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).

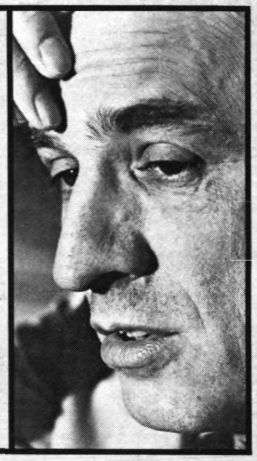
Uvirkelighedstilstanden er konsekvensen af en ekstremt individualistisk livsfølelse: oplevelsen af jeg'et som en ø, omgivet af væsensfremmede *genstande* (hendes egne patienter f.eks.!). Hun forsøger at begå selvmord, men det mislykkes. Under Jennys halvt bevidstløse tilstand på hospitalet følger vi 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

tages til hjælp for at opsuge hvert eneste sanseindtryk og den dermed forbundne livskraft. En teori om, at den fysiske, ydre natur betinger den indre menneskelige natur, en teori, der i al sin banalitet er blevet lidt af en myte. En myte, der i tidens løb er broderet så meget på, at man som skandinav er tilbøjelig til at trække lidt på skulderen af den.

Og så må man ikke desto mindre indrømme, at den passer ganske smukt på Ingmar Bergmans film, endda i allerhøjeste grad på »Sommerleg« og »Sommeren med Monika«. Begge er de karakteristiske for Bergmans tidligt udviklede evne til at lade landskab og vejrlig spille betydningsfuldt ind i en menneskelig udviklingshistorie. I begge film er det sommeren – *oplevelsen* af sommeren – der er det centrale. Det er netop ikke kun sommeren som et tomt, litterært symbol, men en helt spontan, sanselig oplevelse af sol, regn, blæst, varme, kulde; det er sommeren som noget fysisk nærværende, vand på kroppen, klipperne under de bare fødder, osv., osv. Og – vigtigst af alt – er det det intime fysiske nærvær af et andet menneske, berøringen, »the touch«.

Af de to film er »Sommeren med Monika« den enkleste – men ikke derfor den ringeste. »Sommerleg« er nok tematisk betydeligere, en idémæssig og stilistisk fremadviser. »Monika« betegner i sin følelsesfulde spontaneitet et stadium, Bergman har passeret – omend han flere gange har søgt at genoplive det, senest i »The Touch«. Hvilket af Bergmans stadier, man foretrækker, afslører ens hele forhold til Bergman. Truffaut har erklæret »Monika« for sin Bergman-favorit, og Vernon Young skriver om den: »This is perhaps the least identifiably personal film Bergman has made and I know I am going against judgements indignantly pronounced when I add I consider it one of his best. Not one of his most profound, for that's another matter...«[1]) Jeg er tilbøjelig til at være enig med Young (og Truffaut). Rent bortset fra, at jeg ikke finder den upersonlig, og at jeg i endnu højere grad foretrækker »Till glädje«, som jeg i skarp modstrid med de fleste (inclusive Ingmar Bergman selv) finder en af hans mest afklarede. Men det er en anden historie.

Netop fordi »Sommeren med Monika« er den enkleste, tjener den bedst som pædagogisk demonstrationseksempel af sommerens betydning i den Bergman'ske livsanskuelse. I dens historie genfinder vi meget af Bergmans fyrtiotalistiske »ungdomsoprør« mod verdens ondskab i al almindelighed og samfundets autoriserede uretfærdigheder i særdeleshed. En opbrudstrang, en udlængsel, der er konkretiseret (og netop ikke *symboliseret*) i de mange dragende smukke billeder af Stockholms *waterfront* i varierende belysninger fra dæmring til skumring. »Hamnstad« kunne være en gennemgående og betydningsfuld lokalitetsbetegnelse for mange af disse film, hvadenten det er Göteborg (i »Hamnstad«), Hälsingborg (i »Till glädje«) eller Stockholm i både »Sommerleg« og »Sommeren med Monika«. Og ganske som tilfældet er med flere af deres forgængere, fremstår også Monika og Harrys »oprør« som en flugt snarere end et oprør, væk fra storbyen (hvis fysiske ubehag lydsiden understreger med en idelig øresønderrivende støj fra trykluftsbor), og hovedkulds ud i skærgården. En flugt, der er et produkt af ungdommelige, romantiske forårsfornemmelser (»Det är vår – strunta i jobbet!«), en tilbagevenden til naturen (replikken »Vi har gjort uppror, Monika. Mot alla dom andra – mot *dom*!« ledsages af en hujende krigsdans, der står i gæld til Tarzan og den sidste mohikaner). Parrets lykke trives da også bedst i isolation, borte fra menneskers selskab. De fortrækker hurtigt fra den *dansbana,* hvor andre unge fejrer midsommeraften, og danser deres kejtede midsommervals alene, på en bådebro i passende afstand, med *dragspelets* toner i det fjerne. Og en sand triumf fejrer de, da de får forjaget den ondskabsfulde Lelle (hvis destruktive nedrighed virker mere postuleret end godt er) fra deres lejrplads.

Men den livsbekræftende sommer varer ikke evigt. Da efteråret sætter ind med kulde og regn, og naturen ikke kan byde på andet spiseligt end svampe, forvandles de romantiske naturbørn til asociale outlaws, der plyndrer sommerhuse og er lige ved at blive taget af politiet. (Der er stærke mindelser om parret i »Det regnar på vår kärlek«). Det fælles »oprør« ender i en tilbagevenden til byen, til et efterår og en vinter, hvis hverdagsagtige fortrædeligheder, deres fællesskab – endsige deres lykke – ikke kan overleve. Hun svigter ham, hjemmet opløses, han står tilbage på gaden med deres spædbarn. Det nødtørftige handlingsreferat lader ane, at »Sommeren med Monika« i hænderne på en mindre ånd end Bergman kunne have udviklet sig til en gyselig gammelmandsmorale om ungdommelig ansvarsløshed, personificeret i den fordømmelige Monika.

Men Monika er i Bergmans – og Harriet Anderssons – fremstilling blevet en personificering af noget andet. En personificering af sommeren og livskraften *itself* – hvilket kan lyde som noget af en mundfuld, men som ikke desto

**Scene fra »Sommerleg«**

mindre er lykkedes og giver filmens dens eksistensberettigelse. Monika er skildret som den mest helhjertet romantiske af de to. Filmen kan endog tillade sig at ironisere over hendes fuldstændige svømmen hen over filmen »Flickan som var en dröm«, som hun ser i biffen sammen med Harry, og hun falder i staver over et par gårdmusikanter, der foredrager en romantisk vise. Hendes naivitet virker pudsig og lidt latterlig i filmens begyndelse, inde i byen. Men så snart hun »slippes løs« i sommeren, »falder hun på plads«. Hun *er* faktisk lige så primitiv som sine drømme (»Vi stickar, kommer aldrig tilbaka, bare åker ut i vida världen!«), og i naturen kommer hendes primitivitet til sin ret. Hun er naturlig indtil det uciviliserede, næsten-dyriske: Harry må bremse hende i at slå Lelle for panden med en pagaj under slagsmålet, og da bataljen er overstået dækker hun lidenskabeligt den forslåede Harry med kys! Hendes naturlighed kendetegner ikke mindst det erotiske – og her yder Harriet Andersson en dækning for figuren, som næppe nogen kunne gøre hende det efter. Få skuespillerinder har smidt tøjet med så spontan naturlighed og så blottet for koketteri som Harriet Andersson i denne film. Ingen anden Bergman-skuespillerinde har udstrålet en sådan sanselighed – eller en sådan livsappetit. Monika er umættelig – efter *sommer*. Da Harry reagerer på hendes meddelelse om, at hun er gravid, med et forsigtigt forslag om, at de måske burde tage tilbage til byen, afviser hun ham voldsomt: »Jag vill ha den här sommaren präcis som den är!« – en nøglereplik. Og det er da også Monika, der længst nægter at acceptere, at sommeren er slut, og at parret må vende tilbage. Allerede her kniber det med sammenholdet, og den fremtidige udvikling antydes: Harry (der heller ikke ville deltage i hendes plyndringstogt) modnes med modgangen, mander sig op, tager en ansvarlig beslutning for dem begge og vender båden hjemefter – efter et hysterisk udbrud fra Monika. Og Monika forbliver den, hun er, uforanderligt livshungrende, hvad der slutteligt fører hende til at bedrage Harry (med ingen anden end den onde Lelle!).

Men filmen sætter sig ikke til doms over hende – tværtimod. Bergman fastholder længe og nært det blik hun sender kameraet – og os – da hun »kaster sig ud i det« (akkompagneret af musik fra en jukebox): Dette blik, lige primitivt, lige sanseligt, lige fascinerende i sin umådelige livsappetit. Et blik, der underminerer alle smålige moralske domme: Monika er Monika, og hun er hævet over dem.

Slutningen minder os – ligesom titlen – om, at fortællingen jo egentlig »tilhører« Harry – det er hovedsagelig hans oplevelse af sommeren med Monika, vi har fulgt. Med sit hjem- og moderløse barn i armene står han foran et spejl. Henover spejlbilledet tones erindringsbilleder fra sommeren med Monika. Hans reaktion på denne billedsuite er et vemodigt, men afklaret smil. Modgangen har ikke gjort ham bitter og kynisk. Oplevelsen – og erindringen om oplevelsen – får ikke lov at blive farvet sort af udviklingens senere gang. Han beholder den »präcis som den är«, og den bliver noget at leve videre med – og på (for nu at udtrykke noget subtilt med en frase). Det minder stærkt om slutningen af »Till glädje«, hvor også *barnet* var tilstede som et fysisk minde om den forgangne lykke. Det er også i »Till glädje«, Peter Cowie finder det første tegn på den filosofi, der også kendetegner »Monika«: »That there are brief instances in life which are of such exquisite beauty that they compensate for all the misery and unhappiness«.[2])

**SOMMERLEG**

Just her er vi også ved det, der er kernen i »Sommerleg«. Den fortæller for en stor del samme historie som »Sommeren med Monika«: Historien om oplevelsen af en sommer, ung hengivenhed, der får en brat, brutal afslutning. En væsentlig forskel ligger deri, at »Sommerleg beskæftiger sig indgående med den person, for hvem denne oplevelse får varig betydning: balletdanserinden Marie. Og den gør tilsvarende mindre ud af at definere genstanden for hendes sommerkærlighed, studenten Henrik (som Bergman da også kalder »en slags bleg stumtjener, som jeg ikke var særligt interesseret i«)[3]). Den anden væsentlige forskel er, at oplevelsen af sommeren her helt og holdent er en erindring – oven i købet 13 år gammel! Sommeren opleves – genopleves – i tilbageblik, der finder sted i Maries bevidsthed. Også i denne sommerleg gjaldt det om at »rymma, fånga ögonblicket, få det mesta av livet« – om at indsuge sommeren, bade i skærgården, spise skovjordbær ved sit hemmelige *smultronställe* og først og fremmest opleve en helt sanselig beruselse i hinanden. Også her er den fysiske nærhed central, jævnfør hendes replik: »Jag tror det sittar i skinnet, i skuldrerna, i armgroporna, i handflatorna. Jag vil du skal kyssa mig överallt ...«. Men også gennem denne sommer løber som en undertone bevidstheden om dens afslutning, en bevidsthed om døden (»Det är som tandvärk i själen«). De to ting bliver da også synonyme, da han på sommerens sidste dag omkommer ved en badeulykke.

**En scene fra »Sommeren med Monika«**

Den tragiske afslutning får Marie til at fortrænge hele oplevelsen, hvorved den just bliver traumatisk. Med støtte i den kynisk-dæmoniske »onkel Erland«-figur »indefryser« hun den (»Jag glömde Henrik!«), kompenserer ved følelseskulde overfor alle mandlige kontakter, og først og fremmest ved professionel, »kunstnerisk« ambition (balletten). I denne situation befinder hun sig 13 år senere, da en

ufrivillig pause i arbejdet giver erindringen lejlighed til at trænge sig på. På en tur tilbage til skærgården og sommerlandet genoplever hun så disse »dagar som perlar«, disse *instances of exquisite beauty,* hvad der endelig igangsætter en optøning af hendes sjælelige forfrysning. Det kulminerer i en karakteristisk Bergman'sk selverkendelses-sekvens foran spejlet (i sminkeværelset på teatret), hvor hendes gennemskuelse af, hvorledes hun har gjort kunsten til kompensation for livet, ledsages af hendes fysiske demaskering (afsminkningen). »Jeg vil græde al min lurvethed ud, græde denne uge og næste med. Men inderst inde er jeg glad!« Forløsningen er indtrådt, filmen slutter optimistisk med en åbning i hendes forhold til en forelsket journalist (som hun betror fortællingen om sin sommerleg gennem Henriks gamle dagbog).

Det lyder temmelig skematisk i kortfattet referat, men også i »Sommerleg« har Bergman formået at forløse sin historie cinematografisk, at konkretisere det abstrakte og gøre det fysisk nærværende, netop især i sin udnyttelse af vejrlig og landskab. Der er Stockholms havn med udsejlingen til skærgården. Der er de pludselige kolde vindstød, skyer der driver over himlen og brat skygger for solen, alle de fysiske tegn på sommerens forgængelighed, dødens nærhed. Og der er i afsnittet, hvor Marie »hærder« sig, går lige fra balletprøven ud i bilen til den ventende onkel Erland, en strid piskende, forfrysende efterårsregn. Blot et par eksempler ud af mange, der skal ses i deres sammenhæng, ikke refereres.

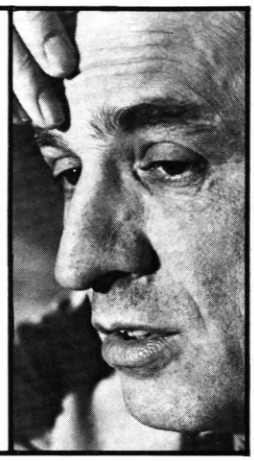
At »Sommerleg« ved sin beskrivelse af en sjælelig tilstand, en udvikling og en forløsning, er en fremadviser mod senere og endnu mere komplicerede Bergman-film er tydeligt. Det mest nærliggende sidestykke i hans senere produktion er naturligvis »Smultronstället«, hvis hovedperson også gennem en rejse tilbage til fortidens sommer, *smultronstället,* oplever en sjælelig optøning. Men også temaet med kunstnerens selvransagelse, hans latente skyldfølelse over for »virkeligheden«, som hans kunstudøvelse er blevet en tilflugt fra, går naturligvis igen, mest markant i »Skammen«. »Skammen«s hovedpersoner, ægteparret Jan og Eva, har iøvrigt også flere lighedspunkter med Monika og Harry, først og fremmest dette, at deres »lykke« kun trives i isolation fra omverdenen. Kunstneren Jan er i mange måder et sidestykke til den evigt umodne Monika, der desperat vil fastholde sommeren, også efter det er blevet efterår, der vil blive i sommerlandet og vende civilisationen ryggen i al evighed. I »Skammen« er Bergman anderledes (selv)kritisk over for dette naturbarn og »livskunstner«. Den destruktive side af primitiviteten kommer her til fuld udfoldelse: Harry nåede at standse Monikas morderiske angreb med pagajen (og bragte hende siden hjem til civilisationen, under protest). Eva er ikke så karakterstærk en fælle som Harry, og hun må nøjes med passivt at lade sig frastøde over Jans voksende forråelse, der kulminerer i drabet på soldaten, det rene, dyriske selvoverlevelsesinstinkt.

Mellem »Sommeren med Monika« og »Skammen« ligger 15 års erkendelse, fordybelse, udvikling. »Skammen« kan siges at give et endegyldigt svar på den fundering, man gør sig efter at have set »Sommeren med Monika«: Hvorledes går det egentlig med hende? Det går mod den endelige forråelse og forsumpning. Men det forhindrer sikkert ikke Harry i at leve harmonisk med erindringen om sommeren med hende, om disse »instances of such exquisite beauty that they compensate for all the misery and unhappiness«.

1) Vernon Young: Cinema Borealis, New York, 1971.
2) Peter Cowie: Sweden 2, London & New York, 1970.
3) S. Björkman, T. Manns, J. Sima: Bergman/Bergman, København 1971.

# Gøglernes aften & Ansigtet

## Kunstnerne og offentligheden



**Anders Koustrup**

Det er naturligvis langfra tilfældigt at »Gøglernes aften« (Gycklarnas afton, 1953) og »Ansigtet« (Ansiktet, 1958) nævnes samtidigt. Det er nært beslægtede problemkomplekser Bergman lader udfolde sig i de to film; og selv om handlingerne finder sted i forskellige tidsepoker, så er det dog de samme baggrundsstørrelser de forholder sig til. Størrelser som med varierende betoning gentages i andre af hans film.

I forgrunden udspilles i begge film kunstneres forhold til publikum i særdeleshed – men også mere bredt: til offentligheden. »Ansigtet« udspilles i 1840'erne, »Gøglernes aften« i første eller andet årti af vort århundrede, og Bergman laver disse film i 1950'erne. De ovenfornævnte baggrundsstørrelser kunne have været den historiske udvikling – eller mere præcist: udviklingen i offentligheden og i publikum; og kunstnernes ændrede situation kunne være beskrevet ud fra denne udvikling. Men Bergman interesserer sig mere for hvad han betragter som ontologisk givne vilkår end for det historisk relativerede. – Det medfører naturligvis ikke at offentligheden ser ens ud i de to film; Bergman er fascineret af at udfylde tidsbaggrunden i detaljer, og det bevirker at magtforhold kommer til syne selv om de ikke analyseres nærmere.

Det at magtforholdet fremtræder uden at det beskrives hvad det er betinget af, medfører at kunstnerens forhold til myndigheder og publikum skildres som *oplevet* og har en tendens til at blive stikkende i det subjektivt (og dermed begrænset) oplevede. Det betyder naturligvis ikke at Bergman reducerer sin bevidsthed til at være lig med de skildrede kunstneres (se dog Johan Spegel!); tværtimod placerer disse films fortæller kunstnerne foran et bagtæppe hvorpå der projiceres mystiske skyggebevægelser, der som mønstre er lagt determinerende ud for handlingerne længere fremme på scenen. Kunstnerne i »Ansigtet«, Vogler og Spegel, kan se disse mystiske mønstre og forholder sig til dem, mens kunstnerne i »Gøglernes aften« er så nedsunket i problemerne at de viljeløst gentager mønstrene – som trukket efter snore.

Mere end forståelse af kunstneres situation på et givet historisk tidspunkt bliver filmene således udtryk for Bergmans forståelse af kunstneres situation som sådan. – Kunstnerne oplever til stadighed forholdet til offentligheden og myndighederne som en *modstand* der går på mange leder. For det meste er kunstnerne fundamentalt ikke respekterede, og magtforholdet er i offentlighedens og myndighedernes favør; men momentant – og for enkelte kunstnere mere permanent – kan magtforholdet vendes til kunstnerens fordel. Det er det Albert drømmer om i »Gøglernes aften«, når han fortæller om cirkus i Amerika; og det er det der sker