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.

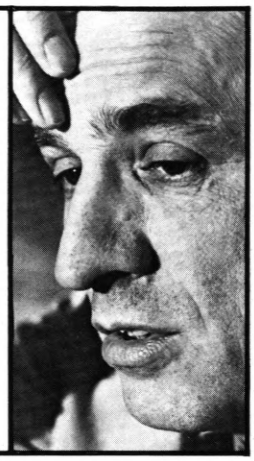
At »Sommerleg« ved sin beskrivelse af en sjælelig tilstand, en udvikling og en forløsning, er en fremadviser mod senere og endnu mere komplicerede Bergman-film er tydeligt. Det mest nærliggende sidestykke i hans senere produktion er naturligvis »Smultronstället«, hvis hovedperson også gennem en rejse 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.

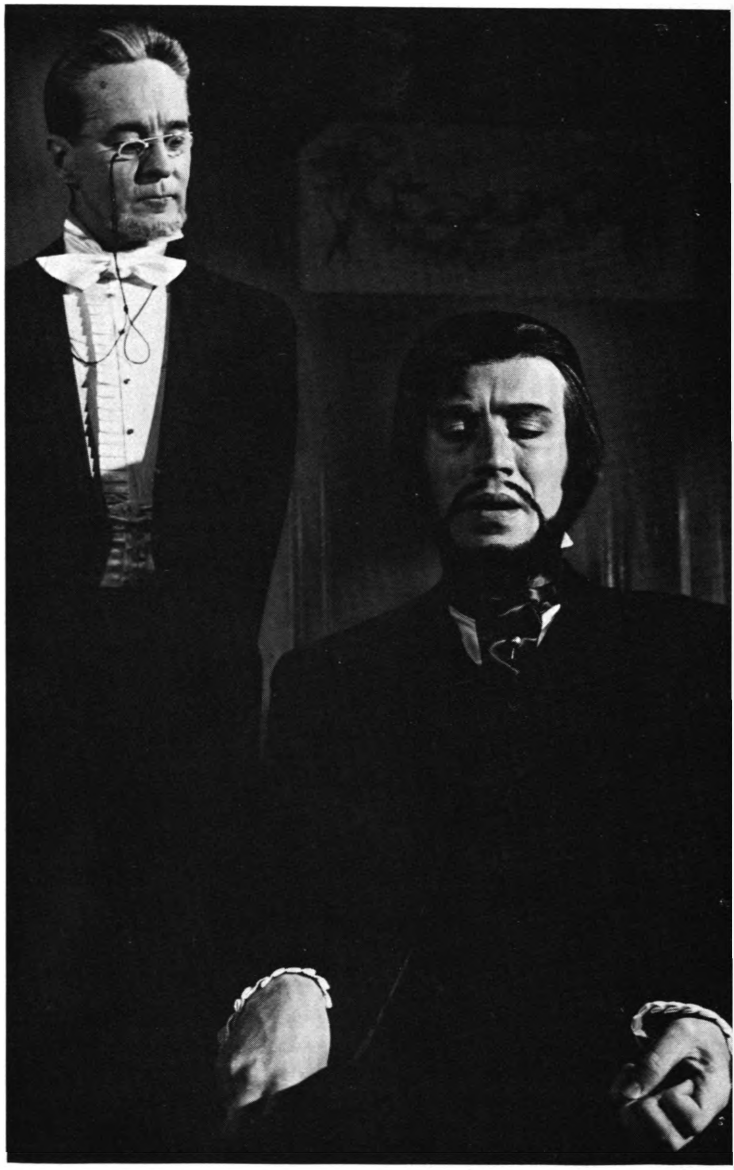
Mere end forståelse af kunstneres situation på et givet historisk tidspunkt bliver filmene således udtryk for Bergmans forståelse af kunstneres situation som sådan. – Kunstnerne oplever til stadighed forholdet til offentligheden og myndighederne som en *modstand* der går på mange leder. For det meste 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

til sidst i »Ansigtet« for Vogler, da kongen vil overvære hans forestilling.

Myndighedernes, borgernes, småborgernes og tjenestefolkenes modstand over for kunstnerne er emne for begge film. Som et grundlæggende psykologisk træk skildres den som beroende på fortrængningen af store mængder livsintensitet og tillukningen af nogle tilværelsesrum – som man så tilskriver kunstnerne at have del i. Det fortrængte og det man ikke har adgang til bliver bærer af fascinationskraften der er sammensat af tiltrækning og frastødning, af lyst og angst. Publikum er på én gang pirret og vil have del i dette »noget« som kunstnerne menes at besidde og have adgang til, og samtidig behøver man kunstnerne til at definere sig negativt i forhold til. Man opnår en selvbekræftelse og en følelse af integritet, idet man igen trækker sine grænser, som f.eks. bygrænsen i »Gøglernes aften« og hele medicinalråd Vergerus' bestræbelse over for Vogler i »Ansigtet«.

I Bergmans forståelse er det kunstnerens grundlæggende vilkår at være *udsat* – og til en vis grad også udleveret. Dette vilkår beror naturligvis i høj grad på den ovennævnte modstand, men også meget på økonomi og på de konventioner der giver den offentlige ordens håndhævere magt til at opstille forhindringer for kunstnernes virksomhed. Disse forhold gør det let at placere kunstnerne i nedværdigende situationer, fysisk (specielt seksuelt for kvindernes vedkommende) og økonomisk – og kunstnerisk. Den *ydmygelse* der bliver kunstnerne til del i disse film, er så omfattende at det tendentielt bliver et konstituerende træk ved kunstnertilværelsen; men også andre bliver ydmyget eller lader sig/gør sig ydmyge. I denne forbindelse optræder Jesu lidelseshistorie som mytisk mønster på bagtæppet i begge film.

Kunstnernes udsathed, som går på menneskeligt fællesskab men så sandelig også på materiel knaphed og psykiske kræfter og anfægtelser af forskellig slags, er hos Bergman kombineret med den nødvendige *bevægelse/bevægelighed* og *søgen* som på én gang er noget indefra og udefra determineret. Det udtrykkes konkret i filmene gennem artisternes omflakkende liv på vejene i vogne – i modsætning til de bofaste borgere, småborgere og tjenestefolk. Den ypperste repræsentant for det hjemløse og søgende princip er Johan Spegel. Han inkarnerer den (i den bergmanske forstand) kunstneriske længsel efter indsigt og sandhed. Da han dør i armene på Vogler, siger han: »Jeg har bedt én eneste bøn i mit liv: Brug mig, håndter mig. Men Gud fattede aldrig, hvilken hengiven slave jeg ville være blevet. Så måtte jeg gå uden at blive brugt. – Det er forresten også løgn. – Man går skridt på skridt ind i mørket. Selve bevægelsen er den eneste sandhed.« – I forhold til dette spejl er Vogler gået på kompromis, for han vil *også* have anerkendelse og god økonomi. – Helt modsat viser Alberts og Annes forsøg på at redde sig fra tilværelsen på vejene, fra udsatheden og ydmygelserne, både hvor uudholdelig denne tilværelsesform kan forekomme og at de ikke kan/kan få lov til at holde op.



»Ansigtet«

»Gøglernes aften«

»GØGLERNES AFTEN« – PUBLIKUMS AFTEN

Da filmen havde Danmarks-premiere i 1954, var kritikken særdeles afvisende og misforstående. Bl.a. mente man at »prologen«, hvor Alma bader med et regiment soldater, var et skrab ud for husarerne. Harald Engberg skriver (Politiken 21.3.54): »Som hors d'ouevre serveres et filmen uvedkommende optrin med en ældre skønhed, der bader i den naturtilstand som svenske og danske film nu har tradition for, dog i selskab med et helt regiment soldater.« Engberg står ikke isoleret med denne betragtning, og foruden at

dette spærrer af for en forståelse af Bergmans syn på kunstnerrollen, antyder det noget om bornertheden hos filmkritikkerne. Hele sekvensen er forfærdende, men det er den p.g.a. sit motiv: ydmygelsen og Kristus-allusionerne og p.g.a. sit formsprog, og ikke fordi den er seksuelt/pornografisk spekulerende eller udskejende. – Scenen danner mønster for hele resten af fortællingen om Albert og Anne og om cirkus og offentligheden. – »Prologen« er kusken Jens' fortælling til Albert mens de ruller af sted i det dæmrende landskab. Jens' stemme er dog kun med først og sidst i sekvensen, og det mellemliggende er en fortælling i et formsprog der ligger langt fra Jens' enkle fortællemåde. – Konkret sker der det at Alma smigres af nogle officerer og økonomisk lokkes til at prostituere sig ved strip-tease og nøgenbadning. Den iscenesættende officer sender bud efter Almas mand, Frost, som under latter bærer den nøgne Alma hjem. – Men den visuelle og lydlige fremstilling af episoden hæver den ud over det konkrete. På lydbåndet er reallyd mixet effektfuldt med musik, dramatisk tromme og »dåselatter«. På billedsiden kan man hæfte sig ved at den blændende hvide sol nærmest udsletter billedet mellem billedskiftene. Der er noget ubarmhjertigt og udtørrende over blotlæggelsen af hændelsen: Frosts korsvandring. Denne er bemærkelsesværdigt fotograferet nedefra og op mod en bakkekam, og dernæst inde i nærbilleder af Frosts og Almas ansigter. Desuden er den fotograferet med en stærk kontrastvirkning. – Gennem disse fortælletekniske greb og ved sin placering får sekvensen øget vægt og forlenes med mytisk værdi (tvingende, uundgåeligt mønster). Frost og Alma er omrejsende og udsatte, og de møder her det etableredes håndhævere. Gennem ydmygelsen får soldaterne bekræftet sig selv (visualiseret ved de potente kanonrør). Frosts og Almas *afklædthed* er ledemotiv for ydmygelsen gennem hele filmen.

Manden og *klovnen* Frosts kors er *kvinden* Alma. Men at Frost kan rammes på sit forhold til Alma er betinget af mere end kønnet – økonomien og hans omflakkende liv er betonet. Bakkekammen hvor han slæber hende på sin ryg, bliver jorden/tilværelsen; dette er vilkåret for folk som Frost og Alma, ydmygelsen, sammenbruddet og konsekvensen: udslukkelsen af indre liv eller den golde fortsættelse på vejene bag et camouflerende ydre. Albert siger til Frost: »Du er jo kold som en istap.«

Efter at Albert og Anne i princippet har oplevet det samme, fortæller Frost Albert om sin dødsdrøm, om at glide tilbage ind i moders liv og blive vugget ind i den evige hvile. – På det tidspunkt har Albert udslettet sit billede af sig selv og er måske på vej til Frosts indkapsling af egentligt liv bag en facade.

Svend Kragh-Jacobsen skrev (Berlingske Tidende 21.3.54): »Filmen er fuld af gode Ideer: den har storartede Passager, men den falder i Stumper og Stykker, først fordi Bergman aldrig har kunnet holde sig til een Handling og her næsten vil konkurrere med Vorherre og skabe alting, have alle Ting med i sin historie.« Sådan kan det muligvis se ud ved den første gennemgang af filmen, og når man ikke har grebet hvad Bergman vil vise; men jo mere man beskæftiger sig med filmen desto mere fremtræder delenes funktionelle forhold til helheden, og den meget varierende filmiske teknik tjener klart nok temaet. I grunden forekommer filmen mig ret stramt komponeret omkring cirkus' møde med provinsbyen, Alberts og Annes møde med Agda og Frans, rammet ind af Frosts og Almas historie, rammet ind af vognene på vej gennem natten – fotograferet i silhouetter på bakkekamme. Til sidst ses Albert og Anne mødes. Men det er ingen kærlighedshistorie – mand-kvinde-kærlighedsproblematikken er underordnet kunstnerproblematikken (det samme gælder cirkus-teaterproblematikken). Der er sket meget lidt i forholdet mellem dem. De slutter op om vogntoget og bliver ligesom trukket efter vognene – med og mod deres vilje.

»ANSIGTET« – OG SPEJLENE

Ikke blot temaet men også opbygningen af »Ansigtet« har store ligheder med »Gøglernes aften«. Der er ganske vist flere bihandlinger, filmen er løsere komponeret og kan forekomme flimrende i sine handlingsskift. Bihandlingerne har i høj grad en diverterende funktion men belyser derved også tanken om opbygningen af dr. Voglers spektakulære helseteater – og af »Ansigtet«.

Bergman beskriver i »Bergman om Bergman« at filmen skulle have været morsommere og knapt så grum. Det lagde manuskriptet op til, og det var på det grundlag han fik lov til at optage filmen (hvilket også er interessant i denne forbindelse). Han opfordrer samme sted til at den ikke må blive taget for alvorligt; han nød blot at lave et detaljeret tidsbillede og at iscenesætte skrækeffekterne.

Både Erik Ulrichsen (Information 4.4.61) og Klaus Rifbjerg (Vindrosen nr. 4/61) mener at filmens hele apparat og udstyr ser ud af mere end der er dækning for, og at der er lovligt mange ting der ikke følges op og afsluttes tilfredsstillende.

Ser man nu lidt bort fra Bergmans senere bagatelliserende bemærkninger, så bliver der dog en beskrivelse af vilkårene for kunstnerisk virksomhed tilbage.

Også »Ansigtet« indledes og afsluttes i vognene på vej til og fra, og også her indledes med en slags prolog, nemlig skuespilleren Johan Spegels levnedsforløb, der skildres såpas abstrakt at det kan bruges som spejl for Voglers praksis. Spegels endeligt ses som et resultat af hans kompromisløse stræben efter sandhed, efter at være medium. I denne stræben er han gået økonomisk og helbredsmæssigt ned. Han iklædte ikke sin søgen og sit budskab et skin der kunne sælge, han omgav sig ikke med tricks, reklame og fupmedicin. Det han ikke gjorde, falder tilbage som kritik på Vogler, fordi han har allieret sig med rekommandøren Tubal og med mormor som brygger elskovsmedicin og angiveligt står i forbnindelse med overnaturlige magter. – Ligesom Frost fungerede som spejlfigur for Albert, således optræder Spegel for Vogler – ja han bliver obduceret i hans sted; og da medicinalråden Vergerus opdager falskneriet, udbryder han at han bedre kunne lide Spegels ansigt end den demaskerede Voglers. Spegel er ærlig og uforstilt, Vogler optræder med Kristusmaske, sår i hænderne og spiller stum. På den ene side fremhæver filmen således den ideale kunstner, Johan Spegel, men på den anden side demonstrerer den at gøglet er nødvendigt i forhold til publikum – hvis kunstneren vil overleve; den demaskerede Vogler er magtesløs og ynkelig, og kun indgriben »fra højere sted« redder ham. Så længe Vogler endnu opretholder illusionen og ikke har tabt ansigt, ligeså længe er hele huset reelt anfægtet og på den anden ende – især erotisk. Om det er psykiske kræfter hos Vogler, rent bluff, eller uforløste energier i borgerhuset, så har helseteatrets ankomst en katalyserende virkning. – Konsul Egerman vil blot underholdes, men hans frues følsomt dannede fortrængninger stiger til overfladen. Politimesterens kone skandaliserer ham og afslører hans usædelighed og mest intime privatliv. Medicinalråden erkender en sælsom dragning mod Vogler og hr. Aman – og en mere konkret dragning mod Manda, Voglers demaskerede kone. Køkken- og kælderregionerne bliver skueplads for håndfaste foreteelser:

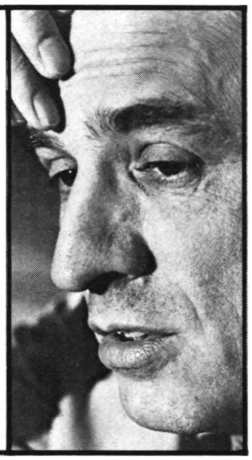
kørekarlen Antonsson hænger sig, charlatanen Tubal bliver inventar i kokkepigens seng, Sara forelsker sig i kusken Simson og vælger til sidst at tage med ham.

Myndighedernes og borgernes tiltag over for kunstnerne viser sig at være risikabel for begge parter. De bofaste ville more sig, vise magt og bekræfte sig, og sejren syntes let; men i selve kampen mellem den frembrydende videnskab og den okkulte tradition som principper er der ingen der vinder. Vogler vinder socialt men kun ved at kongen som en anden deus ex machina griber ind i forløbet. – Alene musikkens ironiske distance til sidst markerer iscenesætterens placering. Han griner sammen med den demaskerede Vogler og er på vej til næste forestilling. The show must go on – trods alle forulempelser.

»Ansigtet« er en hel del mere uafsluttet og postulerende end »Gøglernes aften« hvis udsagn er forholdsvis enkle. – Og så er sidstnævnte mindre romantiserende m.h.t. kunstnerlivet. Rifbjerg mere end antyder at der i »Ansigtet«s slutning ligger en sidestilling af eventyr + kunst og liv. Uden at frakende kunstnerne en meget omfattende sensibilitet vil jeg fremhæve det problematiske (i de af Bergmans film) hvor kunstnerne opfattes som *mere hele* mennesker p.g.a. deres indskrivning af andre/flere tilværelsesrum. De skildres naturligvis ikke som lykkeligere men som *mere sande i deres bevægelse/bevægelighed.* Gennem denne opfattelse af kunstnerne – i modsætning til de bofaste og myndighederne – skildres ikke-kunstnerne negativt.

Scene fra »Sommernattens smil«

Sommer-nattens smil



Ib Monty

Komedien har aldrig været Ingmar Bergmans stærke side. Det humoristiske livssyn, som komedier nærer sig af, er ikke Ingmar Bergman beskåret, og hans få forsøg i det komiske har da også været karakteriseret ved at være en art viljeshandlinger, bestræbelser på at anskue bergmanske temaer og bergmansk problematik i komisk perspektiv, men forsøgene er stort set ikke kommet fri af det forcerede.

Første gang Ingmar Bergman anslog lystigere toner var i episodefilmen »Kvinnors väntan« fra 1952. Især i den sidste af filmens tre historier, hvor han isolerede et midaldrende ægtepar (spillet af Eva Dahlbeck og Gunnar Björnstrand), søgte han at belyse det ægteskabelige helvede i vittig, men også noget demonstrativ replikkunst.

Scenen var for lang, men mange var opmuntrede over dens tegn på en mindre morbid Bergman-stil, og ud af denne scene voksede Bergmans næste komedie »En lektion i kärlek« fra 1954, der dog stort set begrænsede sig til at være en erotisk farce med lidt for megen skelen til populære opfattelser af vittig frivolitet. Nu husker man den bedst for Harriet Anderssons overrumplende fine portræt af en teenager i oprør mod hele verden.

Året efter kom da »Sommarnattens leende«, der fik juryens pris i Cannes og som var stærkt medvirkende til at gøre Ingmar Bergman internationalt berømt. Bergman kom ikke nemt til denne film, og det mærker man nok. Han skal have arbejdet på manuskriptet i et årstid og have skrevet det om fire gange, og selv har han sagt, at filmen blev til i en af de sorteste perioder i hans liv. Det mener han ikke fornemmes i filmen, som han har kaldt en romantisk komedie og et forsøg i det spirituelle, men det vil næppe alle give ham ret i.

Ganske vist opbyder Bergman al sin kunst for at spille sofistikeret og elegant sædekomedie i det 19. århundredes stil og i en perfekt ramme, skabt af Gunnar Fischers atmosfærefyldte billeder af den svenske sommernat, af P.A. Lundgrens stilsikre dekorationer og Magos kostumer, men bag al den visuelle pragt rumsterer den samme puritanske mistænksomhed over for kødet og dets gerninger, som i Bergmans seriøse film fra samme periode.

Bergman har utvivlsomt ladet sig inspirere af Oscar Wilde og Arthur Schnitzler, som Max Ophüls så kongenialt havde tolket på film i »La ronde« fra 1950. Men hvor Ophüls i sin skildring af kærlighedens komedie ikke blot er desillusioneret, men også medfølende, ligesom Renoir var det i »La règle du jeu«, en anden mulig inspirationskilde for »Sommarnattens leende«, er Bergman bidende ironisk og koldt kynisk. Hvad han har skabt – med uomtvistelig dygtighed – er et marionetspil med faste figurer, der dels har rødder i det 19. århundredes stilkomedie og dels i hans egen dramatiske verden, men som forbliver førte figurer uden meget egetliv. Og ved et gensyn med filmen i dag, kan man ikke være helt uenig med Werner Pedersen, der i sin anmeldelse i »Kosmorama 20« skrev, at »personerne er talerør for et aforistisk visdomsmageri, som giver sig ud for at være let og letsindigt, vittigt, dristigt, frækt og klogt, men i virkelig-