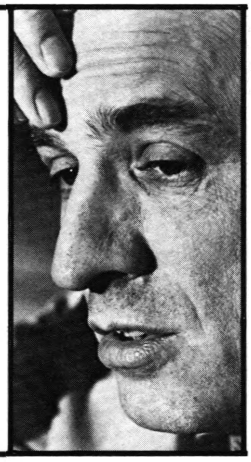
udgangspunkt; han skifter synspunkt med samme lethed og logik som et kamera skifter indstilling, og han bevæger sig let og smertefrit frem og tilbage mellem ydre, objektiv, ofte via skriften overordentlig suggestiv, description og indre, sjælegranskende, subjektiv monolog og stemningsbeskrivelse. Sjældent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

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

Bergman og skuespillerne



Henrik Lundgren

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

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

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

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

INGEN »FØLELSESPLADDER«

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

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

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

STIMULANSEN

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

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

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

DE TEKNISKE ANVISNINGER

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

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

Bergman instruerer

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

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

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

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

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

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

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

HÅNDVÆRK OG DIMENSION

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

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

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

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