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!

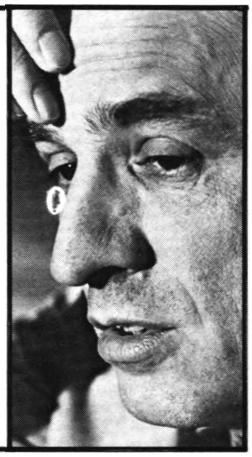
Det blev for meget for Hasse Ekman, hvis reaktion resulterer i den første deciderede anti-Bergmanfilm (netop efter hans rolle som filminstruktør i »Fängelse«) – »Flickan från tredja raden« (1949), siden efterfulgt af den respektløse parodi på »Sommarnattens leende« i farcen »Ratataa« (»Skør efter noder«, 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:

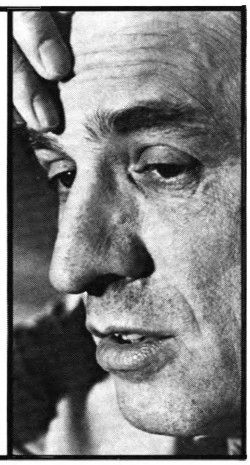
»... en mand som sløser sin begavelse væk på meningsløsheder. Han er en meget god instruktør, men han beskæftiger sig med spørgsmål som ikke er interessante. Hvad er det han spørger om i hver eneste film? Gud, det onde, det gode, om Gud eksisterer – man kan ikke fortsætte med den slags! Jeg orker knap 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 at 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