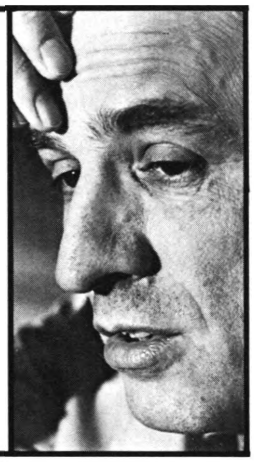
# Ved vejs ende

## Stadig et imponerende værk



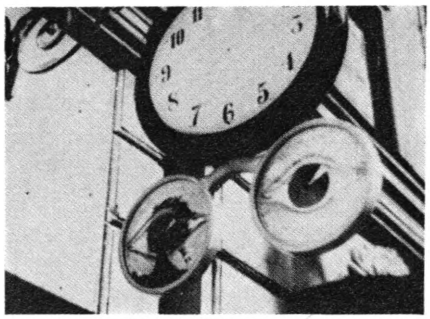
**Peter Schepelern**

Den 78-årige medicin-professor Isak Borg (Victor Sjöström) skal udnævnes til æresdoktor i Lund. Påvirket af et mareridt, hvor han oplever sig selv som død, beslutter han at køre hele vejen fra Stockholm til Lund i bil, i stedet for, som planlagt, at flyve. Hans svigerdatter Marianne (Ingrid Thulin), der i nogen tid på grund af uoverensstemmelser med sin mand Evald (Gunnar Björnstrand) har boet hos ham, tager med. Undervejs fortæller Marianne Isak, at han er en hård og egoistisk gammel mand og at hans søn nok respekterer ham, men også hader ham. Isak holder rast ved et hus, hvor han tilbragte sin barndoms somre. Henfalden i drømme ved det gamle jordbærsted genkalder han sig familielivets tabte idyl, især kæresten Sara (Bibi Andersson) der giftede sig med hans bror. Da han vågner op, sidder Sara der i form af en rapkæftet, moderne hitchhiker, der sammen med sine to kavalerer er på vej sydpå. Alle fortsætter nu i bilen, som med nød og næppe undgår påkørsel af en modkørende bil (der kører i højre side!). Ægteparret Alman fra ulykkesbilen kører videre i Isaks rummelige vogn og fortsætter deres giftige ægteskabelige opgør, indtil Marianne sætter dem af. Under et ophold i en lille by, hvor Isak i sin ungdom var læge, møder de den taknemmelige Åkerman (Max von Sydow), der kan fortælle, at alle der på egnen husker alt det gode, Isak gjorde for dem. Efter en afslappet frokost besøger Isak og Marianne Isaks ældgamle mor, hvis isnende kulde forskrækker Marianne. Senere har Isak en drøm, hvor Alman fører ham op til eksamen. Isak kan ikke klare prøverne, og efter at være blevet gen-konfronteret med sin afdøde kones utroskab, dømmes han til »den sædvanlige straf: ensomhed«. Da han vågner op, fortæller Marianne ham om sine ægteskabelige problemer. I et flash-back vises Evalds livsfjendske afvisning af Marianne, da hun fortæller ham, at hun er gravid. Omsider ankommer selskabet til Lund, hvor Evald og den stramtandede husholderske frøken Agda modtager dem. Efter den højtidelige ceremoni i domkirken, hviler Isak sig. Han forsones med Evald og Marianne (som har forsonet sig med hinanden), og da han fredfyldt slumrer ind tager drømmens Sara ham ved hånden og fører ham til en klippe, hvorfra han kan vinke til forældrene, der sidder i barndommens sommerlandskab.

»Smultronstället« kom til at stå som hovedværket i Bergmans mellemste periode. Efter det internationale gennembrud med »Sommarnattens leende« (1955), der så magtfuldt blev fulgt op af »Det sjunde inseglet« (1957), kom »Smultronstället« (premiere 26.12. 1957) som en tilkendegivelse af, at Bergman tilsyneladende havde mægtige kunstneriske ressourcer at øse af. Den blev en af tidens mest beundrede film, fik priser i Venedig og Berlin i 1958, og fik kritiker-status som et stort humanistisk hovedværk på linie med Renoirs, de Sicas og Kurosawas største værker. Den var også blandt de film, der overbeviste et hovedsageligt litterært indstillet publikum om, at også filmmediet kunne frembringe store kunstværker, måske især fordi det var – og er – et sjældent gennemarbejdet originalmanuskript, Bergman havde lagt til grund. Så gennemarbejdede og komplekse litterære værker som manuskriptet til »Smultronstället« endte dengang (og måske stadig?) oftest som romaner. Den begejstring, værket vakte – og som også afspejler sig i store, seriøse analyser som f.eks. Jörn Donners i »Djävulens Ansikte«, måtte naturligvis siden fremkalde modreaktioner (således i amerikaneren Vernon Youngs Bergman-monografi »Cinema Borealis«, et værk der for øvrigt er ret enestående ved den strøm af vrøvlagtige, indbildske strøtanker, som forfatteren med naiv selvoptagethed kaster i grams til læseren).

Donners henvisning til, at »filmens tidsopfattelse har sine rødder (...) hos den moderne litteraturs store fortællere, Proust, Joyce, Faulkner« er nok lidt af en flothed, men siger også noget om det niveau, man søgte at placere Bergman – og den seriøse filmkunst – på. Det Faulkner'ske kan man til nød finde i, at Bergman også betjener sig af indre monolog og sære flash-backs; det Joyce'ske består blot i, at »Smultronstället« – ligesom »Ulysses« – foregår på en enkelt dag (der samtidig sammenfatter et helt liv). Og man kan selvfølgelig godt sige, at Isak Borg er »à la recherche du temps perdu«, og at genbesøget på barndomssommerhusets *smultronställe* igangsætter erindringsprocessen – således at »dagens klare virkelighed gled over i drømmens endnu klarere billeder« – ligesom (men unægtelig mere raffineret) smagen af en såkaldt madeleinekage, dyppet i lindete, får fortiden til at tone frem i den Proust'ske fortællers bevidsthed. Og man kan måske også mene, at Isaks fredfyldte forsoning med fortiden – hans hilsen til forældrene i sommerlandskabet – er en ligeså fad løsning på hans problem, som »Le temps retrouvé« er på »la recherche du temps perdu«.

Men »Smultronstället« er stadig et imponerende værk. Budskabet er ganske vist lovlig simpelt: ligesom den gamle gnier i Dickens' *Juleeventyr* i tre drømmesyner konfronte-



**Fra Karl Grunes »Die Strasse« (billedet herunder) har Bergman lånt de kæmpestore, bebrillede øjne, der bruges i »Ved vejs ende« (billedet tv.)**

res med konsekvenserne af sin egoisme, således at han kan nå at forbedre sig inden det er for sent, bliver den gamle Isak via sine symbolske drømme og sin svigerdatters beretning (der alarmerende antyder, at egoismen er gået i arv) opmærksom på sin umenneskelighed og følelseskulde, som han så til sidst råder bod på. Men den gamle Sjöström (1879-1960) får med sin præstations nuancer det stedvis lidt skematiske i den dramatiske konstruktion dæmpet og figuren levendegjort. Hans tilstedeværelse giver også en meningsfuld reference til hans eget – og svensk stumfilms – mesterværk, Selma Lagerlöfs »Körkarlen« (1920), hvor han selv spillede David Holm, der, stillet over for dødens køresvend, ser sin livsførelses elendighed i øjnene og får chancen for at leve videre som et forbedret menneske.

»Smultronstället« kan ses som et kompendium over de Bergman'ske temaer, et sandt auteur-værk, der også peger fremad i produktionen.

Temaet: den følelsesmæssigt indestængte persons forløsning fandtes allerede i »Sommarlek« (jfr. artiklen om »Bergman og musikken«), men siden også i »En passion« og »Viskningar och rop«, hvor livsfølelsens sejr over isolation og ensomhed dog fremstår som væsentlig mere tvivlsom end i »Smultronstället«s opbyggeligt optimistiske forløsnings-slutning.

Det centrale tema – egoismen, følelseskulden, isolationen – bliver videre udviklet i trilogien og »Persona«.

Med ægteparret Almans infernalske ægteskabelige opgør og Evald og Mariannes diskussioner i regnen peger Bergman (der selv har betydelig erfaring i ægteskab) frem til »Scener ur ett äktenskap«.

Voyeurismen – som udtryk for den lidenskabsløse udforskning af omverdenen, præsenteret i scenen hvor Isak i det skjulte iagttager sin kones utroskab, – genfindes i »Såsom i en spegel« (faderens fascination af datterens sygdom), »Tystnaden« (den ene søsters opsyn med den anden), »För att inte tala om alla dessa kvinnor« (kritikerens nøglehulskiggerier) og »Ansiktet« (den dissekerende læge, den udspionerende ægtemand).

Ydmygelses-motivet – der ellers i de fleste Bergman-film fremstår specielt som *kunstnerens* ydmygelse (således i »Det sjunde inseglet«, »Gycklarnas afton«, »Ansiktet« og »Riten«) – anslås i scenen, hvor Isak er til eksamen og kommer til kort.

Bergmans specielle teologiske yndlings-diskussion – om Guds eksistens eller tavshed – som lanceredes i »Det sjunde inseglet«, og som var hovedemnet for trilogien og også optræder i »Viskningar och rop« og »The Serpent's Egg« (begge steder i en præsts tale), spøger måske i den noget trægt symbolske stigmatisering af Isaks hænder i den tredie drømmescene og i diskussionen mellem den moderne Saras to kavalerer, der efter deres slåskamp, forårsaget af uenighed om Guds eksistens, får stillet det kontante spørgsmål af Sara: »Nå, fanns Gud?«

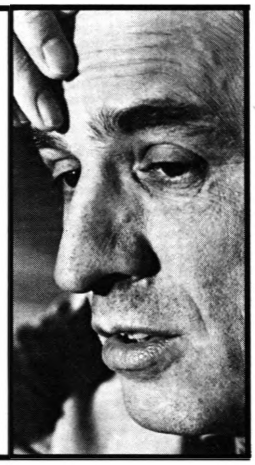
Formelt set er filmens styrke de originale drømme-flash-backs. Fra Sjöbergs berømmede »Fröken Julie«-filmatisering (fra 1951) har Bergman hentet ideen med at anbringe to tidsplaner inden for samme billede, således at den gamle Isak træder direkte ind i barndommens Carl Larsson-idylliske sommerhjem.

Der er en stilmæssig forbindelse mellem Greuel-ekspressionismen i mareridtene her og i drømme-scenen i »Fängelse«, flash-back'et i »Gycklarnas afton« og horror-sekvenserne i »Ansiktet« og »Vargtimmen«. Referencerne til den tyske ekspressionisme – som »The Serpent's Egg« trækker særligt på – findes også i indledningsdrømmen. Den øde by med ligkistekareten rummer mindelser både om Wienes »Das Kabinett des Dr. Caligari« og Langs »Der müde Tod«. Men især er de kæmpestore bebrillede øjne, der hænger under uret uden visere (en slags makabert timeglas-symbol, der dukker op igen, på det reale plan, i scenen med den gamle mor), et lån fra Karl Grunes berømte »Die Strasse« (1923) – se illustrationerne. Man kan måske også opfatte det som en guds-metafor i den særlige Bergman'ske tolkning: den fjerne guds udeltagende øjne ser koldt ud over menneskets øde verden. En litterær association melder sig: i »The Great Gatsby« (1925) giver F. Scott Fitzgerald en skildring af den moderne menneskeligheds ødemark, »en askedal – et fantastisk landskab, hvor der gror aske ligesom hvede på bakkedrag og i groteske haver; hvor askedyngerne tager form som huse og skorstene med røgsøjler og tilmed, med en slags gennemsigtighed, som askegrå mennesker, der tåget bevæger sig omkring og allerede er ved at forvitre og smuldre væk i den støvede luft. (...) Men oven over det grå landskab og de støvskyer, der rejser sig som efter eksplosioner, kan man få øje på doktor T.J. Eckleburgs øjne. Doktor T.J. Eckleburgs øjne er blå og kæmpestore – deres pupiller er en meter høje. Det er ikke et ansigt, de stirrer ud af, men et par enorme gule briller på en usynlig næse«.

Bergmans film kommer herefter mere og mere til at dreje sig om det umulige i at få øjenkontakt med de tomme øjne, der ruger over askedalen. I »Smultronstället« kan det betrængte menneske dog endnu forløses fra sin ensomhed og finde hvile i humanismens favn.

# Bergmans trilogi

## En analyse af »Som i et spejl« & »Lys i mørket« & »Stilheden«



**Anders Troelsen**

Bergmans trilogi betegner ikke blot et privat faderopgør, men afspejler indirekte en generel samfundsmæssig svækkelse af faderautoriteten. Samfundsudviklingen betinger en stadig hurtigere forældelse af viden, idet børnene gør helt andre erfaringer og modtager en helt anden type kundskaber end forældrene, således at ikke blot et videnfællesskab, men også et normfællesskab generationerne imellem udtyndes. Da familieinstitutionen samtidig er blevet tømt for stadig flere af sine oprindelige funktioner – de er overtaget af andre samfundsmæssige institutioner og af massemedierne – er grundlaget for opretholdelse af faderautoriteten svækket.

Bergmans trilogi beskriver faderautoritetens fald samtidig med at den afspejler familiens begyndende opløsning: i trilogien eksisterer der kun rudimentære familier. Alligevel er det i treenigheden af far, mor og barn at Bergman forankrer den positivitet, han trods alt kan ekstrahere af tilværelsen. Accenten er her lagt på kvinden, ikke på den detroniserede fader. Kvinden er i Bergmans traditionelle