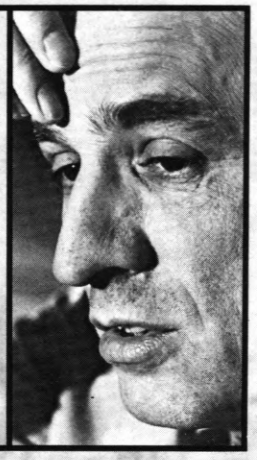
Slangens æg

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

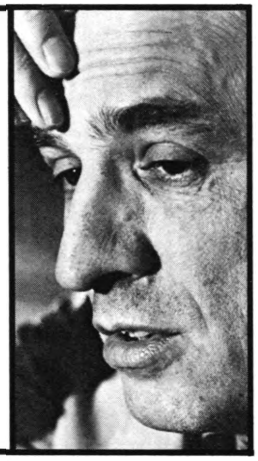
det afgørende, er disse passionerede mænd udtryk for, at nazismen ikke kun appellerede til svinehunden i mennesket. Eller rettere: De kunne have været det. Der er som nævnt i Vergerus, som han fremtræder i »Slangens Æg«, rester af et større håb men også kun det. Thi i stedet for at tage figuren alvorligt 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 genert 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