans bevågenhed, men hans eget forsøg i genren var ikke heldigt, og Bergman finder da også selv »För att inte tala om alla dessa kvinnor« mislykket. Så fatal som den har ord for at være, kan man dog ikke finde den ved et gensyn i dag, og afstanden mellem den og »Sommarnattens leende« er ikke afgrundsdyb. Mens det betænkelige ved »Sommarnattens leende« er Bergmans afstand til sine personer, er det dubiøse ved »För att inte tala om alla dessa kvinnor« imidlertid det stik modsatte forhold. Filmen er en hævnakt fra Bergmans side, men kommer aldrig løs af det personligt hævngerrige. Filmens skurk er kritikeren Cornelius (Jarl Kulle), der er ved at skrive en biografi om cellomesteren Felix, som han opsøger på dennes landsted, hvor han har omgivet sig med smukke kvinder. I portrættet af den opblæste nar Cornelius, der snylter på den store kunstner, ville Ingmar Bergman sige tak for sidst til de kritikere, som han af og til kunne føle sig forfulgt af. Men samtidig rummer filmen også en del misogyni i skildringen af de kvinder, som mesteren forbruger, men som også kun snylter på ham, og som er parate til at kaste sig over et nyt ungt geni i samme øjeblik den gamle mester dør. Filmen er naturligvis ikke uinteressant for dem, der interesserer sig for Ingmar Bergmans biografi, og det er nok muligt at finde andet i den end dens overflade, således som bl.a. Tom Milne har prøvet på i sit forsvar for den i både »Sight and Sound« og »Monthly Film Bulletin«, men den er og bliver en *private joke,* der, hvor vittigt den end er tænkt, falder lammende umorsomt ud i næsten hver eneste scene. Det er en komedie af en kunstner, der af en eller mange grunde ikke kan lave komedier. Det har Ingmar Bergman vel også selv indset, eftersom han ikke har lavet komedier siden. Det er verden ikke blevet fattigere af. Der er jo så meget andet han kan bedre end nogen anden.

Det syvende segl



Poul Malmkjær

Filmen – »Det syvende segl« – er fra 1956. Først fire år senere, i 1960, fik den premiere i Danmark. Det må lyde utroligt i dagens filmforvænte København. Det kan måske også lyde utroligt, at filmen da virkede på mig som en åbenbaring.

Den er muligvis senere blevet flyttet lidt rundt i rangfølgen i Ingmar Bergmans oeuvre, men den befinder sig fortsat på et meget respekteret stade. Det er godt at tænke på når man erindrer sig den betydning, den må have haft for en ung filmentusiasts dannelse og for den målestok, han siden har arbejdet efter.

Respekten stammer for en stor dels vedkommende fra filmens første modtagelse. »... perhaps the first genuinely existential film«, kaldte Andrew Sarris den i sin berømte gennemgang af filmen i »Film Culture« (nr. 9, 1959), hvor han også sætter fingeren på det centrale motiv: »If modern man must live without the faith which makes death meaningful, he can at least endure life with the aid of certain necessary illusion.«

Det var naturligvis ikke kun centralt i »Det syvende segl«, men centralt i Bergmans debat med sig selv og sit publikum i de år, og vist er motivet engagerende, nuanceret behandlet i »Det syvende segl«, men filmens rigdom var – og er – for mig nok så meget dens mange lag, hvor sideløbende motiver udvikles med en ikke ringere fascination, hvor centrale spørgsmål stilles – omend kun få svar gives. For Bergman er kunstner, som har til opgave at stille spørgsmål, ikke videnskabsmand, som har til opgave at finde svar. Og alligevel kan Jörn Donner i 1962 klart påvise, at filmen i behandlingen af en række efterkrigsfænomener, som teknikkens selvødelæggende udvikling og menneskets nye tvivl om meningen med livet og fremtiden, fremtræder som »ett noget filosofiskt påstående.« (»Djävulens ansikte – Ingmar Bergmans filmer«, Lund 1962).

Det følgende skulle så være en kort revision, hvor en sådan er nødig, af mine indtryk anno 1960, nu skrevet med en ballast af kendskab til andres meninger om filmen og til Bergmans senere film, der så vist har elaboreret på en række af de temaer, som løber gennem »Det syvende segl«s fortælling om dødens tilsyneladende meningsløshed når Gud ikke er til.

Efter ti år på korstog vender ridderen Antonius Block og hans væbner Jöns tilbage til hjemlandet, som historisk set jo må være Danmark, men som set under andre synsvinkler er Sverige. Han er desillusioneret til en grad, hvor den skandinaviske tvivl sætter ind, den tvivl, der har givet så meget næring og gift til den sociale og kulturelle udvikling i vor del af verden. Han kan ikke få tegn fra Gud, han kan ikke bede, og den frygtelige tvivl er sat ind: eksisterer Gud slet

ikke. I filmens slutning siger han til sin hustru, at han ikke angrer sin rejse, men at han er »lite trött«. For væbneren Jöns er sagen klar. Rejsen har været totalt meningsløs. Men ridderen har set døden i øjnene under kampene med de vantro, og nu vender han hjem blot for endnu engang, og nu ringere rustet, at se Døden i øjnene. For under en rast på vejen ned langs kysten står Døden pludselig, som trådt ud af »Blade af Satans Bog«, foran ridderen, der sidder ved et skakspil. Væbneren sover på strandbredden. Men som i de rigtige eventyr vinder ridderen tid ved at udfordre Døden til et parti skak på liv og død. Døden får sort.

Filmen er indledt med korsang, »Dies Irae«, over et billede af en svævende ørn, der kan ligne en truende morderengel, og teksten fra Johs. Åbenbaring 8:1, hvorfra titlen er hentet, læses over billeder af kysten. Ridderen vasker sit ansigt i havet og prøver forgæves at bede, og det er næsten som en ny dags morgen, da Døden står der i et lydtomt klip i kontrast til havets voldsomme brusen under de foregående scener. Stilheden og stormen vender filmen igennem tilbage som afgørende »underlægningsmusik« på samme måde som »Dies Irae«-sangen og et kormotiv for lyse stemmer.

Skakspillet spilles gennem filmen, men i modsætning til i eventyrene kan det kun ende på én måde. Under spillet prøver ridderen at finde frem til gåden bag og meningen med sin modspiller, alt mens han mellem trækkene søger sin blegnede Gud i de mennesker og de begivenheder, han støder på.

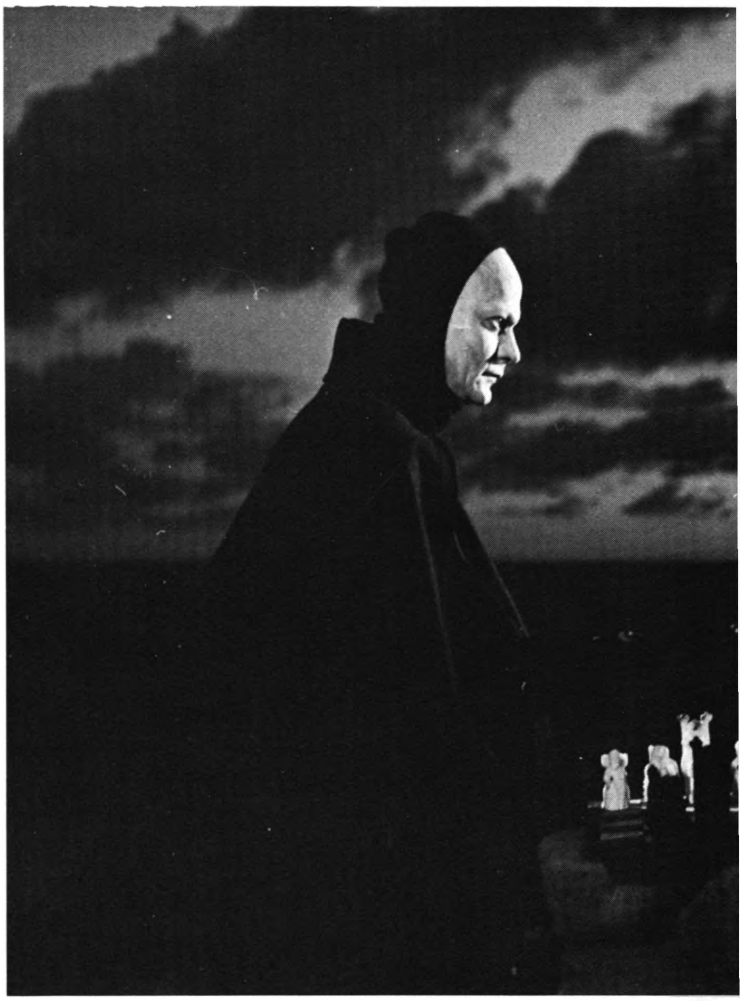
Jörn Donner fremhæver i den nævnte Bergman-bog et skuespil, som sammen med to andre udkom i bogform i 1948. »Moraliteter« kaldte Bergman dem, og i et af dem, »Dagen slutar tidigt«, optræder en pastor Broms, der, som Tomas i »Lys i mørket«, ikke finder hverken trøst eller ro i troen. Han forestiller sig »Gud og Djævelen i en brydekamp på liv og død. Vi forestiller os helst, at Gud er den stærkeste. Men det er desværre forkert. Gud er ved at blive slået ihjel. Og det skyldes alle os, hvor ubetydelige og latterlige vi end er.«

Lignende tanker er det der ligger uudtalt i ridderens bevidsthed, mens han og væbneren rejser gennem et land, der har måttet opleve Stilheden, den stilhed som kom i Himmelen henved en halv time, da Lammet brød det syvende Segl, og som efterfulgtes af de syv Engle med de syv basuner, der blæste den store, frygtelige straf ned over menneskene, som nægtede at omvende sig.

Rejsen gennem sol-landskabet med den høje himmel akkompagneres af Jöns' grovkornede »moralske« vise og af mødet med den pestdøde. Billedchok'et er at ligne ved den første engels stød i basunen. Han sagde ingenting, men var dog yderst veltalende, siger Jöns om den døde og afbøder rædslen med ironi. Jöns er ofte blevet betegnet som ateist, og jeg har aldrig ment, at det var tilstrækkeligt. Hans reaktioner og handlinger filmen igennem er præget af en realistisk humanisme, som må være resultatet af en praktisk våbenstilstand med troen. Han er nået langt i erhvervelsen af en intellektuel holdning til Gudsbegrebet. Han kan i det ydre fremtræde som en materialist med en kynisk ironisk distance, men hans gerninger viser, at hans distance og ironi er et indre forsvar, ikke en mur mellem ham selv og hans medmennesker.

Det er ikke helt urimeligt at se ridderen og væbneren som to sider af det søgende menneske, den mørke og den lyse Bergman, natten og dagen, Ulvetimen og Sommernattens smil.

Kort efter passerer de to ryttere en lille trup omrejsende skuespillere. I et pastoralt sceneri præsenteres vi for kunstnerne og herunder for vel nok den mærkeligste udgave af den hellige familie, filmkunsten har vist: Gøgleren Jof, hans hustru og medspiller, Mia, og deres 1-årige søn Mikael, som Jof hævder engang vil udføre det store, umulige jonglørnummer: at få en af boldene til at stå helt stille i luften. »Det er umuligt for folk som os, men ikke for ham!«. Jof er vågnet tidligt og har haft et »syn«: han har set Jomfru Maria gå tur med Jesusbarnet i engen. Mia tvivler venligt på ham og beder ham være forsigtig med at fortælle om sine syner, men da hun senere siger, at hun elsker ham, er underlægningsmusikken af samme art som under hans »syn«. Tættere kan motiverne næppe knyttes. Truppens leder, Skat, vågner op og kommer frem med en dødningemaske, som han skal bære ved festen i Helsingør. Han skal spille Døden,



»Det syvende segl« – ridderen og Døden spiller skak om livet

som han også senere skal spille død. Jof skal til sin fortrydelse spille menneskesjælen.

Imens er ridderen og Jöns kommet til en kirke. Igen beder ridderen forgæves, mens Jöns skræmmes af en kirkemalers skrækvisioner om pesten og alskens menneskelige lidelser som Guds straf. Ridderen er i skriftestolen meget nær på temaet da han overfor præsten hævder, at »vi gør os et afgudsbillede af vor angst, og det billede kalder vi Gud.«

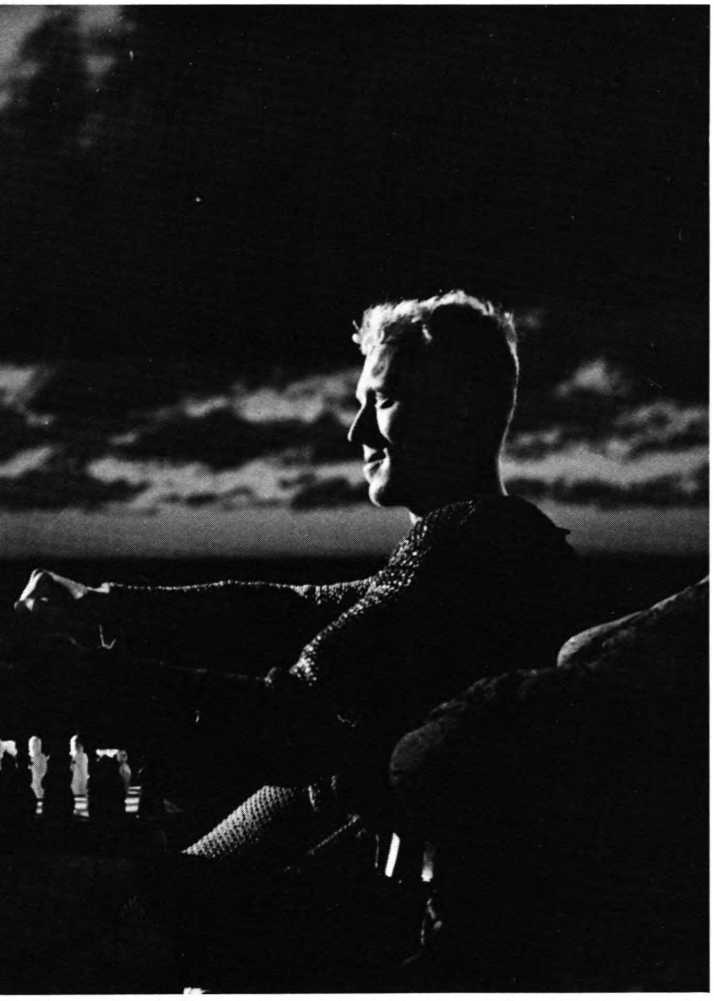
Men præsten er Døden og ridderen røber sin taktik i skakspillet, før han opdager det.

»Du er en forræder!« siger ridderen til Døden, og vi må som tilskuere harmes med ham. Er Døden en lavsindet snyder? Når man så har forladt dette Baden Powellske ræsonnementsniveau, må man vel erkende, at det er Be-

rgmans bekræftelse af Pastor Broms' ord om at Gud ikke er den stærkeste, heller ikke her, hvor det er Døden, det drejer sig om. Døden er allevegne – han var endog på korset. Det har vi Jesu ord for.

Under en rast redder Jöns en stum pige fra en ligrøver. Røveren viser sig at være den præst, som i sin tid overtalte ridderen til at drage på korstog. Nu er »enhver sig selv nærmest« siger han. Han har vendt sin præstekjole og vist, at den er foret med Djævelens slangeskind. Jöns lader ham slippe for denne gang, og pigen slutter sig til Jöns, der har brug for en husholderske.

Skuespillerne optræder på byens torv, og bliver behørigt hånet af pøbelen. Jof har tidligere i filmen bemærket, at »folk er ikke så kunstinteresserede her på egnen«, og



Bergman hamrer sin kontrast fast med flagellanttoget, der skærer diagonalt gennem billederne, afbryder forestillingen og tvinger folk på knæ af frygt og respekt for lidelsen. Glæden og fornøjelsen ved kunstens ritualer og besværgelser er selvfølgelig meget god, men den er for intet at regne mod lidelsens og frygtens. Anders Eks dommedagsprædikant pisker pøbelen med ord, mens Jöns, der har set verden, spørger: »Skal man tage sådan nogle alvorligt?« Ridderen mener vist stadig tøvende ja, selv om den efterfølgende scene med skovjordbær og mælk i Jof og Mias selskab bringer livsglæden tilbage i hans bevidsthed. Forud for denne scene har Bergman naglet frygtens effekt yderligere fast med en værtshussekvens, hvor den kollektive skræk giver sig udslag i en kollektiv fornøjelse ved ligrøverens sadistiske forfølgelse af skuespilleren Jof. Igen træder Jöns frem som den aktive humanist og redder Jof. Den fulde smed, der har mistet sin kone til Skat, og Jöns slutter sig til selskabet, og i en farce-sekvens med dramatisk udgang skildres selskabets rejse gennem skoven og mørket. Det er her Skat prøver at narre Døden og selv dør, det er her ligrøveren dør, mens han råber på lidt barmhjertighed, det er her den unge pige, der skal undgælde for pestplagen, føres til henrettelsesstedet.

Sekvensen er mærkelig. Jöns og smedens snak om fruentimmere, ægteskab og kærlighed er helt moderne, selv i ordvalget, mens scenerne mellem mand, hustru og forføreren er som hentet ud af en forgyldt, gammel sædekomedie. Og da Døden har savet Skats træ over, lader Bergman et lille egern springe op på stubben som var det en vignet. Og så kommer Stilheden og frygten tilbage, da den dømte pige køres frem.

Igen søger ridderen sin Gud, men dennegang gennem den Onde, som jo må vide noget om Ham. Han søger ham i pigens øjne, men han ser kun angsten. Er det Skammen, der får ham til for første gang at gøre noget, selv om det blot er at give pigen noget smertestillende? Jöns havde mere drastiske planer, men begge ser til, da knægtene forbereder henrettelsen. »Hvem tager sig af dette barn?« spørger Jöns sin herre, »Gud? Satan? Tomheden?«, og mens ridderen er i dyb sjælekrise og uden svar konstaterer Jöns, at der kun er tomhed under månen.

Nu synes ridderen imidlertid at have fået lidt hold på sig selv, for i det næste træk med Døden vælter han skakbrikkerne. Jof, den visionære, har set ham spille skak med Døden, og han flygter med familien mens Døden har travlt med at stille brikkerne op igen! Eventyret stikker frem. Men det væsentlige er ridderens handlinger, der måske er en begyndende erkendelse, et tilløb til en debat om Gudsbegrebet som en slags erstatning for følelserne, ja endda et tilløb til en påstand om, at følelserne omvendt kan kompensere for – eller opveje? – Guds død. Svaret gives naturligvis ikke af Bergman. Ridderen trøster den dømte pige og han gør en desperat indsats for at redde »den hellige familie«, gøglerne. Han bliver mere rolig og afklaret, og da han fører hele selskabet ind på sin borg, er han blot træt. Hans hustru venter ham uden tro på livet men trods alt med forsikringen om sin kærlighed som en trøst for døden. Og Døden kommer. Jöns taler imod ham og imod ridderens rest af tvivl, og han tier kun under protest. Den stumme pige græder højtideligt ved mødet med Døden og hun får mirakuløst mæle og siger: »Det er fuldbragt«.

I hele denne scene er Døden skildret med subjektivt kamera. Alle de tilstedeværende kan nu se ham, som hidtil kun ridderen og gøgleren Jof har kunnet det, vi andre, tilskuerne, er ude af stand til det, instruktøren har bestemt guddommeligt, at vi ikke skal se døden, men er vi rigtigt disponerede for det fantastiske, kan vi i scenen pludselig få en fornemmelse af, at vi selv er Dødens talerør, at det er i os selv, vi må søge forklaringerne. Døden har jo tidligere erklæret, at han er uden viden, uden erfaring.

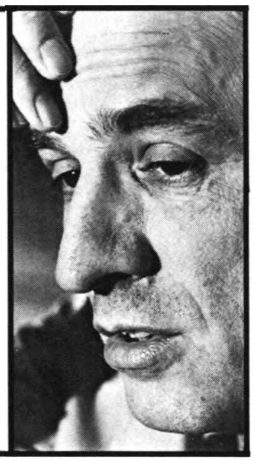
Jof og hans familie er flygtet, skræmt fra vid og sans ved tanken om, at Morderenglen er gået forbi deres vogn. Da de kommer ud af skoven næste morgen er alt godt og smukt igen og verden er vågnet ved solens varme.

Og så er det man tænker på, hvorfor Bergman i »Slangens æg« lader både inspektør Bauer og Manuela erklære, at »The only real thing is fear«. Det lyder som et ekko fra Anders Eks helvedesprædiken, og er der noget, man har mindre brug for hos en kunstner?

I »Det syvende segl« var Bergman på vej mod en lysere erkendelse af kærligheden defineret som kærligheden til næsten som en mening med livet og døden. Var det for kristeligt poetisk?

Ved vejs ende

Stadig et imponerende værk



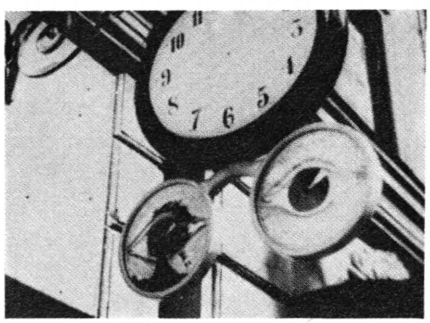
Peter Schepelern

Den 78-årige medicin-professor Isak Borg (Victor Sjöström) skal udnævnes til æresdoktor i Lund. Påvirket af et mareridt, hvor han oplever sig selv som død, beslutter han at køre hele vejen fra Stockholm til Lund i bil, i stedet for, som planlagt, at flyve. Hans svigerdatter Marianne (Ingrid Thulin), der i nogen tid på grund af uoverensstemmelser med sin mand Evald (Gunnar Björnstrand) har boet hos ham, tager med. Undervejs fortæller Marianne Isak, at han er en hård og egoistisk gammel mand og at hans søn nok respekterer ham, men også hader ham. Isak holder rast ved et hus, hvor han tilbragte sin barndoms somre. Henfalden i drømme ved det gamle jordbærsted genkalder han sig familielivets tabte idyl, især kæresten Sara (Bibi Andersson) der giftede sig med hans bror. Da han vågner op, sidder Sara der i form af en rapkæftet, moderne hitchhiker, der sammen med sine to kavalerer er på vej sydpå. Alle fortsætter nu i bilen, som med nød og næppe undgår påkørsel af en modkørende bil (der kører i højre side!). Ægteparret Alman fra ulykkesbilen kører videre i Isaks rummelige vogn og fortsætter deres giftige ægteskabelige opgør, indtil Marianne sætter dem af. Under et ophold i en lille by, hvor Isak i sin ungdom var læge, møder de den taknemmelige Åkerman (Max von Sydow), der kan fortælle, at alle der på egnen husker alt det gode, Isak gjorde for dem. Efter en afslappet frokost besøger Isak og Marianne Isaks ældgamle mor, hvis isnende kulde forskrækker Marianne. Senere har Isak en drøm, hvor Alman fører ham op til eksamen. Isak kan ikke klare prøverne, og efter at være blevet gen-konfronteret med sin afdøde kones utroskab, dømmes han til »den sædvanlige straf: ensomhed«. Da han vågner op, fortæller Marianne ham om sine ægteskabelige problemer. I et flash-back vises Evalds livsfjendske afvisning af Marianne, da hun fortæller ham, at hun er gravid. Omsider ankommer selskabet til Lund, hvor Evald og den stramtandede husholderske frøken Agda modtager dem. Efter den højtidelige ceremoni i domkirken, hviler Isak sig. Han forsones med Evald og Marianne (som har forsonet sig med hinanden), og da han fredfyldt slumrer ind tager drømmens Sara ham ved hånden og fører ham til en klippe, hvorfra han kan vinke til forældrene, der sidder i barndommens sommerlandskab.

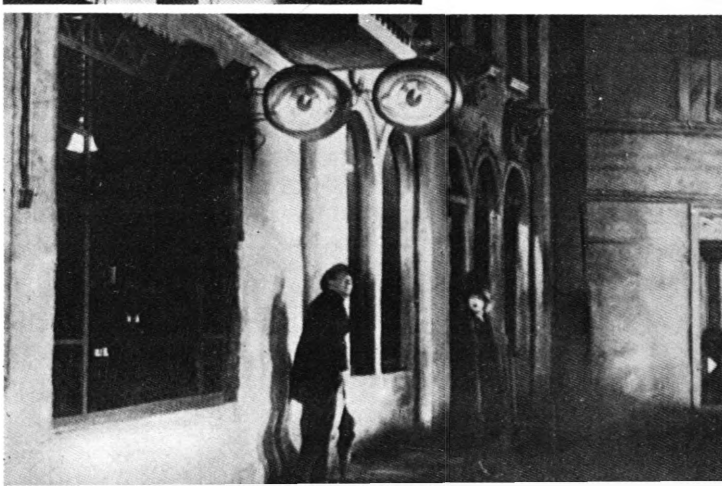
»Smultronstället« kom til at stå som hovedværket i Bergmans mellemste periode. Efter det internationale gennembrud med »Sommarnattens leende« (1955), der så magtfuldt blev fulgt op af »Det sjunde inseglet« (1957), kom »Smultronstället« (premiere 26.12. 1957) som en tilkendegivelse af, at Bergman tilsyneladende havde mægtige kunstneriske ressourcer at øse af. Den blev en af tidens mest beundrede film, fik priser i Venedig og Berlin i 1958, og fik kritiker-status som et stort humanistisk hovedværk på linie med Renoirs, de Sicas og Kurosawas største værker. Den var også blandt de film, der overbeviste et hovedsageligt litterært indstillet publikum om, at også filmmediet kunne frembringe store kunstværker, måske især fordi det var – og er – et sjældent gennemarbejdet originalmanuskript, Bergman havde lagt til grund. Så gennemarbejdede og komplekse litterære værker som manuskriptet til »Smultronstället« endte dengang (og måske stadig?) oftest som romaner. Den begejstring, værket vakte – og som også afspejler sig i store, seriøse analyser som f.eks. Jörn Donners i »Djävulens Ansikte«, måtte naturligvis siden fremkalde modreaktioner (således i amerikaneren Vernon Youngs Bergman-monografi »Cinema Borealis«, et værk der for øvrigt er ret enestående ved den strøm af vrøvlagtige, indbildske strøtanker, som forfatteren med naiv selvoptagethed kaster i grams til læseren).

Donners henvisning til, at »filmens tidsopfattelse har sine rødder (...) hos den moderne litteraturs store fortællere, Proust, Joyce, Faulkner« er nok lidt af en flothed, men siger også noget om det niveau, man søgte at placere Bergman – og den seriøse filmkunst – på. Det Faulkner'ske kan man til nød finde i, at Bergman også betjener sig af indre monolog og sære flash-backs; det Joyce'ske består blot i, at »Smultronstället« – ligesom »Ulysses« – foregår på en enkelt dag (der samtidig sammenfatter et helt liv). Og man kan selvfølgelig godt sige, at Isak Borg er »à la recherche du temps perdu«, og at genbesøget på barndomssommerhusets *smultronställe* igangsætter erindringsprocessen – således at »dagens klare virkelighed gled over i drømmens endnu klarere billeder« – ligesom (men unægtelig mere raffineret) smagen af en såkaldt madeleinekage, dyppet i lindete, får fortiden til at tone frem i den Proust'ske fortællers bevidsthed. Og man kan måske også mene, at Isaks fredfyldte forsoning med fortiden – hans hilsen til forældrene i sommerlandskabet – er en ligeså fad løsning på hans problem, som »Le temps retrouvé« er på »la recherche du temps perdu«.

Men »Smultronstället« er stadig et imponerende værk. Budskabet er ganske vist lovlig simpelt: ligesom den gamle gnier i Dickens' *Juleeventyr* i tre drømmesyner konfronte-



Fra Karl Grunes »Die Strasse« (billedet herunder) har Bergman lånt de kæmpestore, bebrillede øjne, der bruges i »Ved vejs ende« (billedet tv.)



res med konsekvenserne af sin egoisme, således at han kan nå at forbedre sig inden det er for sent, bliver den gamle Isak via sine symbolske drømme og sin svigerdatters beretning (der alarmerende antyder, at egoismen er gået i arv) opmærksom på sin umenneskelighed og følelseskulde, som han så til sidst råder bod på. Men den gamle Sjöström (1879-1960) får med sin præstations nuancer det stedvis lidt skematiske i den dramatiske konstruktion dæmpet og figuren levendegjort. Hans tilstedeværelse giver også en meningsfuld reference til hans eget – og svensk stumfilms – mesterværk, Selma Lagerlöfs »Körkarlen« (1920), hvor han selv spillede David Holm, der, stillet over for dødens køresvend, ser sin livsførelses elendighed i øjnene og får chancen for at leve videre som et forbedret menneske.

»Smultronstället« kan ses som et kompendium over de Bergman'ske temaer, et sandt auteur-værk, der også peger fremad i produktionen.

Temaet: den følelsesmæssigt indestængte persons forløsning fandtes allerede i »Sommarlek« (jfr. artiklen om »Bergman og musikken«), men siden også i »En passion« og »Viskningar och rop«, hvor livsfølelsens sejr over isolation og ensomhed dog fremstår som væsentlig mere tvivlsom end i »Smultronstället«s opbyggeligt optimistiske forløsnings-slutning.

Det centrale tema – egoismen, følelseskulden, isolationen – bliver videre udviklet i trilogien og »Persona«.

Med ægteparret Almans infernalske ægteskabelige opgør og Evald og Mariannes diskussioner i regnen peger Bergman (der selv har betydelig erfaring i ægteskab) frem til »Scener ur ett äktenskap«.

Voyeurismen – som udtryk for den lidenskabsløse udforskning af omverdenen, præsenteret i scenen hvor Isak i det skjulte iagttager sin kones utroskab, – genfindes i »Såsom i en spegel« (faderens fascination af datterens sygdom), »Tystnaden« (den ene søsters opsyn med den anden), »För att inte tala om alla dessa kvinnor« (kritikerens nøglehulskiggerier) og »Ansiktet« (den dissekerende læge, den udspionerende ægtemand).

Ydmygelses-motivet – der ellers i de fleste Bergman-film fremstår specielt som *kunstnerens* ydmygelse (således i »Det sjunde inseglet«, »Gycklarnas afton«, »Ansiktet« og »Riten«) – anslås i scenen, hvor Isak er til eksamen og kommer til kort.

Bergmans specielle teologiske yndlings-diskussion – om Guds eksistens eller tavshed – som lanceredes i »Det sjunde inseglet«, og som var hovedemnet for trilogien og også optræder i »Viskningar och rop« og »The Serpent's Egg« (begge steder i en præsts tale), spøger måske i den noget trægt symbolske stigmatisering af Isaks hænder i den tredie drømmescene og i diskussionen mellem den moderne Saras to kavalerer, der efter deres slåskamp, forårsaget af uenighed om Guds eksistens, får stillet det kontante spørgsmål af Sara: »Nå, fanns Gud?«

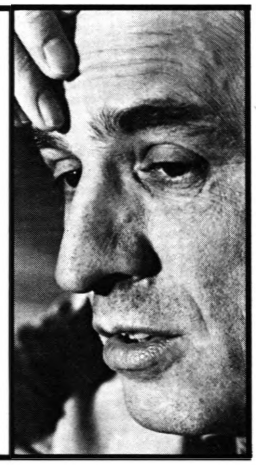
Formelt set er filmens styrke de originale drømme-flash-backs. Fra Sjöbergs berømmede »Fröken Julie«-filmatisering (fra 1951) har Bergman hentet ideen med at anbringe to tidsplaner inden for samme billede, således at den gamle Isak træder direkte ind i barndommens Carl Larsson-idylliske sommerhjem.

Der er en stilmæssig forbindelse mellem Greuel-ekspressionismen i mareridtene her og i drømme-scenen i »Fängelse«, flash-back'et i »Gycklarnas afton« og horror-sekvenserne i »Ansiktet« og »Vargtimmen«. Referencerne til den tyske ekspressionisme – som »The Serpent's Egg« trækker særligt på – findes også i indledningsdrømmen. Den øde by med ligkistekareten rummer mindelser både om Wienes »Das Kabinett des Dr. Caligari« og Langs »Der müde Tod«. Men især er de kæmpestore bebrillede øjne, der hænger under uret uden visere (en slags makabert timeglas-symbol, der dukker op igen, på det reale plan, i scenen med den gamle mor), et lån fra Karl Grunes berømte »Die Strasse« (1923) – se illustrationerne. Man kan måske også opfatte det som en guds-metafor i den særlige Bergman'ske tolkning: den fjerne guds udeltagende øjne ser koldt ud over menneskets øde verden. En litterær association melder sig: i »The Great Gatsby« (1925) giver F. Scott Fitzgerald en skildring af den moderne menneskeligheds ødemark, »en askedal – et fantastisk landskab, hvor der gror aske ligesom hvede på bakkedrag og i groteske haver; hvor askedyngerne tager form som huse og skorstene med røgsøjler og tilmed, med en slags gennemsigtighed, som askegrå mennesker, der tåget bevæger sig omkring og allerede er ved at forvitre og smuldre væk i den støvede luft. (...) Men oven over det grå landskab og de støvskyer, der rejser sig som efter eksplosioner, kan man få øje på doktor T.J. Eckleburgs øjne. Doktor T.J. Eckleburgs øjne er blå og kæmpestore – deres pupiller er en meter høje. Det er ikke et ansigt, de stirrer ud af, men et par enorme gule briller på en usynlig næse«.

Bergmans film kommer herefter mere og mere til at dreje sig om det umulige i at få øjenkontakt med de tomme øjne, der ruger over askedalen. I »Smultronstället« kan det betrængte menneske dog endnu forløses fra sin ensomhed og finde hvile i humanismens favn.

Bergmans trilogi

En analyse af »Som i et spejl« & »Lys i mørket« & »Stilheden«



Anders Troelsen

Bergmans trilogi betegner ikke blot et privat faderopgør, men afspejler indirekte en generel samfundsmæssig svækkelse af faderautoriteten. Samfundsudviklingen betinger en stadig hurtigere forældelse af viden, idet børnene gør helt andre erfaringer og modtager en helt anden type kundskaber end forældrene, således at ikke blot et videnfællesskab, men også et normfællesskab generationerne imellem udtyndes. Da familieinstitutionen samtidig er blevet tømt for stadig flere af sine oprindelige funktioner – de er overtaget af andre samfundsmæssige institutioner og af massemedierne – er grundlaget for opretholdelse af faderautoriteten svækket.

Bergmans trilogi beskriver faderautoritetens fald samtidig med at den afspejler familiens begyndende opløsning: i trilogien eksisterer der kun rudimentære familier. Alligevel er det i treenigheden af far, mor og barn at Bergman forankrer den positivitet, han trods alt kan ekstrahere af tilværelsen. Accenten er her lagt på kvinden, ikke på den detroniserede fader. Kvinden er i Bergmans traditionelle

tankegang nærmere naturen, hun er ikke splittet ved især at hente sin identitet uden for familien; hun omgiver sine nærmeste med et følelsesrum, der beskytter dem mod en ond og truende omverden. Samtidig er familien for Bergman et fællesskab, der fører individet ud over sig selv og sit indre kaos af seksualitet og aggressivitet. Familiesammenhængen er et værn såvel indadtil som udadtil.

I trilogien trænger den virkelighed, der omgiver personerne, sig stadig mere på for hver film, samtidig med at de positive ansatser bliver svagere.

SOM I ET SPEJL.

I »Som i et spejl« er moderen fraværende, mens faderen, forfatteren David, i begyndelsen af filmen vender hjem til sine to børn, den pubertetsbesværede Minus og den skizofrene Karin. Sammen med Karins mand tilbringer de to dage i et øde beliggende sommerhus. Børnene er skuffede, da David røber, at han meget snart vil rejse igen, og Karin rystes dybt, da hun i faderens dagbog læser, at han – til sin egen forfærdelse – føler trang til at registrere forløbet af hendes sindssygdom. Karin søger i sine sygdomsanfald tilflugt på et ubeboet loftskammer, hvor hun forestiller sig at Gud vil åbenbare sig. Under et tordenregnskyl søger hun ly i et gammelt skibsvrag, og her giver hun og broderen sig hen til hinanden. Igen opsøger hun sin anden verden, men da guden kommer, viser den sig at være en edderkop – nemlig den helikopter, der skal bringe Karin til hospitalet. I filmens slutscene udtaler David sit nyvundne credo: at Gud er kærlighed. Vinduessprosserne bag ham danner et kors!

Karin og Minus er barnlige og desorienterede i tilværelsen. Det visualiseres i en af filmens første scener, hvor de henter mælk, som Minus kommer til at spilde. I baggrunden af billedet ses glimtene fra et fyrtårn. Karin taler om at man kan føle sig så værgeløs – »ligesom børn der er sat ud i ødemarken, og det er nat«. Tryghed føler hun derimod da faderen putter hende i seng som var hun et lille barn. Da hun og Minus søger sammen i det gamle skibsvrag, omslutter det dem som et moderskød.

Karins vision af den kærlige Gud, der skal komme, er klart en erstatning for den fraværende far, men billedet af begge faderskikkelser nedbrydes i filmens løb. David synes til sidst at udfylde sin rolle over for Minus, der glad udbryder: »Far talte til mig!«. Men det er svært at tage Davids nye tro på, at Gud og kærlighed er ét og det samme, alvorligt. Mens faderens maske af selvsikkerhed er revet af og hans talentløshed som forfatter afsløret, er han stadigvæk den kølige iagttager i den scene, hvor Karin har sin seksuelt betonede oplevelse af edderkoppeguden, der vil trænge ind i hende.

Harriet Andersson i »Som i et spejl«





LYS I MØRKET.

Edderkoppeguden dukker op i gen i »Lys i mørket« i præsten Tomas' forgæves forsøg på at hjælpe fiskeren Jonas (!) Persson, der er plaget af angst siden han læste at kineserne opdrages til had og snart vil være i besiddelse af atombomben. Tomas (den vantro!) fortæller åbent at han selv som ung havde indrettet sig med en helt privat, faderlig Gud, der imidlertid senere, da han konfronteredes med den spanske borgerkrigs rædsler, blev til et uhyre, en edderkoppegud.

Også ordene om at Gud er kærlighed gentages i denne film, nu parodieret af organisten, der spiller ved de to gudstjenester i Mittsunda og Frostnäs, mellem hvilke filmens handling er udspændt.

Efter den første gudstjeneste opsøges Tomas af lærerinden Märta, som han har trøstet sig med efter sin kones død, og som han nu tydeligvis gerne vil slippe af med. En gammel kone bringer bud om at Jonas Persson har begået selvmord. Efter at have været nede ved elven, hvor Jonas har skudt sig, kører Tomas sammen med Märta til hendes skole, hvor han i en samtale ydmyger hende som kvinde. Alligevel tager hun mod hans tilbud om at følge ham til Frostnäs kirke, hvor han gennemfører gudstjenesten – med hende som eneste kirkegænger.

»Lys i mørket« tematiserer tydeligt religionens svækkede samfundsmæssige magt. Tomas indrømmer over for Märta at det var hans far og mor, der ville han skulle være præst.

Den almindelige sekularisering demonstreres meget klart i den overordentlig fortættede indledningsscene i Mittsunda kirke, hvor de enkelte personers forhold til hinanden og kirken demonstreres ved deres mimik og gestik. Kun en gammel kone synes at være ét med nadverritualet: hun lukker øjnene og griber med begge hænder om kalken; Jonas Persson må derimod have kalken ført helt hen til sine næsten sammenpressede læber. De få kirkegængere befinder sig gennemgående »ved siden af« det kirkelige ritual, distraherede fra det af småomstændigheder. Selv forretter Tomas gudstjenesten mekanisk, plaget som han er af influenza, og organisten kikker på sit ur, læser i et ugeblad og er lige ved at glemme sit arbejde.

Filmens positivitet er knyttet til det spinkle menneskelige fællesskab, som Tomas og Märta etablerer, efter åndeligt og bogstaveligt at være sunket i knæ, hver på sit domæne, han i kirken, hun i skolestuen. Ateisten Märtas bønner er af hel verdslig karakter: da Tomas indvilliger i at tage hende

med til Frostnäs sidder hun i bedestilling ved en skolepult. Da hun i Frostnäs kirke beder om at hun og Tomas må finde tryghed og mod til at vise hinanden ømhed, etableres visuelt en forbindelse til Tomas, hvis ansigt ses i ganske samme profil som Märtas. Forinden er Tomas blevet identificeret med degnen Algot, der fortæller præsten om hvorledes den følelse af forladthed, der må have bemægtiget sig Kristus da han råbte: »Gud, min Gud, hvorfor har du forladt mig?«, har gjort stærkt indtryk på ham: præst og degn sidder i helt den samme stilling, mens kameraet bevæger sig mellem dem. Også Märta trækkes ind i dette fællesskab, der består i faderens fravær og tavshed: Märta har haft eksem ved hårgrænsen og på hænderne.

Kvinderne er absolut de mest positive i filmens univers: lærerinden Märta, der ikke som Tomas strider med Gud i sin kirke, men tager sig af børnene i sin skole, og Jonas Perssons gravide kone, der afviser Tomas' tilbud om at bede sammen med hende, da han underretter hende om mandens død, men i stedet vil ind for at tale med sine børn.

STILHEDEN



Gunnel Lindblom og Ingrid Thulin i »Stilheden«

I »Stilheden« (dvs. »Guds stilhed«) optræder religionen kun i profaneret skikkelse, familiesammenhængen er opløst, og en destruktiv omverden trænger sig på.

To søstre, Ester og Anna, samt den sidstes søn, Johan, rejser med toget i et fremmed, unavngivet land. Ester bliver syg, og de tager ind på et stort, gammelt hotel. Johan går på opdagelse i hotellets gange, mens moderen på en kafé over for hotellet finder sig en mand. Esters tilstand forværres og søsteren lader hende tilbage på hotellet, mens hun og Johan rejser bort med toget.

Religionen har i »Stilheden«s univers mistet enhver betydning: Anna fortæller søsteren at hun og den fremmede mand fandt et mørkt hjørne i en kirke, hvor de kopulerede. Da de senere elsker på et hotelværelse, drager en grotesk bryllupsprocession af dværge forbi udenfor som en parodi på det kirkelige ritual.

Personkonstellationen i filmen har på sin vis karakter af en slags familie: Johan bevæger sig mellem den mandhaftige Ester og den kvindelige Anna. De to søstre er modstillede. Ester klamrer sig forgæves til deres *afdøde* fars principper, for dog at fastholde en slags orden i kaos, Anna lader sig lede af sin krop. Mens Ester fryser, er Anna bestandig svedende, hun tager ustandselig bad – og beskæftiger sig i det hele taget meget med sin krop. Ester er oversætter, forsøger en også åndelig kontakt, mens Anna over for sin fremmede elsker udtrykker at det er dejligt de ikke forstår hinanden.

Johan er imidlertid overladt til sig selv, må på egen hånd orientere sig i en verden præget af aggression og (negativt skildret) seksualitet. Løsrevet fra familiesammenhængen fremtræder han således i sin åbenhed som »vor tids helt« (titlen på den bog, man ser ham læse i). Mens moderen i filmens slutscene, da hun og drengen rejser bort fra den fremmede by, lukker togvinduet op for at lade regnen svale sit ansigt, er drengen optaget af det papir, han har fået af Ester, og som indeholder oversættelser af ord på det fremmede sprog.

Med »Stilheden« er positiviteten forskudt fra kvinden til barnet, der utvungent bevæger sig imellem de to søstre og således kan hele det opsplittede. Men ligesom *Johan* synes at kunne skabe kontakt, er kunsten i stand til at bygge bro over sprogkløften: navnet *Johann* Sebastian Bach er det eneste, der lader sig tyde i en avis på det fremmede sprog, og ordet »musik« er det eneste, der umiddelbart lader sig forstå (en sats af en af Bachs cellosuiter er i »Som i et spejl« identificeret med trøsten og håbet).

Det kvindelige som følelsesrummet er imidlertid ikke ophævet med denne film: den truende omverden er præget af falliske tanks og synes udelukkende befolket med mænd.

ABSTRAKT OG KONKRET.

Eksistentielle problemer som dem, der udfoldes i disse film, kan i dag virke fjerne og uinteressante. Man kan undre sig over at det overhovedet har været muligt at formulere problemer så abstrakt, så isoleret fra en social kontekst, som det er tilfældet. Omgivelserne har oftest karakter af projektioner af indrepsykiske forhold. Det fremmede land i »Stilheden« giver associationer i retning af koldkrigsforestillinger om østlande, men fungerer her blot som symbol på en postuleret almenneskelig fremmedfølelse.

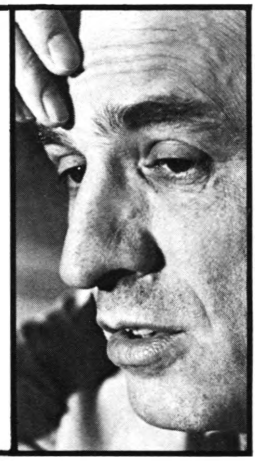
Det er imidlertid klart at sådanne tematiseringer af mennesket som abstrakt individ er nærliggende i en højkonjunkturperiode, hvor samfundets klasseskel i manges bevidsthed er udjævnet og Mennesket er sat i centrum også i den politiske debat. Tressernes også i Sverige stærkt ekspanderende mellemlag har for en stor del fået tid, råd og uddannelse til at pleje et rigt facetteret sjæleliv. Det er det intellektuelle mellemlag, der er den primære modtagergruppe for Bergman-film, ligesom det er inden for denne gruppe, at man finder filmenes – statsligt ansatte – formidlere.

Er Bergmans film således bundet til en meget snæver erfarings horisont samtidig med at deres eksistentielle problemstillinger er overmåde abstrakte, så rummer de til gengæld på det mere konkrete plan særdeles skarpe og præcise iagttagelser af interaktionsformer inden for især de intellektuelle mellemlag.

Litt.:
Maria Bergom-Larsson: **Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin,** Pan/Norstedts, Stockholm 1976.
John Simon: **Ingmar Bergman directs,** Harcourt Brace, Jovanovich, Inc., New York 1972.
Robin Wood: **Ingmar Bergman,** Studio Vista, London 1969.

Persona

Mere intellektualistisk skema end ægte og uberegneligt liv



Ebbe Iversen

»Persona« fra 1966 lader sig opdele i fire tematiske lag, som selvfølgelig kun for overskuelighedens skyld kunstigt kan skematiseres ud fra hinanden. Det første handler om forholdet mellem to kvinder, det andet om filmen selv, det tredie om kunstnerens funktion og det fjerde om menneskets isolation i det frysende bergmanske univers, hvor fortvivlelsens råb mod himlen ikke besvares.

Helt konkret drejer det sig om sygeplejersken Alma og skuespillerinden Elisabeth Voglers konfrontation i det ensomme sommerhus, hvor Alma skal forsøge at hjælpe Elisabeth, efter at sidstnævnte i månedsvis har nægtet at tale. Elisabeths hårdnakkede tavshed bliver katalysator for en erkendelses- og sprængningsproces hos Alma, hvis trygge tro på muligheden for en velordnet og fornuftig fremtid går i stykker. Men filmen går ud over denne i sig selv spændende konfrontation og antyder en sammensmeltning af de to kvinders personlighed – eller snarere er det Elisabeths personlighed, der bemægtiger sig Almas, eller måske er de to sider af samme splittede sind.

På dette punkt som på andre er filmen dunkel, og man kan nok fornemme dunkelheden som mere fortænkt end frugtbart flertydig. Men hypotesen om, at Elisabeths psyke borer sig ind og erobrer Almas – eller i hvert tilfælde bliver et afslørende og destruktivt spejl for den – giver i det mindste en indfaldsvinkel til den del af filmens tematik, der beskæftiger sig med kunstnerens rolle. Udtrykt med den kvindelige læges ord har Elisabeth valgt stumheden (midt under en opførelse af »Elektra«, sågar) for at holde op med at lyve, for ikke mere at spille roller. Men stumheden er også en rolle, og Elisabeth fortsætter med som passiv kunstner vampyristisk at udnytte sin omverden, dvs. Alma.

Sygeplejersken tror at have fundet en forstående og fortrolig veninde og åbner i en natlig rus op for en række traumatiske fortrængninger under den borgerligt veltilpassede og professionelle overflade. Så opdager hun, at Elisabeth har udnyttet hende som en slags fornøjeligt studieobjekt, og så forvandles fortroligheden til aggressioner og Almas fortrøstningsfuldhed til meget bergmanske replikker om tilværelsens løgn, forfalskning og mangel på sammenhæng. »Skræmt« og »hjælpeløs« bliver nøgleord, den bergmanske eksistentielle krise under en tom himmel slår ordrigt igennem, men unægteligt mere skematisk og mindre gribende end i andre af hans film. Desperationen har noget stædigt postulerende over sig.

Elisabeths/kunstnerens afmagt forklares (og forsvares?) glimtvis i et par scener, hvor hun betragter henholdsvis TV-billeder af en buddhistisk munks selvbrænding i Saigon og et fotografi fra nazistiske jødearrestationer i Warszawas ghetto, det med den lille dreng med hænderne i vejret. Men trods disse to eksempler på verdens overvældende umenneskelighed retter Bergman alligevel en selvransagende anklage mod den kunstner, der ikke kan formidle håb og tillid, men kun suge erfaringsmateriale ud af medmenneskene i nihilistisk afmagt. Kunstneren bruger sin omverden, men kan den bruge kunsten, når virkelighedens rædsler som i Saigon og Warszawa dog forbliver uanfægtede?

Tilsvarende forsøger instruktøren et opgør med filmmediet selv ved hjælp af en stribe krasse verfremdungseffekter. Man ser filmstrimmelen køre gennem apparatet og et glimt af kameraholdet i arbejde, og som visuelle håndkantslag får man uden varsel en række tungt symbolske chokscener langet ud – et lig åbner øjnene, en stumfilmsdjævel springer op af en kiste, en nagle slås gennem en hånd etc.



Liv Ullmann og Bibi Andersson i scene fra »Persona«, Bergmans drama om menneskelig isolation

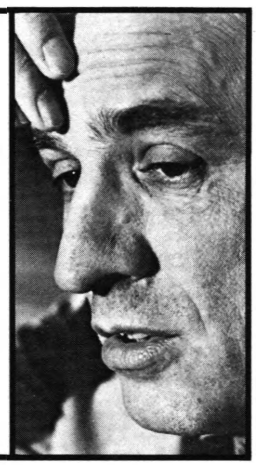
Ingen skal være i tvivl om, at dette er film, altså illusion og bedrag, og at sommerhuset i den smukke skærgård også ligger i en grum og nådesløs verden.

I dag er det vanskeligt ikke at se en vis portion overspændt effektjageri i disse næsten masochistiske kunstneriske selvopgør, og den målbevidste konstruktion skinner skarpt igennem både i det berømte billede, hvor Almas og Elisabeths ansigter smelter sammen til ét, og i det eneste ord, Alma får Elisabeth til at sige – »ingenting«! Der er mere intellektualistisk skema end ægte og uberegneligt liv i filmen, en selvoptaget talen sig fremad i en forud fastlagt retning, men der er også disse meget smukke sort-hvide billedkompositioner, foruroligende i deres fortættede nærvær og dulmende den tematiske tørhed med visuel sanselighed, og der er i Bibi Anderssons og Liv Ullmanns følsomme præstationer en demonstration af Bergmans mageløse evner som personinstruktør. I den enkelte scene gør spillets rigdom figurerne til mennesker, selv om de i det samlede forløb må forblive marionetter.

Og så er der trods alt i »Persona«, som kronologisk ligger mellem desperationsfilmene »Stilheden« og »Ulvetimen«, en måske holdbar kerne af sundhed og styrke i Bibi Anderssons lyse Alma. Vel bryder hun sammen, og vel brister hendes velordnede verdensbillede. Men man har efter filmens åbne slutning lov at vælge at tro, at hun ikke selv er bristet, og at hun med sine egne ord aldrig bliver som Elisabeth. Vover man ikke at vælge den tro, er »Persona« – trods alle de partielle fortolkningsmuligheder, man kan underholde sig selv med – tæt på i sidste ende kun at have samme destruktive funktion over for sin tilskuer, som Elisabeth Vogler har over for Alma. For trods filmens mange ord ligger der også en form for stumhed bagved »Persona«.

Ulve-timen

En redegørelse for Bergmans gysertime



Anders Troelsen

Den er nok Bergmans personligste film – »Ulvetimen« – og hans mest mareredne. Den er det i en sådan grad, at den kan synes uforløst. Navlestrengen mellem filmskaber og værk er ikke hugget over: filmen rummer uigennemskuelige personlige elementer. Den er det ekstreme udtryk for en isoleret kunstnerposition, hvor kunstneren ikke lader sig distrahere af hensynet til et publikum, der for at kunne fatte en meddelelse må have krav på, at denne har en nogenlunde objektiveret karakter og ikke kun lader sig forstå til bunds ved en psykoanalyse af det subjekt, der har frembragt den.

HANDLINGEN

Filmen er ikke blot udtryk for en ekstrem kunstnerindividualisme; den handler direkte om den.

På en øde ø (!) i den frisiske øgruppe bor maleren Johan Borg og hans hustru, Alma. Johan har en tid haft svært ved at male, og han oplever at en verden af dæmoner er ved at bemægtige sig ham. For at kunne hjælpe ham forsøger Alma at indleve sig i hans skizofrene forestillingsverden, og det i en sådan grad at hun begynder at kunne se hans spøgelser, der holder til på øens gamle, forfaldne slot. Men til sidst kan hun ikke længere nå ham, han forsvinder simpelthen, hans identitet opløses.

FORTÆLLEPERSPEKTIVER

Allerede i et sådant nødtørftigt handlingsreferat ligger en slags fortolkning, og særlig for denne films vedkommende, hvor det er uklart, hvad der egentlig sker. Det forholder sig nemlig sådan, at alle begivenheder er filtreret gennem flere synsvinkler. Filmen indledes med tre fortekster, der fortæller at den bygger på Almas mundtlige beretning samt Johans dagbog. Efter disse tekster, der er underlagt forskellige filmstudielyde sluttende med instruktørens »börja!«, ses Alma, der famlende begynder sin fortælling, mens hun appellerende ser ind i kameraet. I hendes beretning indgår også hændelser, som hun i sin tid læste om i Johans dagbog, og som filmen visualiserer. Imidlertid er det ikke altid klart, om det vi ser er Almas oplevelse af hændelserne, om det er hendes daværende eller senere læsning af Johans dagbog, der gengives, eller om det er Johans egne oplevelser, sådan som de er nedfældet i dagbogen, eller sådan som han har gengivet dem over for Alma. Der er således tale om overlejrede og tidsmæssigt forskudte fortællerlag, og deres indbyrdes forhold er systematisk sløret. Denne distancerende teknik tjener på én gang til at insistere på det fortaltes virkelighedskarakter – fortællerne træder frem for vore øjne som garanter for deres beretninger – og til samtidig at ophæve al virkelighedssubstans, da hændelserne oftest er filtreret gennem flere fortælleperspektiver, hvis troværdighed kan drages i tvivl.

Filmens lukkethed om enkeltindividets oplevelser viser sig også i den måde, hvorpå tilskueren rent visuelt ledes ind i det fiktive univers. Filmen er således rig på såkaldt »subjektive« indstillinger. Da Johan og Alma besøger slotsbeboerne glider disse drømmeagtigt frem i billedfeltet. Deres ansigter er (optisk) forvrængede. Også lyde er ofte gengivet subjektivt: ved den efterfølgende middag på slottet foretager kameraet en hurtig cirkulær bevægelse omkring bordet, hvor alle er placeret, sluttende med en indstilling af Johan bagfra: lydene og brokker af meningsløse samtaler synes at slå sammen om ham.

Johans fantasiverden er det centrale i filmen. I flere scener på slottet er Johan på Edvard Munch'sk vis trukket frem i den ene side af billedets forgrund med ansigtet vendt mod tilskueren, således at vi ikke blot fornemmer hans isolation, men samtidig kan opfatte det der viser sig bag ham som materialiseringer af hans mareridt. Imidlertid er det som sagt ofte uklart om der er tale om Johans eller Almas oplevelser, og filmens pointe er netop, at Alma i sin kærlighed til Johan er lige ved at blive trukket over i hans verden. Alma spørger selv om det ikke er sådan at man, når man har levet længe sammen, kommer til at ligne hinanden og tænke på samme måde. Det er en af Johans dæmoner, en gammel dame, der som en projektion af Almas ønske om at blive gammel sammen med Johan, opfordrer hende til at læse i Johans dagbog – og derved gå ind i hans verden.

DEN SPALTEDE VERDEN

I filmens ramme, hvor Alma i søgende, afbrudte sætninger fortæller til instruktøren, gentages den bevægelse fra lys til mørke, som filmen som helhed foretager. Vi ser først Alma i

dagslyset, uden for hendes og Johans hus, mens det i slutningen af filmen er blevet mørkt, da hun inde i huset fortæller om hvorledes dæmonerne har bemægtiget sig Johan.

Det er mørket – underbevidsthedens, dæmonernes mørke – der opsluger Johan. Ved Almas og Johans besøg på slottet opfører arkivar Lindhorst, hvis ansigt belyses på en måde så det minder om et fugleansigt, en scene af Mozarts »Tryllefløjten« på et lille dukketeater. I denne scene spørger Pamino om, hvornår han vil gense lyset og finde sin Pamina. Snart, eller aldrig, svarer ånderne. Pamina er klart associeret med Alma, der som den eneste er klædt i hvidt: navnet Pamina betegnes af Lindhorst – selv en negativ udgave af fuglemanden Papageno i »Tryllefløjten« – som en magisk formular. Kameraet dvæler her på Alma, hvis navn han tidligere har karakteriseret som smukt og usædvanligt.

Alma er negationen af Johans mareredne verden. Hun er blødt belyst, mens han konsekvent er hårdt belyst, således at der falder skarpe skygger på hans ansigt. Alma sidder på et tidspunkt varsomt beskyttende en stearinlysflamme med hænderne, og i en overtoning fra et totalbillede til et nærbillede af flammen i en petroleumslampe glider hun visuelt sammen med flammen, idet hun i den foregående indstilling indtager samme plads i billedfeltet. – Men Johan finder hverken lyset eller Pamina/Alma. Det er tværtimod Alma, der må forsøge at følge ham ned i mørket for at hente ham tilbage.

Filmen bevæger sig ikke blot fra lys til mørke, men også fra forår til efterår. I fortællerammen ser vi Alma skrælle æbler, og hendes fortælling begynder med at hun og Johan ankom til øen om foråret, da hendes yndlingstræ, æbletræet uden for huset, stod i blomst. Det er under dette træ at vi den eneste gang i filmen ser Johan kysse Alma, og da han – forgæves – forsøger at male hende er hun anbragt under det – naturligvis badet i sollys. På denne måde – og ved sin graviditet – er Alma knyttet til det livgivende, moderlige (Alma Mater!). Hun er i kort begreb alt hvad der er positivt i filmen: hun forsøger at holde Johan tilbage i dagslysets normalitet, forsøger at få ham til at interessere sig for det nære, husholdningsregnskabet, sin søns fødselsdag (åbenbart et barn af en tidligere forbindelse). Hun er »hel«, som Johan siger, mens han selv er splittet. Kvinden er i filmens forestillingsverden det stabile, biologisk forankrede, mens manden er den uroligt søgende – hvilket også formidles visuelt: i en indstilling hvor Alma forgæves vil omfavne Johan slår det hvide vasketøj, som hun lige forinden har hængt til tørre, uroligt hen foran hans ansigt – uden at nå Alma. I en anden indstilling sidder hun tilbage i billedet, mens billedets forgrund er præget af stærk uro og flimren på grund af Johans konvulsiviske bevægelser. Til sidst sætter han sig ned og bladrer med korte, skarpe smæld i sin skitsebog, hvor han har tegnet de dæmoner, der forfølger ham.

KUNSTNERENS DÆMONER

Det Johan Borgske galleri af dæmoner er ret righoldigt og har sine litterære aner i E.T.A. Hoffmanns ligeledes tvedelte univers, jvf. navne som arkivar Lindhorst, kurator Heerbrand, kapelmester Kreisler, Veronica Vogler.

Den verden, som slottet repræsenterer, er den verden, hvoraf Johan Borgs kunst opstår, det underbevidste, drifterne. Det er på slottet at Mozarts og Bachs musik lyder. Men han kan ikke længere udnytte sit underbevidste til at udtrykke sig i en socialt acceptabel form. Hans fantasifigurer har løsrevet sig, fået eget liv, og træder nu op mod ham



Scene fra »Ulvetimen«

som vampyrer, der udsuger ham. Disse dæmoner er en blanding af personlige traumer, seksuelle tilbøjeligheder – og kunstnerens forestillinger om sit publikum. I den sidste egenskab ydmyger slottets beboere ham, når de morer sig med at hænge hans billeder på hovedet, eller når de – alle anbragt i fuglestillinger – er nyfigne vidner til kærlighedsmødet med Veronica *Vogler,* der som et modbillede til Alma er objekt for hans erotiske besættelse. Den Don-Juan-maske, som offentligheden har udstyret kunstneren med, bliver bogstaveligt til en klovnemaske. Johans identitetstab er forberedt af arkivar Lindhorst, der trækker i trådene, og som har udstyret Johan med sin egen slåbrok og lagt hans maske, således at han »er sig selv og dog ikke sig selv«. Selve kærlighedsmødet har dødsassociationer: Veronica Vogler er anbragt på en ligbåre.

Identitetstab, død, seksualitet og kunst synes at glide sammen i filmen. Da en gammel dame på slottet vil tage hatten af for at høre musikken bedre, følger ansigtet (identiteten) med. Død og skaben forbindes i arkivar Lindhorsts fremstilling af hvorledes Mozart skabte sin skønneste musik, da han allerede var mærket af døden. Og det falder i tråd hermed, at Johan i en af sine mange monologer fortæller at ulvetimen er den time, hvor dæmoner og spøgelser er stærkest, men også den time, hvor der fødes flest børn. For Johan betyder ulvetimen imidlertid ikke nyt liv, men kun død. Ved den fuldstændige projektion, ved helt at gå ind i sine fantasier opløses han. Da han forsøger at skyde Alma, det eneste, der bandt ham til virkeligheden, overskrider han grænsen: »Spejlet er knust, men hvad viser stumperne?«. Idet han siger disse ord kører kameraet ind mod ham, han kommer ud af fokus, og opløses for vor øjne idet han glider sammen med vandet: id'et oversvømmer hans bevidsthed, og den dreng, som han tidligere har dræbt og kastet i havet, dukker op igen. Jeg'et og dets fortrængningsmekanismer eksisterer ikke længere.

KUNSTSYNET

Det er muligt at Bergman ved med virtuos visuel fantasi at iscenesætte disse skræksyner har kunnet lette det tryk, de har udøvet på ham selv. Problemet er blot, at han ikke har kunnet distancere sig tilstrækkeligt fra dem til at give en bearbejdet og mere perspektivrig fremstilling af den psykiske belastning, som følger af kunstnerens isolerede sociale position som en blanding af mellemlagslønarbejder og småborgerlig producent. Filmen giver mulighed for identifikation, men vel at mærke kun for lige så socialt isolerede mellemlagsintellektuelle. Derimod peger den ikke på veje bort fra kunstnerens aktuelt isolerede stilling. Den er paralyseret af sine egne skrækvisioner og derfor lukket om sig selv.

Da kunsten ikke længere som i et feudalt samfund kan opfylde repræsentative opgaver er den henvist til at blive

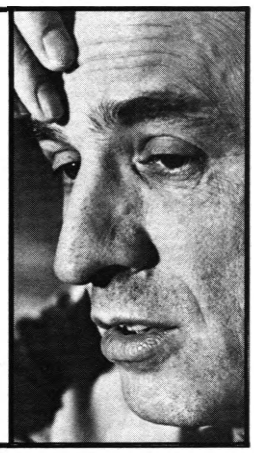
rent selvudtryk, og dettes originalitet er varemærket på det frie marked, hvor købernes skalten og valten med kunstværket rummer en potentiel ydmygelse af kunstneren. At kunsten under disse omstændigheder er reduceret til selvspejling i aristokratisk tilbagetrukkethed er klart nok Bergman bevidst, blot drager han ingen konsekvenser af sin indsigt. Hans kunstsyn er fundamentalt romantisk. Filmmediet kan bruges til at skildre individets eksistentielle problemer, men kan ikke have samfundsmæssige sammenhænge som tema. Den ydre verden kan kun finde anvendelse som projektioner af den ulykkelige kunstneres indre univers. Bergmans film rummer aldrig blot tilløb til en analyse af samspillet mellem den sociale virkelighed og individets bevidsthed, f.eks. i form af sammenhængen mellem mellemlagets svævende sociale position og dets identitetsproblemer.

Som modbillede til kunstnerens narcissisme har Bergman kun en idealiseret familienormalitet at byde på, til hvilken Kvinden som moder og hustru kan knytte hele sin identitet og derved opnå en helstøbthed og en forankring i »naturen«, der ikke er den isolerede kunstner beskåret.

Litt.: Robin Wood: Ingmar Bergman, Studio Vista, London 1969.

Skammen

I sjælden grad en privat film



Kaare Schmidt

»Skammen« er en i sjælden grad »privat« film. I sig selv giver den ikke megen anden mening end banalitet i fåreklæder. Men i Bergmans produktion udtrykker den en yderste konsekvens af hans udvikling (med hans seneste, »Slangens æg«, som direkte fortsættelse). En del af hans gennemgående tematik er altså nødvendig for forståelsen.

I IBs univers (som virkelig fortjener benævnelsen) hersker en, egentlig religiøst begrundet, kamp mellem Livets *mening* og Livets *vilkår.* Han skelner mellem gode og onde mennesker (som fortælleren – »Gud« – direkte benævner det i »Det regner på vor kærlighed«). De gode lever en materielt kummerlig tilværelse i en oprigtig søgen efter livsmening, mens de onde er dem, der sidder socialt trygt og veldefineret på samfundsmæssige magtpositioner. De er det dennesidiges administratorer, som derved manifesterer undertrykkelsen af de højere mål (jvf. også hans egen nylige konflikt med skattevæsenet).

Livets mening kan udtrykkes i tre størrelser, som betinger hinanden: tro, kunst og kærlighed. Livets vilkår er den hindring for realiseringen af livets mening, som udgøres af samfundet (ligegyldigt hvilket – i en vis forstand er det simpelt hen helvedet på jord).

Troen begrænses af *institutionen* kirken. Troen får en samfundsmæssig side (jvf. afskyen for præster), som er en hindring for den anden side, troen på livets mening og livsmeningen i troen.

Kunsten begrænses af den institutionaliserede finkultur (som IB selv kommer til at tilhøre, hvilket bliver noget af et dilemma), repræsenteret af scenekunstens stivnede normer/masker (jvf. f.eks. »Gøglernes aften«) og anmeldernes bedreviden, jvf. afskyen for lektorer. Modsætningen er livskunsten, hvor den kunstneriske udfoldelse er et mål i sig selv for kunstnerne/menneskene – derfor ofte vist som gøglere – til opnåelse af livsmening og -glæde (jvf. »Till Glädje«).

Kærligheden begrænses af institutionen ægteskabet. Parforholdet får en samfundsmæssig side, hvor Manden er forvalteren af de stivnede samfundsnormer, som undertrykker den anden side, kærligheden, repræsenteret af Kvinden som »naturligt« følelsessymbol.

Det er på grundlag af dette konfliktforhold – den indre higen og det ydre bolværk – at IB skaber sin *psykologiske* tematik. Den er hele tiden underlagt de generelle temaer men har nok været den væsentligste faktor i hans berømmelse. Det skyldes den intensive »afklædning« af psyken, nordisk tung og naturrelateret og stærkt påtrængende i IBs frysende, rensede billeder, hvor expressionismen ikke kun er vinkelmageri men udnyttelse af skuespillernes knortede svenske ansigter og den barskt enkle svenske natur.

Det krigens landskab, vi i »Skammen« indføres i, kan umiddelbart forstås som blot det Krigens ragnarok, det giver sig ud for. Omkring hovedpesonerne bryder verden sammen, sammenbruddet i kulturen/samfundet medfører menneskets sammenbrud. Fra den nøjsomme og uskadelige tilværelse i det isolerede gartneri trækkes Eva og Jan ind i undergangen og ændres psykisk/menneskeligt. Kampen for den simple overlevelse bliver dominerende. Jan, der ikke kunne slagte en høne, lader sig tvinge til at dræbe en ven, og senere dræber han på eget initiativ et medmenneske i samme situation som han selv for at få hans støvler. Eva chokeres over hans handlinger men ender med søvngængeragtig accept. Sådan er Krigen.

Det kan jo være meget rigtigt, f.eks. sammenholdt med diverse voldsliderlige produkter, men alligevel et temmelig banalt udsagn.

Med IBs univers i baghånden kan man se, at det heller ikke er budskabet (men det ændrer ikke ved at det umiddelbart en filmens udsagn). Jan og Eva Rosenbergs nedtur er begyndt før krigen når dem (efternavnet henviser til jøderne som særlig kunstneriske og særligt forfulgte – ligesom i »Slangens æg«). De har sagt kunsten farvel – alle broer er brudt – og der lades heller ingen tvivl tilbage om at kærligheden er passé. Hvad så med troen?

IB har i stadig højere grad i sine film forenklet de fysiske omgivelser (bortset fra »Slangens æg«), flyttet sine personer fra »samfunde« til enkle lokaliteter – nøgne rum, en skærgårdsø – i takt med tematikkens almengørelse ud i det helt abstrakte. Samtidig er de ydre forholds hindring af den centrale søgen efter livsmening blevet total, nu blot helt koncentreret i de psykologiske konflikter. Mennesket står ene og fortabt efter Guds død (»Stilheden«) – sindssygen i »Som i et spejl« var vel egentlig sidste chance.

Troen tematiseres ikke i sig selv i »Skammen«. Men med opgivelsen af kunsten og kærligheden som muligheder er også troen ophørt – troen på kunsten og kærligheden og troen som livsmening i sig selv. Jan og Eva passerer efter ruinerne en *uskadt* kirke, som må være udtryk for institutionens tomme skal.

Krigen kan altså ses som en symbolsk kampplads, udtryk for en psykologisk konflikt i og mellem hovedpersonerne, forbundet med et opgør mellem idealer og realiter, hvor samfundsnormerne i stedet for at være i opløsning sætter sig igennem i deres fulde konsekvens, så mennesket knuses.



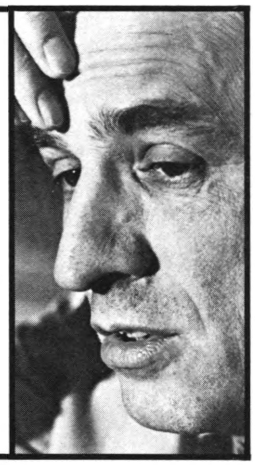
Scene fra »Skammen«

Dette skal ikke forstås som en fortolkning, der specielt vil trække de samfundsmæssige aspekter frem, sådan i al abstrakthed. Det mener jeg derimod, at IB gør, og jeg mener netop, at det er vanskeligt at eklære sig uenig med ham i hans ganske almene pointer. Men for mig at se – og det er så min vurdering – så er det netop fordi han fremstiller tingene så abstrakt, garneret med skarpe og helt nære situationsbeskrivelser, at man ikke blot kan være enig men sågar betragte det som specielt dybt. Jeg mener ikke at IBs snævre henvendelse til borgerskabet – som det publikum der i kraft af tilsvarende erfaringer kender de skildrede psykologiske konflikter – skal lægges ham til last, at han burde lave film for alle eller for andre. Men jeg mener, at hans pessimisme – hans vægt på menneskelige eller borgerlige idealers forfald – fremføres på et alt for tyndt grundlag.

Efter at Gud er død (for IB) – og for så vidt også før – er menneskene blevet til kastebolde for verdens omskiftelser. Det kunne vel være rigtigt i mange sammenhænge, men når mennesket også frakendes muligheden for at tage ansvar for dets eget liv (spøger Gud alligevel, nu blot i Djævelens – samfundets – skikkelse?), så slår meningsløsheden igennem i en grad, hvor den bliver absurd. Så kan IB vel ikke engang mere påstå, at han selv er ansvarlig for sine egne film.

Passion & Hvisken og råb

Kompendier over Bergmans temaer



Peter Nørgaard

Filmene »Passion« fra 1969 og »Hvisken og råb« fra 1972 udgør to yderpunkter i Bergmans senere produktion. Begge film er rene kompendier over instruktørens temaer og besættelser, men »Passion« er et af hans æstetisk set mest kantede og disharmoniske værker, mens »Hvisken og råb« besidder den formelle afklarethed, der ifølge modne kritikere er det modne kunstværks særkende. På den anden side rummer »Passion« en appellerende åbenhed, mens »Hvisken og råb« er temmelig hermetisk i al sin helstøbthed. De anekdotiske detaljer (»historien«) er i »Passion« begrænset til et minimum, og i »Hvisken og råb« er de næsten helt forsvundet. »Passion« er sat i en genkendelig, fysisk virkelighed og foregår i nutiden, hvorimod »Hvisken og råb« har drømme-karakter og udspiller sig i en 90'er-lignende epoke. Hvor den første film er ekspressiv, er den anden suggestiv. Men begge beskriver de den yderste grad af kontaktløshed, i »Passion« formuleret som »cancer i sjælen«, i »Hvisken og råb« konkretiseret som cancer i kroppen. Følgen er under alle omstændigheder: afsjælethed.

Den splittet virkende »Passion« er den mest regelmæssigt konstruerede af de to film. Den er opbygget i 4 hovedafsnit, der adskilles af skuespiller-interviews og rummer omtrent lige mange sekvenser. Denne matematiske struktur fornemmes dog ikke ved den umiddelbare oplevelse af værket. Scenerne, hvor skuespillerne udtaler sig direkte til kameraet om deres roller, er nok tænkt som en distancerings-effekt, men i så fald opfylder de ikke ganske deres mission. Da aktørerne virker lige så instruerede her som i resten af filmen, er illusionsbruddet minimalt. Tværtimod bekræfter disse monologer vores tiltro til filmens udsagn, indenfor det fiktive univers, der er tale om.

»Passion« er tilsyneladende det sidste værk, hvor Bergman ligger under for, hvad man kunne kalde »den imitative fejlslutning«, at et kunstværks udtryksside absolut skal efterligne dets indholdsside: »Form bør spejle indhold«. Personerne er splittede, ergo er filmen splittet, deres motiver er skjult for dem selv og dermed også for os.

Filmens plagede mennesker hjemsøges ikke af fysiske farer, som i den umiddelbart foregående »Skammen« – et værk, som »Passion« ellers minder en del om. Set i sammenhæng med Bergmans øvrige produktion forekommer personernes angst og rodløshed snarest at være et symptom på det »troens fravær«, der så ofte skildres i instruktørens film, omend begrebet her ikke nødvendigvis behøver at tolkes metafysisk. Anna og Andreas tror ikke på hinanden, Eva tror ikke på sig selv, og Elis tror ikke på noget som helst. Den allitteration, der knytter parrene sammen, er kun en ironisk effekt.

Titlen »Passion« er så præcist valgt, at den, med sit spektrum af betydninger fra »lidelseshistorie« til »mani« kan dække alle filmens 4 hovedpersoner. Der er den hjælpeløst åbne og modtagelige Eva (Bibi Andersson) og hendes forfrossent utilnærmelige og kyniske mand, arkitekten Elis (Erland Josephson). De kan hverken leve med eller uden hinanden. Der er den unge enke, Anna (Liv Ullmann), hvis rigoristiske sandhedskrav dækker over en dyb livsløgn, og den mand, hun kaster sin bogstaveligt talt kvælende kærlighed på, den udbrændte og ydmygede geolog, Andreas (Max von Sydow). På den trøstesløse, forblæste ø, hvor personerne bor (et ydre udtryk for deres indre isolation), sker der en række grusomme dyremishandlinger. Vi får aldrig at vide, hvem der har begået dem, hvorved vi netop bringes til at tænke, at de kunne være begået af *enhver*: At volden ligger i os alle.

Det gælder også Anna, trods hendes efternavn, From. Andreas indser, at Anna selv i sygelig jalousi fremkaldte den bilulykke, der kostede hendes »perfekte« mand og hendes barn livet. Anna beder ham om tilgivelse, men han er ude af stand til at tilgive. Han vil hellere have sin ensomhed tilbage end fortsætte med det kvalfulde og håbløse forsøg på at nå ind til et andet menneske. Naget af tvivl og anger går han i filmens slutscene frem og tilbage som et dyr i et bur, mens Bergman lader billedet af ham opløses (i en optisk zoom-ind?), og fortællerstemmen udta-

ler: »Denne gang kaldtes han Andreas Winkelmann.« Med »Passion« nåede Bergman et nulpunkt i sit syn på menneskets vilkår (»Andreas« – »menneske« på græsk) og havde udtømt mulighederne i den stil, hvormed han på denne tid prøvede at give sine erfaringer form.

I »Hvisken og råb« går Bergman direkte til at konfrontere os med den hårdeste af alle sandheder: At vi skal dø. Filmen stiller os over for spørgsmålet om, hvilken mening livet har, set i dødens perspektiv. Men rammen om disse eksistentielle overvejelser er denne gang en videreudvikling af hans mere allegoriske værker fra slutningen af 50'erne.

På en gammel herregård ligger den ca. 40-årige Agnes (Harriet Andersson) for døden, angrebet af kræft i underlivet. Hun plejes af tjenestepigen Anna (Kari Sylwan). Hendes to søstre, Karin (Ingrid Thulin) og Maria (Liv Ullmann) er kommet til dødslejet. Sygdommens virkninger og forløb skildres pinagtigt indgående, og døden kommer som en befrielse for både Agnes, menneskene omkring hende og tilskueren. Agnes' søstre prøver at være hende til hjælp, men Maria er for overfladisk og Karin for følelseskold til, at de kan give deres banale medlidenhed andet end konventionelle udtryk. Kun den dybt religiøse (og næsten umælende) tjenestepige kan støtte den syge med en kærlighed, der ligger hinsides pligt og fornuft. Som i »Passion« optræder der altså 4 hovedpersoner, og også her er de så stærkt typificerede og kontrasterede, at de kan minde om udgaver af de 4 temperamenter. Men i »Hvisken og råb«s uvirkelige atmosfære kan man godtage disse hårdt optrukne figurer.

Filmen er opbygget i to nogenlunde symmetriske halvdele med Agnes' død som midtpunkt, og i hver del får to af hovedpersonerne tildelt et »flashback«, der ligger uden for filmens nutidsplan. D.v.s., egentlige flashbacks er det ikke; der er snarere tale om filmiske ækvivalenter til teatrets bekendende monologer, hvad enten de præsenteres som dagbogsnotater, erindringsglimt eller fantasiforestillinger. Helt folkeeventyr-agtig i formen er tjenestepigens vision, hvor den døde Agnes bønfalder sine nærmeste om varme og kontakt: Den 3 gange gentagne påkaldelse; søstrene, der svigter; tjenestepigen, der alene står hende bi.

En nøgle til forståelsen af det aspekt af filmen, der ligger i dens titel, kan være udformningen af disse 4 sekvenser. De indledes og afsluttes alle med overtoninger i rødt, et stort, isoleret nærbillede af den erindrende person, og et akkompagnement af hviskende stemmer. Disse stemmer kan tolkes (pars pro toto) som et symbol på de kvælende livsvilkår eller traumatiske oplevelser, der har (mis-)formet personerne. Råbene er den gentagne appel: »Hjælp mig!« der fremsættes i mange af filmens scener. Muligheden for at bryde isolationen ligger i råbet, den pludselige accept af egen hjælpeløshed og lidenhed, en opgivelse af just de dele af personligheden, der holder personen sammen. Men Bergman giver ikke denne erkendelse store realiseringsmuligheder. Det anskueliggøres i, at den, der hører Agnes' råb, er døden, og den tilintetgørelse af jeg'et, hun opnår, er den totale tilintetgørelse af både krop og sjæl.

Trods alt lader instruktøren filmen klinge ud på en tilsyneladende forhåbningsfuld tone: En passage fra Agnes' dagbog. Her skildres et af de lyse øjeblikke, der som et strejf af nåde kan forsone mennesket med dets bitre kår. En smuk sommerdag får Agnes besøg af sine søstre. Ude i haven gynger Anna dem alle tre. Solen skinner, sygdommens virkninger er stilnet, hun føler sine elskedes nærvær og tænker: »Jeg har oplevet det fuldkomne«. Men den lille episode er ikke i stand til at opveje filmens samlede indtryk af lidelse, bedrag og håbløshed. Og det synes fattigt, at alt hvad Bergman vil indrømme mennesket i retning af dennesidig lykke er en dag uden smerter.

I både »Hvisken og råb« og »Passion« viser Bergman sit mesterskab som personinstruktør. De fra manuskriptforfatteren Bergmans hånd ret tyndt tegnede figurer får i skuespillernes legemliggørelse en overbevisende nuancerigdom og selvstændigt liv. Filmene er fulde af den slags »touches«, der beriger menneskeskildringerne, som f.eks. portrætteringen af personerne via deres hænder i »Hvisken og råb«. I samme film opnår Bergman, bistået af sin faste fotograf, Sven Nykvist, billedvirkninger af en helt uhørt skønhed, ved benyttelsen af udelukkende reflekteret og diffust lys og den begrænsede farveskala: Dybrødt og hvidt.

Men i begge film benytter Bergman sig af så trælst litterære fortællepåfund som »det glemte brev« og »den efterladte dagbog«, og i begge film indfører han forvirrende og komplet overflødige fortællerstemmer – altsammen noget, der tyder på vaklende tiltro til filmmediet. Og begge film præges af en ulyksalig bastanthed i symbolikken (disse evindelige ure!), og en trang til at fylde enhver gestus, ethvert tonefald med lige megen *betydningsfuldhed.* Bergman er en stor kunstner i stadig udvikling, men udviklingen kan også være nødvendig.



Til venstre en scene fra »Hvisken og råb«. Herunder en scene fra »Passion«

