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?«

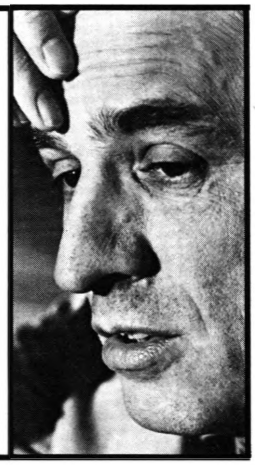
Formelt set er filmens styrke de originale drømme-flash-backs. Fra Sjöbergs berømmede »Fröken Julie«-filmatisering (fra 1951) har Bergman hentet ideen med at anbringe to tidsplaner inden for samme billede, således at den gamle Isak træder direkte ind i barndommens Carl Larsson-idylliske sommerhjem.

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

tankegang nærmere naturen, hun er ikke splittet ved især at hente sin identitet uden for familien; hun omgiver sine nærmeste med et følelsesrum, der beskytter dem mod en ond og truende omverden. Samtidig er familien for Bergman et fællesskab, der fører individet ud over sig selv og sit indre kaos af seksualitet og aggressivitet. Familiesammenhængen er et værn såvel indadtil som udadtil.

I trilogien trænger den virkelighed, der omgiver personerne, sig stadig mere på for hver film, samtidig med at de positive ansatser bliver svagere.

SOM I ET SPEJL.

I »Som i et spejl« er moderen fraværende, mens faderen, forfatteren David, i begyndelsen af filmen vender hjem til sine to børn, den pubertetsbesværede Minus og den skizofrene Karin. Sammen med Karins mand tilbringer de to dage i et øde beliggende sommerhus. Børnene er skuffede, da David røber, at han meget snart vil rejse igen, og Karin rystes dybt, da hun i faderens dagbog læser, at han – til sin egen forfærdelse – føler trang til at registrere forløbet af hendes sindssygdom. Karin søger i sine sygdomsanfald tilflugt på et ubeboet loftskammer, hvor hun forestiller sig at Gud vil åbenbare sig. Under et tordenregnskyl søger hun ly i et gammelt skibsvrag, og her giver hun og broderen sig hen til hinanden. Igen opsøger hun sin anden verden, men da guden kommer, viser den sig at være en edderkop – nemlig den helikopter, der skal bringe Karin til hospitalet. I filmens slutscene udtaler David sit nyvundne credo: at Gud er kærlighed. Vinduessprosserne bag ham danner et kors!

Karin og Minus er barnlige og desorienterede i tilværelsen. Det visualiseres i en af filmens første scener, hvor de henter mælk, som Minus kommer til at spilde. I baggrunden af billedet ses glimtene fra et fyrtårn. Karin taler om at man kan føle sig så værgeløs – »ligesom børn der er sat ud i ødemarken, og det er nat«. Tryghed føler hun derimod da faderen putter hende i seng som var hun et lille barn. Da hun og Minus søger sammen i det gamle skibsvrag, omslutter det dem som et moderskød.

Karins vision af den kærlige Gud, der skal komme, er klart en erstatning for den fraværende far, men billedet af begge faderskikkelser nedbrydes i filmens løb. David synes til sidst at udfylde sin rolle over for Minus, der glad udbryder: »Far talte til mig!«. Men det er svært at tage Davids nye tro på, at Gud og kærlighed er ét og det samme, alvorligt. Mens faderens maske af selvsikkerhed er revet af og hans talentløshed som forfatter afsløret, er han stadigvæk den kølige iagttager i den scene, hvor Karin har sin seksuelt betonede oplevelse af edderkoppeguden, der vil trænge ind i hende.

Harriet Andersson i »Som i et spejl«

LYS I MØRKET.

Edderkoppeguden dukker op i gen i »Lys i mørket« i præsten Tomas' forgæves forsøg på at hjælpe fiskeren Jonas (!) Persson, der er plaget af angst siden han læste at kineserne opdrages til had og snart vil være i besiddelse af atombomben. Tomas (den vantro!) fortæller åbent at han selv som ung havde indrettet sig med en helt privat, faderlig Gud, der imidlertid senere, da han konfronteredes med den spanske borgerkrigs rædsler, blev til et uhyre, en edderkoppegud.

Også ordene om at Gud er kærlighed gentages i denne film, nu parodieret af organisten, der spiller ved de to gudstjenester i Mittsunda og Frostnäs, mellem hvilke filmens handling er udspændt.

Efter den første gudstjeneste opsøges Tomas af lærerinden Märta, som han har trøstet sig med efter sin kones død, og som han nu tydeligvis gerne vil slippe af med. En gammel kone bringer bud om at Jonas Persson har begået selvmord. Efter at have været nede ved elven, hvor Jonas har skudt sig, kører Tomas sammen med Märta til hendes skole, hvor han i en samtale ydmyger hende som kvinde. Alligevel tager hun mod hans tilbud om at følge ham til Frostnäs kirke, hvor han gennemfører gudstjenesten – med hende som eneste kirkegænger.

»Lys i mørket« tematiserer tydeligt religionens svækkede samfundsmæssige magt. Tomas indrømmer over for Märta at det var hans far og mor, der ville han skulle være præst.

Den almindelige sekularisering demonstreres meget klart i den overordentlig fortættede indledningsscene i Mittsunda kirke, hvor de enkelte personers forhold til hinanden og kirken demonstreres ved deres mimik og gestik. Kun en gammel kone synes at være ét med nadverritualet: hun lukker øjnene og griber med begge hænder om kalken; Jonas Persson må derimod have kalken ført helt hen til sine næsten sammenpressede læber. De få kirkegængere befinder sig gennemgående »ved siden af« det kirkelige ritual, distraherede fra det af småomstændigheder. Selv forretter Tomas gudstjenesten mekanisk, plaget som han er af influenza, og organisten kikker på sit ur, læser i et ugeblad og er lige ved at glemme sit arbejde.

Filmens positivitet er knyttet til det spinkle menneskelige fællesskab, som Tomas og Märta etablerer, efter åndeligt og bogstaveligt at være sunket i knæ, hver på sit domæne, han i kirken, hun i skolestuen. Ateisten Märtas bønner er af hel verdslig karakter: da Tomas indvilliger i at tage hende

med til Frostnäs sidder hun i bedestilling ved en skolepult. Da hun i Frostnäs kirke beder om at hun og Tomas må finde tryghed og mod til at vise hinanden ømhed, etableres visuelt en forbindelse til Tomas, hvis ansigt ses i ganske samme profil som Märtas. Forinden er Tomas blevet identificeret med degnen Algot, der fortæller præsten om hvorledes den følelse af forladthed, der må have bemægtiget sig Kristus da han råbte: »Gud, min Gud, hvorfor har du forladt mig?«, har gjort stærkt indtryk på ham: præst og degn sidder i helt den samme stilling, mens kameraet bevæger sig mellem dem. Også Märta trækkes ind i dette fællesskab, der består i faderens fravær og tavshed: Märta har haft eksem ved hårgrænsen og på hænderne.

Kvinderne er absolut de mest positive i filmens univers: lærerinden Märta, der ikke som Tomas strider med Gud i sin kirke, men tager sig af børnene i sin skole, og Jonas Perssons gravide kone, der afviser Tomas' tilbud om at bede sammen med hende, da han underretter hende om mandens død, men i stedet vil ind for at tale med sine børn.

STILHEDEN

Gunnel Lindblom og Ingrid Thulin i »Stilheden«

I »Stilheden« (dvs. »Guds stilhed«) optræder religionen kun i profaneret skikkelse, familiesammenhængen er opløst, og en destruktiv omverden trænger sig på.

To søstre, Ester og Anna, samt den sidstes søn, Johan, rejser med toget i et fremmed, unavngivet land. Ester bliver syg, og de tager ind på et stort, gammelt hotel. Johan går på opdagelse i hotellets gange, mens moderen på en kafé over for hotellet finder sig en mand. Esters tilstand forværres og søsteren lader hende tilbage på hotellet, mens hun og Johan rejser bort med toget.

Religionen har i »Stilheden«s univers mistet enhver betydning: Anna fortæller søsteren at hun og den fremmede mand fandt et mørkt hjørne i en kirke, hvor de kopulerede. Da de senere elsker på et hotelværelse, drager en grotesk bryllupsprocession af dværge forbi udenfor som en parodi på det kirkelige ritual.

Personkonstellationen i filmen har på sin vis karakter af en slags familie: Johan bevæger sig mellem den mandhaftige Ester og den kvindelige Anna. De to søstre er modstillede. Ester klamrer sig forgæves til deres *afdøde* fars principper, for dog at fastholde en slags orden i kaos, Anna lader sig lede af sin krop. Mens Ester fryser, er Anna bestandig svedende, hun tager ustandselig bad – og beskæftiger sig i det hele taget meget med sin krop. Ester er oversætter, forsøger en også åndelig kontakt, mens Anna over for sin fremmede elsker udtrykker at det er dejligt de ikke forstår hinanden.

Johan er imidlertid overladt til sig selv, må på egen hånd orientere sig i en verden præget af aggression og (negativt skildret) seksualitet. Løsrevet fra familiesammenhængen fremtræder han således i sin åbenhed som »vor tids helt« (titlen på den bog, man ser ham læse i). Mens moderen i filmens slutscene, da hun og drengen rejser bort fra den fremmede by, lukker togvinduet op for at lade regnen svale sit ansigt, er drengen optaget af det papir, han har fået af Ester, og som indeholder oversættelser af ord på det fremmede sprog.

Med »Stilheden« er positiviteten forskudt fra kvinden til barnet, der utvungent bevæger sig imellem de to søstre og således kan hele det opsplittede. Men ligesom *Johan* synes at kunne skabe kontakt, er kunsten i stand til at bygge bro over sprogkløften: navnet *Johann* Sebastian Bach er det eneste, der lader sig tyde i en avis på det fremmede sprog, og ordet »musik« er det eneste, der umiddelbart lader sig forstå (en sats af en af Bachs cellosuiter er i »Som i et spejl« identificeret med trøsten og håbet).

Det kvindelige som følelsesrummet er imidlertid ikke ophævet med denne film: den truende omverden er præget af falliske tanks og synes udelukkende befolket med mænd.

ABSTRAKT OG KONKRET.

Eksistentielle problemer som dem, der udfoldes i disse film, kan i dag virke fjerne og uinteressante. Man kan undre sig over at det overhovedet har været muligt at formulere problemer så abstrakt, så isoleret fra en social kontekst, som det er tilfældet. Omgivelserne har oftest karakter af projektioner af indrepsykiske forhold. Det fremmede land i »Stilheden« giver associationer i retning af koldkrigsforestillinger om østlande, men fungerer her blot som symbol på en postuleret almenneskelig fremmedfølelse.

Det er imidlertid klart at sådanne tematiseringer af mennesket som abstrakt individ er nærliggende i en højkonjunkturperiode, hvor samfundets klasseskel i manges bevidsthed er udjævnet og Mennesket er sat i centrum også i den politiske debat. Tressernes også i Sverige stærkt ekspanderende mellemlag har for en stor del fået tid, råd og uddannelse til at pleje et rigt facetteret sjæleliv. Det er det intellektuelle mellemlag, der er den primære modtagergruppe for Bergman-film, ligesom det er inden for denne gruppe, at man finder filmenes – statsligt ansatte – formidlere.

Er Bergmans film således bundet til en meget snæver erfarings horisont samtidig med at deres eksistentielle problemstillinger er overmåde abstrakte, så rummer de til gengæld på det mere konkrete plan særdeles skarpe og præcise iagttagelser af interaktionsformer inden for især de intellektuelle mellemlag.

Litt.:
Maria Bergom-Larsson: **Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin,** Pan/Norstedts, Stockholm 1976.
John Simon: **Ingmar Bergman directs,** Harcourt Brace, Jovanovich, Inc., New York 1972.
Robin Wood: **Ingmar Bergman,** Studio Vista, London 1969.