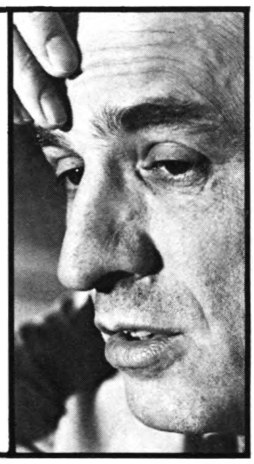
Persona

Mere intellektualistisk skema end ægte og uberegneligt liv



Ebbe Iversen

»Persona« fra 1966 lader sig opdele i fire tematiske lag, som selvfølgelig kun for overskuelighedens skyld kunstigt kan skematiseres ud fra hinanden. Det første handler om forholdet mellem to kvinder, det andet om filmen selv, det tredie om kunstnerens funktion og det fjerde om menneskets isolation i det frysende bergmanske univers, hvor fortvivlelsens råb mod himlen ikke besvares.

Helt konkret drejer det sig om sygeplejersken Alma og skuespillerinden Elisabeth Voglers konfrontation i det ensomme sommerhus, hvor Alma skal forsøge at hjælpe Elisabeth, efter at sidstnævnte i månedsvis har nægtet at tale. Elisabeths hårdnakkede tavshed bliver katalysator for en erkendelses- og sprængningsproces hos Alma, hvis trygge tro på muligheden for en velordnet og fornuftig fremtid går i stykker. Men filmen går ud over denne i sig selv spændende konfrontation og antyder en sammensmeltning af de to kvinders personlighed – eller snarere er det Elisabeths personlighed, der bemægtiger sig Almas, eller måske er de to sider af samme splittede sind.

På dette punkt som på andre er filmen dunkel, og man kan nok fornemme dunkelheden som mere fortænkt end frugtbart flertydig. Men hypotesen om, at Elisabeths psyke borer sig ind og erobrer Almas – eller i hvert tilfælde bliver et afslørende og destruktivt spejl for den – giver i det mindste en indfaldsvinkel til den del af filmens tematik, der beskæftiger sig med kunstnerens rolle. Udtrykt med den kvindelige læges ord har Elisabeth valgt stumheden (midt under en opførelse af »Elektra«, sågar) for at holde op med at lyve, for ikke mere at spille roller. Men stumheden er også en rolle, og Elisabeth fortsætter med som passiv kunstner vampyristisk at udnytte sin omverden, dvs. Alma.

Sygeplejersken tror at have fundet en forstående og fortrolig veninde og åbner i en natlig rus op for en række traumatiske fortrængninger under den borgerligt veltilpassede og professionelle overflade. Så opdager hun, at Elisabeth har udnyttet hende som en slags fornøjeligt studieobjekt, og så forvandles fortroligheden til aggressioner og Almas fortrøstningsfuldhed til meget bergmanske replikker om tilværelsens løgn, forfalskning og mangel på sammenhæng. »Skræmt« og »hjælpeløs« bliver nøgleord, den bergmanske eksistentielle krise under en tom himmel slår ordrigt igennem, men unægteligt mere skematisk og mindre gribende end i andre af hans film. Desperationen har noget stædigt postulerende over sig.

Elisabeths/kunstnerens afmagt forklares (og forsvares?) glimtvis i et par scener, hvor hun betragter henholdsvis TV-billeder af en buddhistisk munks selvbrænding i Saigon og et fotografi fra nazistiske jødearrestationer i Warszawas ghetto, det med den lille dreng med hænderne i vejret. Men trods disse to eksempler på verdens overvældende umenneskelighed retter Bergman alligevel en selvransagende anklage mod den kunstner, der ikke kan formidle håb og tillid, men kun suge erfaringsmateriale ud af medmenneskene i nihilistisk afmagt. Kunstneren bruger sin omverden, men kan den bruge kunsten, når virkelighedens rædsler som i Saigon og Warszawa dog forbliver uanfægtede?

Tilsvarende forsøger instruktøren et opgør med filmmediet selv ved hjælp af en stribe krasse verfremdungseffekter. Man ser filmstrimmelen køre gennem apparatet og et glimt af kameraholdet i arbejde, og som visuelle håndkantslag får man uden varsel en række tungt symbolske chokscener langet ud – et lig åbner øjnene, en stumfilmsdjævel springer op af en kiste, en nagle slås gennem en hånd etc.

Liv Ullmann og Bibi Andersson i scene fra »Persona«, Bergmans drama om menneskelig isolation

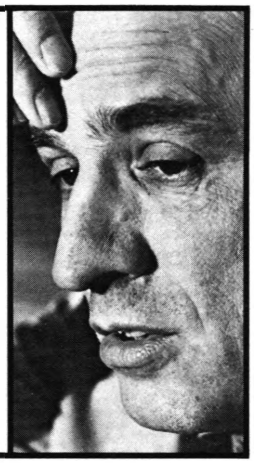
Ingen skal være i tvivl om, at dette er film, altså illusion og bedrag, og at sommerhuset i den smukke skærgård også ligger i en grum og nådesløs verden.

I dag er det vanskeligt ikke at se en vis portion overspændt effektjageri i disse næsten masochistiske kunstneriske selvopgør, og den målbevidste konstruktion skinner skarpt igennem både i det berømte billede, hvor Almas og Elisabeths ansigter smelter sammen til ét, og i det eneste ord, Alma får Elisabeth til at sige – »ingenting«! Der er mere intellektualistisk skema end ægte og uberegneligt liv i filmen, en selvoptaget talen sig fremad i en forud fastlagt retning, men der er også disse meget smukke sort-hvide billedkompositioner, foruroligende i deres fortættede nærvær og dulmende den tematiske tørhed med visuel sanselighed, og der er i Bibi Anderssons og Liv Ullmanns følsomme præstationer en demonstration af Bergmans mageløse evner som personinstruktør. I den enkelte scene gør spillets rigdom figurerne til mennesker, selv om de i det samlede forløb må forblive marionetter.

Og så er der trods alt i »Persona«, som kronologisk ligger mellem desperationsfilmene »Stilheden« og »Ulvetimen«, en måske holdbar kerne af sundhed og styrke i Bibi Anderssons lyse Alma. Vel bryder hun sammen, og vel brister hendes velordnede verdensbillede. Men man har efter filmens åbne slutning lov at vælge at tro, at hun ikke selv er bristet, og at hun med sine egne ord aldrig bliver som Elisabeth. Vover man ikke at vælge den tro, er »Persona« – trods alle de partielle fortolkningsmuligheder, man kan underholde sig selv med – tæt på i sidste ende kun at have samme destruktive funktion over for sin tilskuer, som Elisabeth Vogler har over for Alma. For trods filmens mange ord ligger der også en form for stumhed bagved »Persona«.

Ulvetimen

En redegørelse for Bergmans gysertime



Anders Troelsen

Den er nok Bergmans personligste film – »Ulvetimen« – og hans mest mareredne. Den er det i en sådan grad, at den kan synes uforløst. Navlestrengen mellem filmskaber og værk er ikke hugget over: filmen rummer uigennemskuelige personlige elementer. Den er det ekstreme udtryk for en isoleret kunstnerposition, hvor kunstneren ikke lader sig distrahere af hensynet til et publikum, der for at kunne fatte en meddelelse må have krav på, at denne har en nogenlunde objektiveret karakter og ikke kun lader sig forstå til bunds ved en psykoanalyse af det subjekt, der har frembragt den.

HANDLINGEN

Filmen er ikke blot udtryk for en ekstrem kunstnerindividualisme; den handler direkte om den.

På en øde ø (!) i den frisiske øgruppe bor maleren Johan Borg og hans hustru, Alma. Johan har en tid haft svært ved at male, og han oplever at en verden af dæmoner er ved at bemægtige sig ham. For at kunne hjælpe ham forsøger Alma at indleve sig i hans skizofrene forestillingsverden, og det i en sådan grad at hun begynder at kunne se hans spøgelser, der holder til på øens gamle, forfaldne slot. Men til sidst kan hun ikke længere nå ham, han forsvinder simpelthen, hans identitet opløses.

FORTÆLLEPERSPEKTIVER

Allerede i et sådant nødtørftigt handlingsreferat ligger en slags fortolkning, og særlig for denne films vedkommende, hvor det er uklart, hvad der egentlig sker. Det forholder sig nemlig sådan, at alle begivenheder er filtreret gennem flere synsvinkler. Filmen indledes med tre fortekster, der fortæller at den bygger på Almas mundtlige beretning samt Johans dagbog. Efter disse tekster, der er underlagt forskellige filmstudielyde sluttende med instruktørens »börja!«, ses Alma, der famlende begynder sin fortælling, mens hun appellerende ser ind i kameraet. I hendes beretning indgår også hændelser, som hun i sin tid læste om i Johans dagbog, og som filmen visualiserer. Imidlertid er det ikke altid klart, om det vi ser er Almas oplevelse af hændelserne, om det er hendes daværende eller senere læsning af Johans dagbog, der gengives, eller om det er Johans egne oplevelser, sådan som de er nedfældet i dagbogen, eller sådan som han har gengivet dem over for Alma. Der er således tale om overlejrede og tidsmæssigt forskudte fortællerlag, og deres indbyrdes forhold er systematisk sløret. Denne distancerende teknik tjener på én gang til at insistere på det fortaltes virkelighedskarakter – fortællerne træder frem for vore øjne som garanter for deres beretninger – og til samtidig at ophæve al virkelighedssubstans, da hændelserne oftest er filtreret gennem flere fortælleperspektiver, hvis troværdighed kan drages i tvivl.

Filmens lukkethed om enkeltindividets oplevelser viser sig også i den måde, hvorpå tilskueren rent visuelt ledes ind i det fiktive univers. Filmen er således rig på såkaldt »subjektive« indstillinger. Da Johan og Alma besøger slotsbeboerne glider disse drømmeagtigt frem i billedfeltet. Deres ansigter er (optisk) forvrængede. Også lyde er ofte gengivet subjektivt: ved den efterfølgende middag på slottet foretager kameraet en hurtig cirkulær bevægelse omkring bordet, hvor alle er placeret, sluttende med en indstilling af Johan bagfra: lydene og brokker af meningsløse samtaler synes at slå sammen om ham.

Johans fantasiverden er det centrale i filmen. I flere scener på slottet er Johan på Edvard Munch'sk vis trukket frem i den ene side af billedets forgrund med ansigtet vendt mod tilskueren, således at vi ikke blot fornemmer hans isolation, men samtidig kan opfatte det der viser sig bag ham som materialiseringer af hans mareridt. Imidlertid er det som sagt ofte uklart om der er tale om Johans eller Almas oplevelser, og filmens pointe er netop, at Alma i sin kærlighed til Johan er lige ved at blive trukket over i hans verden. Alma spørger selv om det ikke er sådan at man, når man har levet længe sammen, kommer til at ligne hinanden og tænke på samme måde. Det er en af Johans dæmoner, en gammel dame, der som en projektion af Almas ønske om at blive gammel sammen med Johan, opfordrer hende til at læse i Johans dagbog – og derved gå ind i hans verden.

DEN SPALTEDE VERDEN

I filmens ramme, hvor Alma i søgende, afbrudte sætninger fortæller til instruktøren, gentages den bevægelse fra lys til mørke, som filmen som helhed foretager. Vi ser først Alma i