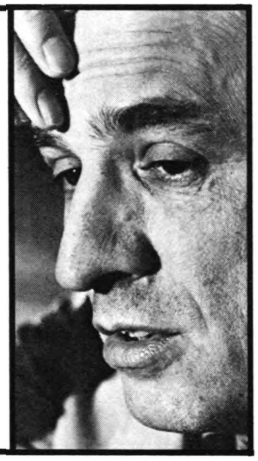
det afgørende, er disse passionerede mænd udtryk for, at nazismen ikke kun appellerede til svinehunden i mennesket. Eller rettere: De kunne have været det. Der er som nævnt i Vergerus, som han fremtræder i »Slangens Æg«, rester af et større håb men også kun det. Thi i stedet for at tage figuren alvorligt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

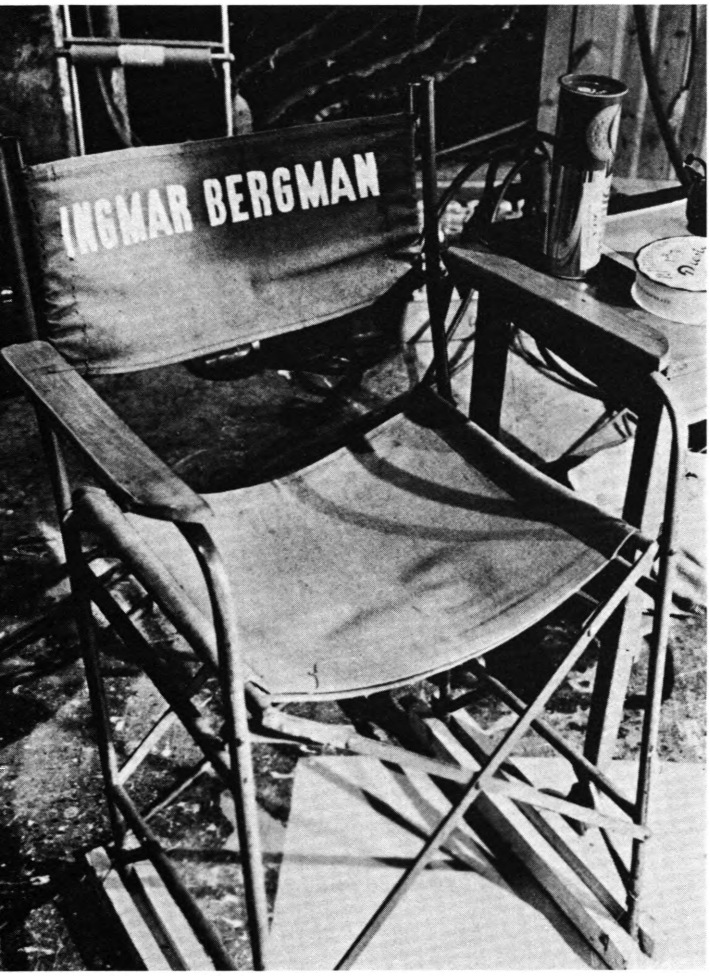
I interviewet med Jörn Donner fortæller IB videre om de fysiske og psykiske brutaliteter, han i disse år blev udsat for. Faderen straffede barnet korporligt med spanskrør, spærrede ham inde i et mørkt klædeskab, udsatte ham for en række psykiske ydmygelser, bl.a. en iskold tavshed, som kunne vare i dagevis. 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

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«.

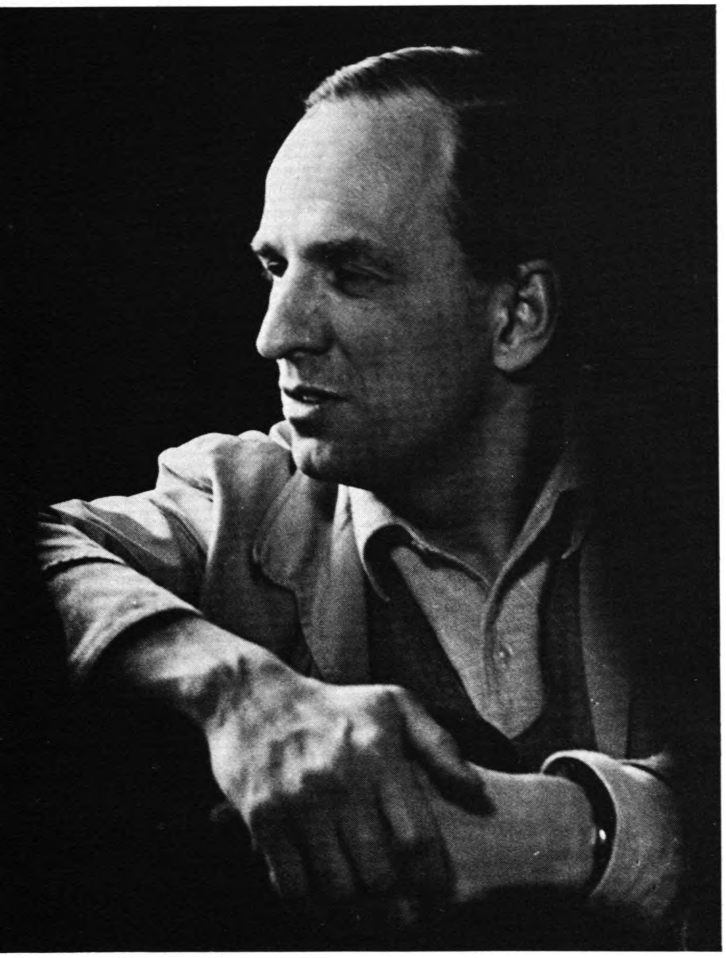
– »Stilheden« erstatter den geografiske isolation med en sproglig, idet filmen for det meste foregår på et hotelvæ-

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.

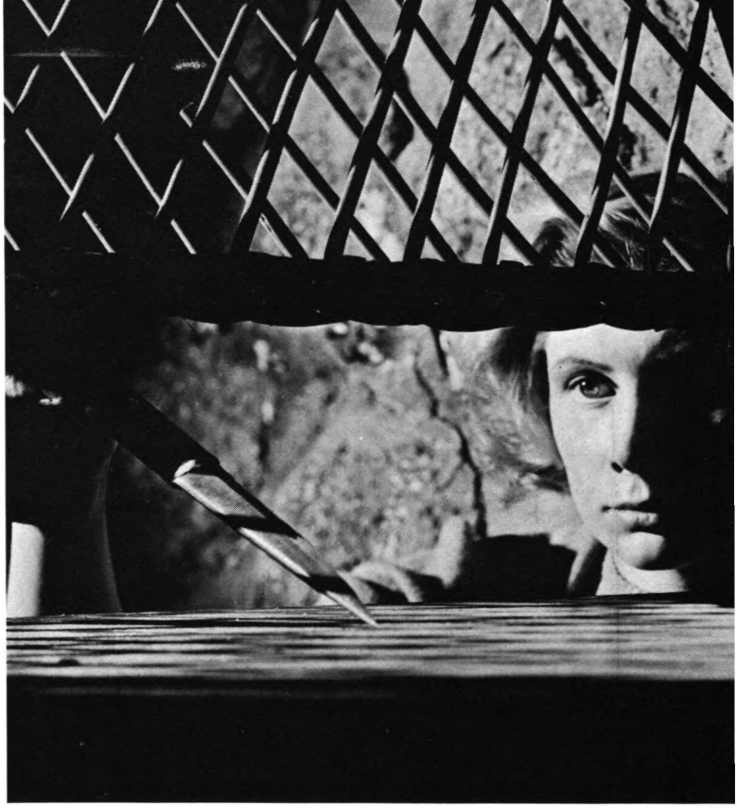
Som konklusion på disse summariske betragtninger er man fristet til at hævde, at IB i sit garderobeskab er offer for en begrebsomvæltning, der ligner den, Platon forudsætter eller formidler i sin mytiske fortælling om hulen: begge betragter skyggespillet på væggen som signaler fra »den sande verden«, 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 lysletterne 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.

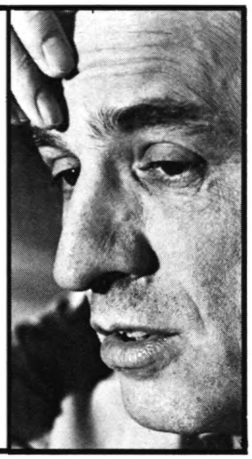


En scene fra »Fängelse«

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.

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.