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:

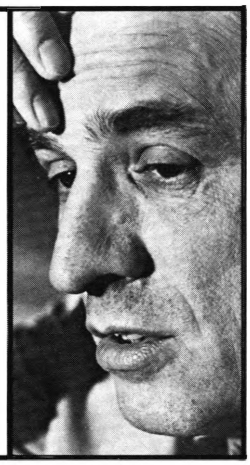
»... en mand som sløser sin begavelse væk på meningsløsheder. Han er en meget god instruktør, men han beskæftiger sig med spørgsmål som ikke er interessante. Hvad er det han spørger om i hver eneste film? Gud, det onde, det gode, om Gud eksisterer – man kan ikke fortsætte med den slags! Jeg orker knap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

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?

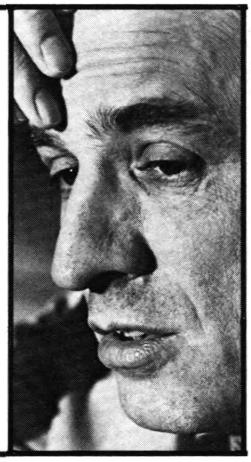
Med hensyn til (de fleste) scripts stiller sagen sig anderledes. Vi må bryde voldeligt ind i den del af den teoretiske æstetiske debat, som drejer sig om genre-traditionalisme og hidsig mediepuritanisme og konstatere: bl.a. Ingmar Bergmans scripts konstituerer en ny genre, der placerer sig midt mellem 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