fløjten«, der her i »Vargtimmen« også sublimerer Bergmans kunstsyn: kunsten er, på samme tid, besættelse og forløsning.

Da Bergman i 1974 fik mulighed for, til Sveriges Radios 50 års jubilæum, at lave en operafilm, valgte han også »Trylleflöjten«. Hans erfaring med musikdramatik var begyndt i 1954 med opsætningen i Malmö af Léhars operette »Den glade enke«, som han i de senere år har haft, nu vistnok definitivt opgivne, planer om at filmatisere med Barbra Streisand i titelrollen. Hans første opera-iscenesættelse var Stravinskys Mozart-inspirerede »The Rake's Progress« (på svensk: Rucklarens väg) på Stockholm Operaen i 1961. »Trollflöjten« er først hans anden opera-instruktion.

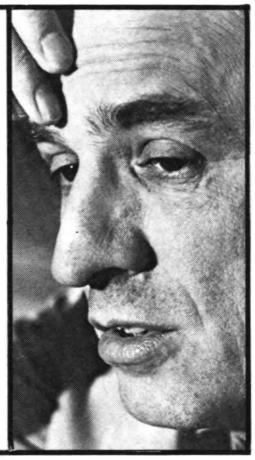
Mozarts opera (fra 1791) – med dens ulogiske brud i handlingsgangen (hvor en del gode personer pludselig bliver onde og vice versa), dens naivt-eventyrlige tableau'er og dens æterisk skønne musik – bliver i Bergmans udgave en fantasifuld udstyrsforstilling. Han ironiserer venligt over det teatralske maskineri i denne »Maschinen-Komödie« (som det kaldtes). Han balancerer vittigt mellem det komiske, det ophøjede og det moraliserende (som bl.a. kommer til udtryk i brugen af papskilte med de mest opbyggelige sentenser fra librettoen). Han lapper endog kongenialt på »bruddet« ved at gøre Nattens Dronning og Sarastro til eks-ægtefæller, hvilket faktisk forklarer en del af uforklarlighederne som scener af et noget specielt ægteskab.

Musikken fremstår i Bergmans film – gennem en mere og mere bevidst anvendelse – som måske den mest sublimerede kunst. Den er det nærmeste, vi kan komme det medmenneskelige, som også er det guddommelige, når Gud nu ikke selv vil komme os i møde og bryde sin tavshed (og det har vi jo Bergmans ord – og billeder – for, at han ikke vil).

Af Bergmans seneste film kendes endnu kun den musikalske titel: »Höstsonat«.

Bergman og TV

Længslen efter en kunstnerisk funktion i samfundet



Søren Birkvad

I gennem hele Ingmar Bergmans værk finder man dilemmaet mellem påberåbelsen af en kunstnerisk autonomi og længslen efter en kunstnerisk funktion i samfundet. Konflikten er grelt beskrevet i tressernes bekendelsesfilm, hvor især »Persona«, »Vargtimmen« og »Skammen« udleverer kunstnerens snylteragtige isolation i et samfund på det yderste. Halvfjerdsernes TV-produktion rummer polerne i skismaet: fra et lukket, svært tilgængeligt spil som »Riten« til det sociale engagement i »Fårö-dokument« og den enkle, psykologiske realisme i »Scener ur ett äktenskap«. I denne udvikling spores en stadig større ydmyghed over for mediets suggestionskraft og kontaktflade. Et forsøg på at forene autonomi, funktion og tilgængelighed.

DE FØRSTE PRODUKTIONER

Bergmans erfaring for TV-mediet går længere tilbage end de senere års sensationsrøre giver indtryk af. Svensk fjernsyn var kun lidt over to år gammelt, da han i 1957 TV-debuterede med Hjalmar Bergman-skuespillet »Herr Sleeman kommer«, og op gennem tresserne arbejdede han – ganske vist med store mellemrum – med televiseringer af diverse teaterforlæg. Ud over »Trämålning« (1963), en skuespilversion af »Det sjunde inseglet«, var det imidlertid først med »Riten« i 1969, at Bergman forenede TV-instruktørens funktion med forfatterens og – bortset fra »Trollflöjten«, 1974 – producentens.

»Riten« handler om en skuespillertrup, to mænd og en kvinde, som anklages for usædelighed i en forestilling, de turnerer med. Forhørsdommeren, som skal tage sig af sagen, optræder med en blanding af servilitet og uforskammethed. Han stiller ydmygende spørgsmål til skuespillernes privatliv og overskrider endegyldigt sin embedskompetance, da han under et krydsforhør slår den neurotisk-epileptiske Thea. I den sidste scene inviteres dommeren til som den eneste tilskuer at overvære det kontroversielle nummer. For sent opdager han, at han er gået i en fælde: han inddrages ufrivilligt i »forestillingens« obskønt-voldelige ritual og omkommer under et fremprovokeret hjerteanfald.

Stykket er et konglomerat af gamle Bergman-temaer, men koncentrerer sig om konflikten mellem kunstner og samfund. Modsætningsforholdet beror på et dybereliggende socialt mønster, men udmøntes i personernes indbyrdes rollespil: en art *ritual,* hvis psykologiske krumtap er de skiftende over- og underordnetforhold. Stykkets repræsentanter for stat og kunstnere lever i et ydmygende, gensidigt afhængighedsforhold. Den småborgerlige bureaukrat identificerer sig frustreret med kunstnernes sensualisme og »frihed«. Omvendt kan de »frie kunstnere« ikke unddrage sig statens intervention. Først da dommeren voldeligt involverer sig under forhørsscenen med Thea får terrorbalancen slagside: han kompromitteres *professionelt,* og hermed åbnes der for hans endelige sociale degradering under »forestillingen« i sidste scene. I dette forum reduceres han til publikummer – og deltager endda i iscenesættelsen af sin egen død!

Med sin forankring i tressernes kunstnerdebat står »Riten« isoleret i Bergmans TV-produktion. Dens tilgang til sit emne er overvejende statisk, idet de samfundsmæssigt funderede problemer tillægges næsten mytisk gyldighed. Spillets tiltrækningskraft består først og fremmest i dets aggressive vitalitet. De morbide kameravinkler og billedernes sort-hvide-ekspressionisme forløser teateruhyggen, ligesom skuespillernes stilisering vittigt forråder replikkerne i al deres gru.

I »Bergman om Bergman« har instruktøren kommenteret sin generthed, da TV udsatte hans intetanende naboer og sognefæller på Fårö for »Ritens« indforståede problematik og provokerende form. Bodfærdigt forklarer han, at han med »Fårö-dokument« fra samme år ville udnytte TV-mediets kontaktflade til at nå et nyt, stort publikum og til at yde sin ø solidaritet.

»Fårö-dokument« skulle oprindeligt have været en film om fårefødsler, men under indtryk af samtaler med den stedlige befolkning blev planen ændret, og filmen kom i stedet til at handle om et forsømt lokalsamfund, udsat for diskrimination og økonomisk udnyttelse af stat og fastlandsindustri. En dokumentarisk kortfilm, der i stil og holdning er enestående i Bergmans filmproduktion. Uden sans for abstrakte samfundsmæssige sammenhænge, men båret af en moralsk indignation med konkret politisk adresse.

SCENER UR ETT ÄKTENSKAP

I 1973 udsendtes »Scener ur ett äktenskap«, TV-serien i seks afsnit, der i mine øjne er hovedværket i TV-produktionen, den kvalitativt mest banebrydende. Ægteskabelige reationer er før behandlet hos Bergman: i de erotiske komedier, »Sommernattens leende«, »En lektion i kärlek«, men særlig intenst i dramaer som »Törst«, »En passion« og den emancipationsdebatterende »Beröringen«, hvor slægtsskabet med TV-serien synes specielt iøjnefaldende. I 1970 instruerede Jan Molander desuden et Bergman-manuskript, der ligner et (sortsynet!) forstudium til »Scener«: »Reservatet. En banalitetens tragi-komedi«. I sin problematisering af den højborgerlige families tryghedsreservat lægger det sig tæt op ad ægteskabsscenerne, men som undertitlen antyder er det i højere grad et forsøg på at forene det psykologiske drama med fordækt galgenhumor og social satire.

Ægteskabsscenerne er historien om et praktisk anlagt, velhavende akademikerpar, der tror de har opfundet Det Ideelle Parforhold. Slangen i deres paradis er problemløsheden. Idyltilstanden beror på en laissez-faire-holdning over for den omgivende verden, men indebærer tillige en fastfrysning af deres individuelle udvikling under »den materielle trygheds ideologi«. Det er Bergmans dramatiske kup, at anskueliggøre den korte vej fra tom idyl til emotionel hjemløshed. Fra norm til kaos. Mariannes abort signalerer som det første den manglende integritet i forholdet. I et umodent forsøg på at destruere sin rolle som patriarkalsk hyggemonstrum erklærer Johan pludseligt, at han har forelsket sig i en anden kvinde og agter at rejse bort. Marianne og ægteskabet bryder sammen. Hvor angsten i »Riten« var sat i system i et pinter'sk maskespil, oplever Johan og Marianne hinandens demaskering. Deres fornedrende ægteskabelige opgør er – også – en katharsis: oplevelsen af følelsernes ambivalens er i sig selv et skridt på vejen for disse »følelsesmæssige analfabeter«, der hidtil har konverseret i brevkassefrisindede talebobler.

En scene fra »Riten«, Bergmans første TV-spil

Sidste scene. Johan og Marianne mødes flere år efter, begge atter gift til anden side. De har oparbejdet en større social ansvarsfølelse og en vis resignationsblandet selverkendelse. Marianne forstår, at hendes rolle som veg og samvittighedsplaget hustru bl.a. skyldtes det normsystem, som barndommens patriarkalske familiestruktur havde indpodet hende: lydighed, indordning, kravet om at »vara behaglig«. Den nye sociale indsigt (som er stærkere markeret end nogensinde hos Bergman) konfronteres imidlertid med en følelse af eksistentiel usikkerhed, som Johan siden bruddet har våndet sig under, og som den ellers »sikre« Marianne momentant oplever i sin mareridtsvision til sidst: hun ser sig selv synke i blødt sand, uden hænder, ude af stand til at nå sine nærmeste. Frarøvet deres gamle tryghedsritualer er Johan og Marianne efterladt i et tomrum, hvor ensomhedsfølelse og meningsløshed lurer om hjørnet, trods deres anstrengelser. Perspektivet er ideologikritisk blevet udlagt som en svækkelse af den sociale analyse. Personligt synes jeg mangetydigheden leverer et velgørende bidrag til seriens debatfunktion, ligesom kritikken overser, at Mariannes angst kan tolkes som den sociale determinismes gennemslagskraft i det ubevidste.

Ægteskabsscenerne er det televiserede kammerspil i rendyrket form: en triumf for *person*instruktøren Bergman. Han har valgt en populær TV-konvention, føljetonen, hvor hvert afsnit skal kunne stå for sig selv, men samtidig forløse det forrige og invitere det næste. Derfor de få personer, den enkle, ydre handling med detaljerede, vertikale studier af *øjeblikke*. Det scenografisk enkle, stemningsreflekterende interiør og den rytmisk »opladende« koncentration om nærbilleder og halvtotaler er arvegods fra »Riten«, men dennes æstetiserende effekter er afløst til fordel for ren funktionalisme. Kameraet fastholdes i lange, observerende indstillinger. Det underlægger sig spillet, Liv Ullmanns og Erland Josephsons ansigter og kroppe i Sven Nykvists nænsomme, indirekte belysning. Det er denne intimitet, spillets og dialogens troskab mod følelserne, der gør oplevelsen af »Scener ur ett äktenskap« til et sanseligt pågående, personligt sindsoprivende anliggende for den enkelte seer.

»ANSIKTE MOT ANSIKTE«

Som en slags comic relief mellem »Scener« og »Ansikte mot ansikte« finder vi »Trollsflöjten«, svensk TV2's dyre prestigeproduktion fra 1974. Bergman har kaldt Mozarts opera for »verdens bedste musical«, men den afvæbnende karakteristik er kun delvist jævnført i hans TV-bearbejdning. Den bevidste understregning af teaterinteriøret og de pudsige illusionsbrud er udtryk for den højere bevidstheds sans for »charmen« og »ynden« i Det Naive. Til gengæld forekommer hans »psykologiserende« tildigtning om Pa-

mina som skilsmissebarn af Sarastro og Nattens dronning noget klæg og arveligt belastet i forhold til hans tidligere produktion. Kan man se bort fra dette (og den musikalske underbesætning!) er »Trollflöjten« i mine øjne køn og veloplagt TV-underholdning, der betegner et foreløbigt højdepunkt for Bergman som folkelig showmaster.

Ud over at være co-producent på »Paradistorg« og TV-serien »En dåres forsvarstal« instruerede Bergman i 1976 sin egen TV-serie i fire dele: »Ansikte mot ansikte«. Her præsenteres vi atter for hovmods fald: det lurende kaos under den ferske overflade. Jenny, veletableret overlæge i psykiatri (Liv Ullmann) kan ikke knytte forbindelsen mellem sin rolle som hustru og autoriseret sjæledoktor og de signaler hun modtager fra sin underbevidsthed: angsthallucinationer og undergangsstemninger (en splittelse, der visuelt formidles i overgangen fra dagklar naturalisme til de mørke, lyrisk-ekspressionistiske drømmesekvenser).

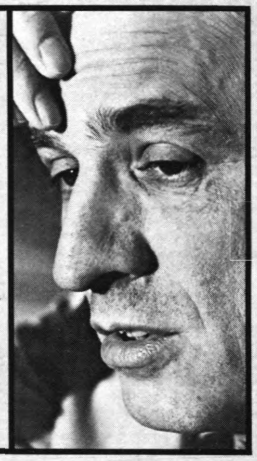
Uvirkelighedstilstanden er konsekvensen af en ekstremt individualistisk livsfølelse: oplevelsen af jeg'et som en ø, omgivet af væsensfremmede *genstande* (hendes egne patienter f.eks.!). Hun forsøger at begå selvmord, men det mislykkes. Under Jennys halvt bevidstløse tilstand på hospitalet følger vi hende i en »indre« retrospektiv rejse til rødderne i hendes sjæleliv: chokket over forældrenes tidlige død, mormoderens despotisk-autoritære opdragelse, der knægtede hendes personlighed. I slutningen antydes det, at skaden er viderebragt i tredje slægtled: hendes egen datter har heller aldrig følt kærlighed fra sin mor. På trods af dette munder serien ud i en – omend forbeholden – tro på selvopgørets betydning for individets åbning udadtil mod andre mennesker. Heri ligner den ægteskabsscenerne, men hvor disse pegede på identitetskrisens forankring i bl.a. kønsrollemønstret og den sociale blaserthed, er »Ansikte mot ansikte« i højere grad lukket og ukonkret i sin indfaldsvinkel. Det er dens svaghed, ikke mindst i betragtning af, at Bergman også her har valgt en psykologisk dynamisk fortælleform.

MODTAGELSEN

Bergmans »ny folkelighed« antog hurtigt karakter af *mediebegivenhed.* Allerede »Fårö-dokument« blev set og tiljublet af over tre millioner svenske seere, ligesom ægteskabsscenerne sammesteds rejste et »folkekrav« om hurtig genudsendelse (»Trollflöjten« og »Ansikte mot ansikte« blev modtaget med lidt større reservation af offentligheden). I USA blev biografdistributionen af ægteskabsserien »Bergman's most succesful attempt yet at moving a mass audience« (Lester J. Keyser, »Essays in Criticism«), medens vi herhjemme kunne afmåle »begivenhedens« rækkevidde i den ekstraordinære pressedækning, herunder enstemmigt rosende anmeldelser. Ugebladenes omtale af Bergmans private boksekampe med Liv tilførte ægteskabsscenerne et eksotisk *touch,* medens andre dele af offentligheden nærmest udlagde hans bestræbelser som et debatindlæg om ægteskabslovgivningen! Karakteristisk for denne side af mediedækningen er formiddagsbladenes rundspørger, der reducerede TV-seriens konfliktstof i socialt overskuelige kategorier: hvad ville De gøre i Mariannes sted? Bør Johan indlægges på den psykiatriske? Er ægteskabsklinikker sagen?

Den slags altfavnende »populariseringer« er ikke blot udtryk for købmandstæft. Det river tænderne ud på det egentligt kontroversielle i Bergmans TV-produktion: overskridelsen af de private grænser, den hudløst personlige appel til seeren om at opsøge sine følelsers rødder og sætte sig i bevægelse.

Sommerleg & Sommeren med Monika



Peter Hirsch

Blandt de endeløse fortolkningsforsøg af Ingmar Bergmans film finder man også tesen om det særlige svenske (skandinaviske) livssyn og dets indflydelse på svensk mentalitet og tankegang og livsfilosofi: Kompensationen for de lange, forfrosne vintre søges, såvel fysisk som sjæleligt, i en ekstra intens oplevelse og nydelse af den korte sommer. Og de korte dage er slet ikke lange nok, sommernatten må