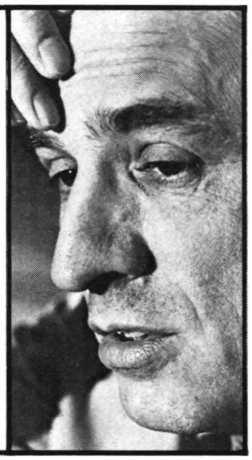
kørekarlen Antonsson hænger sig, charlatanen Tubal bliver inventar i kokkepigens seng, Sara forelsker sig i kusken Simson og vælger til sidst at tage med ham.

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-

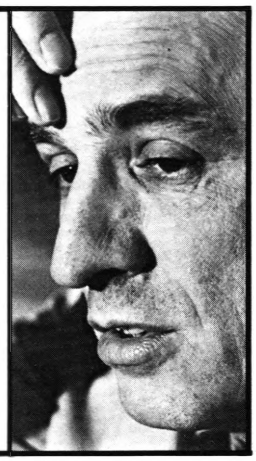
heden er tungt og klægt og uvittigt i al sin fingerpegende tydelighed.«

Der er nok en del at beundre i »Sommarnattens leende«, især hvis man betragter den som en teatralsk leg med ord, og ikke trættes af den epigrammatiske pointering og spidshed i dialogen, men det er vanskeligt at føle nogetsomhelst for nogen af personerne, hvor præcist de medvirkende end spiller i de kunstfærdige situationer, der spænder fra det Sturm und Drang-romantiske til det lavkomiske.

Filmens syn på kærligheden som en tåbelig og grusom leg mellem mennesker, var ikke meget forskelligt fra endsige mere optimistisk end i Bergmans sorte film, men i »Sommarnattens leende« fornemmer vi en kølig distance til filmens mennesker, der forstærker det stiliserede præg, som måske kan siges at være filmens force, men som også resulterer i en bedrevidende kynisme, der opleves som ubehagelig. Det nådeløse kan indebære en vis grad af selvretfærdighed, som »Sommarnattens leende« ikke kan sige sig fri for. Og efter den første og umiddelbare fornøjelse over at være vidne til den kærlighedens karrusel, som filmens fire par hopper af og på en dragende sommernat i det Herrens år 1901 på et svensk gods, sidder man tilbage med indtrykket af en uforsonlig, næsten pietistisk skildring af mennesker, der spræller i deres følelsers garn. Det lykkes ikke filmen at få os til at glemme, hvor helvedes seriøst livet er – eller rettere var – for Ingmar Bergman dengang. Og af den forsoning og tilgivelse, der ligger i den store humor, er der ingen spor i »Sommarnattens leende«.

At filmen blev en enorm succes er imidlertid ingen hemmelighed. Alligevel har Bergman aldrig senere fulgt denne sædekomedie op. Overhovedet har han endnu kun lavet én komedie, »För att inte tala om alla dessa kvinnor« fra 1964, der ret beset var en farce. Farcen som filmform har altid haft Bergmans bevågenhed, men hans eget forsøg i genren var ikke heldigt, og Bergman finder da også selv »För att inte tala om alla dessa kvinnor« mislykket. Så fatal som den har ord for at være, kan man dog ikke finde den ved et gensyn i dag, og afstanden mellem den og »Sommarnattens leende« er ikke afgrundsdyb. Mens det betænkelige ved »Sommarnattens leende« er Bergmans afstand til sine personer, er det dubiøse ved »För att inte tala om alla dessa kvinnor« imidlertid det stik modsatte forhold. Filmen er en hævnakt fra Bergmans side, men kommer aldrig løs af det personligt hævngerrige. Filmens skurk er kritikeren Cornelius (Jarl Kulle), der er ved at skrive en biografi om cellomesteren Felix, som han opsøger på dennes landsted, hvor han har omgivet sig med smukke kvinder. I portrættet af den opblæste nar Cornelius, der snylter på den store kunstner, ville Ingmar Bergman sige tak for sidst til de kritikere, som han af og til kunne føle sig forfulgt af. Men samtidig rummer filmen også en del misogyni i skildringen af de kvinder, som mesteren forbruger, men som også kun snylter på ham, og som er parate til at kaste sig over et nyt ungt geni i samme øjeblik den gamle mester dør. Filmen er naturligvis ikke uinteressant for dem, der interesserer sig for Ingmar Bergmans biografi, og det er nok muligt at finde andet i den end dens overflade, således som bl.a. Tom Milne har prøvet på i sit forsvar for den i både »Sight and Sound« og »Monthly Film Bulletin«, men den er og bliver en *private joke,* der, hvor vittigt den end er tænkt, falder lammende umorsomt ud i næsten hver eneste scene. Det er en komedie af en kunstner, der af en eller mange grunde ikke kan lave komedier. Det har Ingmar Bergman vel også selv indset, eftersom han ikke har lavet komedier siden. Det er verden ikke blevet fattigere af. Der er jo så meget andet han kan bedre end nogen anden.

Det syvende segl



Poul Malmkjær

Filmen – »Det syvende segl« – er fra 1956. Først fire år senere, i 1960, fik den premiere i Danmark. Det må lyde utroligt i dagens filmforvænte København. Det kan måske også lyde utroligt, at filmen da virkede på mig som en åbenbaring.

Den er muligvis senere blevet flyttet lidt rundt i rangfølgen i Ingmar Bergmans oeuvre, men den befinder sig fortsat på et meget respekteret stade. Det er godt at tænke på når man erindrer sig den betydning, den må have haft for en ung filmentusiasts dannelse og for den målestok, han siden har arbejdet efter.

Respekten stammer for en stor dels vedkommende fra filmens første modtagelse. »... perhaps the first genuinely existential film«, kaldte Andrew Sarris den i sin berømte gennemgang af filmen i »Film Culture« (nr. 9, 1959), hvor han også sætter fingeren på det centrale motiv: »If modern man must live without the faith which makes death meaningful, he can at least endure life with the aid of certain necessary illusion.«

Det var naturligvis ikke kun centralt i »Det syvende segl«, men centralt i Bergmans debat med sig selv og sit publikum i de år, og vist er motivet engagerende, nuanceret behandlet i »Det syvende segl«, men filmens rigdom var – og er – for mig nok så meget dens mange lag, hvor sideløbende motiver udvikles med en ikke ringere fascination, hvor centrale spørgsmål stilles – omend kun få svar gives. For Bergman er kunstner, som har til opgave at stille spørgsmål, ikke videnskabsmand, som har til opgave at finde svar. Og alligevel kan Jörn Donner i 1962 klart påvise, at filmen i behandlingen af en række efterkrigsfænomener, som teknikkens selvødelæggende udvikling og menneskets nye tvivl om meningen med livet og fremtiden, fremtræder som »ett noget filosofiskt påstående.« (»Djävulens ansikte – Ingmar Bergmans filmer«, Lund 1962).

Det følgende skulle så være en kort revision, hvor en sådan er nødig, af mine indtryk anno 1960, nu skrevet med en ballast af kendskab til andres meninger om filmen og til Bergmans senere film, der så vist har elaboreret på en række af de temaer, som løber gennem »Det syvende segl«s fortælling om dødens tilsyneladende meningsløshed når Gud ikke er til.

Efter ti år på korstog vender ridderen Antonius Block og hans væbner Jöns tilbage til hjemlandet, som historisk set jo må være Danmark, men som set under andre synsvinkler er Sverige. Han er desillusioneret til en grad, hvor den skandinaviske tvivl sætter ind, den tvivl, der har givet så meget næring og gift til den sociale og kulturelle udvikling i vor del af verden. Han kan ikke få tegn fra Gud, han kan ikke bede, og den frygtelige tvivl er sat ind: eksisterer Gud slet