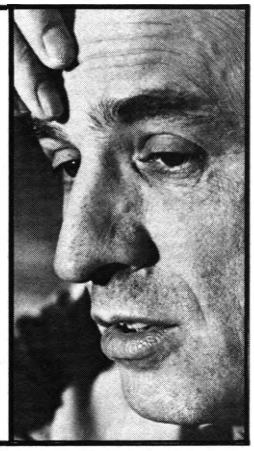
rent selvudtryk, og dettes originalitet er varemærket på det frie marked, hvor købernes skalten og valten med kunstværket rummer en potentiel ydmygelse af kunstneren. At kunsten under disse omstændigheder er reduceret til selvspejling i aristokratisk tilbagetrukkethed er klart nok Bergman bevidst, blot drager han ingen konsekvenser af sin indsigt. Hans kunstsyn er fundamentalt romantisk. Filmmediet kan bruges til at skildre individets eksistentielle problemer, men kan ikke have samfundsmæssige sammenhænge som tema. Den ydre verden kan kun finde anvendelse som projektioner af den ulykkelige kunstneres indre univers. Bergmans film rummer aldrig blot tilløb til en analyse af samspillet mellem den sociale virkelighed og individets bevidsthed, f.eks. i form af sammenhængen mellem mellemlagets svævende sociale position og dets identitetsproblemer.

Som modbillede til kunstnerens narcissisme har Bergman kun en idealiseret familienormalitet at byde på, til hvilken Kvinden som moder og hustru kan knytte hele sin identitet og derved opnå en helstøbthed og en forankring i »naturen«, der ikke er den isolerede kunstner beskåret.

Litt.: Robin Wood: Ingmar Bergman, Studio Vista, London 1969.

Skammen

I sjælden grad en privat film



Kaare Schmidt

»Skammen« er en i sjælden grad »privat« film. I sig selv giver den ikke megen anden mening end banalitet i fåreklæder. Men i Bergmans produktion udtrykker den en yderste konsekvens af hans udvikling (med hans seneste, »Slangens æg«, som direkte fortsættelse). En del af hans gennemgående tematik er altså nødvendig for forståelsen.

I IBs univers (som virkelig fortjener benævnelsen) hersker en, egentlig religiøst begrundet, kamp mellem Livets *mening* og Livets *vilkår.* Han skelner mellem gode og onde mennesker (som fortælleren – »Gud« – direkte benævner det i »Det regner på vor kærlighed«). De gode lever en materielt kummerlig tilværelse i en oprigtig søgen efter livsmening, mens de onde er dem, der sidder socialt trygt og veldefineret på samfundsmæssige magtpositioner. De er det dennesidiges administratorer, som derved manifesterer undertrykkelsen af de højere mål (jvf. også hans egen nylige konflikt med skattevæsenet).

Livets mening kan udtrykkes i tre størrelser, som betinger hinanden: tro, kunst og kærlighed. Livets vilkår er den hindring for realiseringen af livets mening, som udgøres af samfundet (ligegyldigt hvilket – i en vis forstand er det simpelt hen helvedet på jord).

Troen begrænses af *institutionen* kirken. Troen får en samfundsmæssig side (jvf. afskyen for præster), som er en hindring for den anden side, troen på livets mening og livsmeningen i troen.

Kunsten begrænses af den institutionaliserede finkultur (som IB selv kommer til at tilhøre, hvilket bliver noget af et dilemma), repræsenteret af scenekunstens stivnede normer/masker (jvf. f.eks. »Gøglernes aften«) og anmeldernes bedreviden, jvf. afskyen for lektorer. Modsætningen er livskunsten, hvor den kunstneriske udfoldelse er et mål i sig selv for kunstnerne/menneskene – derfor ofte vist som gøglere – til opnåelse af livsmening og -glæde (jvf. »Till Glädje«).

Kærligheden begrænses af institutionen ægteskabet. Parforholdet får en samfundsmæssig side, hvor Manden er forvalteren af de stivnede samfundsnormer, som undertrykker den anden side, kærligheden, repræsenteret af Kvinden som »naturligt« følelsessymbol.

Det er på grundlag af dette konfliktforhold – den indre higen og det ydre bolværk – at IB skaber sin *psykologiske* tematik. Den er hele tiden underlagt de generelle temaer men har nok været den væsentligste faktor i hans berømmelse. Det skyldes den intensive »afklædning« af psyken, nordisk tung og naturrelateret og stærkt påtrængende i IBs frysende, rensede billeder, hvor expressionismen ikke kun er vinkelmageri men udnyttelse af skuespillernes knortede svenske ansigter og den barskt enkle svenske natur.

Det krigens landskab, vi i »Skammen« indføres i, kan umiddelbart forstås som blot det Krigens ragnarok, det giver sig ud for. Omkring hovedpesonerne bryder verden sammen, sammenbruddet i kulturen/samfundet medfører menneskets sammenbrud. Fra den nøjsomme og uskadelige tilværelse i det isolerede gartneri trækkes Eva og Jan ind i undergangen og ændres psykisk/menneskeligt. Kampen for den simple overlevelse bliver dominerende. Jan, der ikke kunne slagte en høne, lader sig tvinge til at dræbe en ven, og senere dræber han på eget initiativ et medmenneske i samme situation som han selv for at få hans støvler. Eva chokeres over hans handlinger men ender med søvngængeragtig accept. Sådan er Krigen.

Det kan jo være meget rigtigt, f.eks. sammenholdt med diverse voldsliderlige produkter, men alligevel et temmelig banalt udsagn.

Med IBs univers i baghånden kan man se, at det heller ikke er budskabet (men det ændrer ikke ved at det umiddelbart en filmens udsagn). Jan og Eva Rosenbergs nedtur er begyndt før krigen når dem (efternavnet henviser til jøderne som særlig kunstneriske og særligt forfulgte – ligesom i »Slangens æg«). De har sagt kunsten farvel – alle broer er brudt – og der lades heller ingen tvivl tilbage om at kærligheden er passé. Hvad så med troen?

IB har i stadig højere grad i sine film forenklet de fysiske omgivelser (bortset fra »Slangens æg«), flyttet sine personer fra »samfunde« til enkle lokaliteter – nøgne rum, en skærgårdsø – i takt med tematikkens almengørelse ud i det helt abstrakte. Samtidig er de ydre forholds hindring af den centrale søgen efter livsmening blevet total, nu blot helt koncentreret i de psykologiske konflikter. Mennesket står ene og fortabt efter Guds død (»Stilheden«) – sindssygen i »Som i et spejl« var vel egentlig sidste chance.

Troen tematiseres ikke i sig selv i »Skammen«. Men med opgivelsen af kunsten og kærligheden som muligheder er også troen ophørt – troen på kunsten og kærligheden og troen som livsmening i sig selv. Jan og Eva passerer efter ruinerne en *uskadt* kirke, som må være udtryk for institutionens tomme skal.

Krigen kan altså ses som en symbolsk kampplads, udtryk for en psykologisk konflikt i og mellem hovedpersonerne, forbundet med et opgør mellem idealer og realiter, hvor samfundsnormerne i stedet for at være i opløsning sætter sig igennem i deres fulde konsekvens, så mennesket knuses.

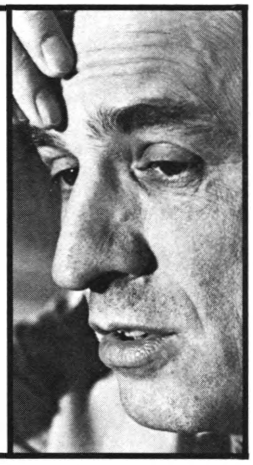
Scene fra »Skammen«

Dette skal ikke forstås som en fortolkning, der specielt vil trække de samfundsmæssige aspekter frem, sådan i al abstrakthed. Det mener jeg derimod, at IB gør, og jeg mener netop, at det er vanskeligt at eklære sig uenig med ham i hans ganske almene pointer. Men for mig at se – og det er så min vurdering – så er det netop fordi han fremstiller tingene så abstrakt, garneret med skarpe og helt nære situationsbeskrivelser, at man ikke blot kan være enig men sågar betragte det som specielt dybt. Jeg mener ikke at IBs snævre henvendelse til borgerskabet – som det publikum der i kraft af tilsvarende erfaringer kender de skildrede psykologiske konflikter – skal lægges ham til last, at han burde lave film for alle eller for andre. Men jeg mener, at hans pessimisme – hans vægt på menneskelige eller borgerlige idealers forfald – fremføres på et alt for tyndt grundlag.

Efter at Gud er død (for IB) – og for så vidt også før – er menneskene blevet til kastebolde for verdens omskiftelser. Det kunne vel være rigtigt i mange sammenhænge, men når mennesket også frakendes muligheden for at tage ansvar for dets eget liv (spøger Gud alligevel, nu blot i Djævelens – samfundets – skikkelse?), så slår meningsløsheden igennem i en grad, hvor den bliver absurd. Så kan IB vel ikke engang mere påstå, at han selv er ansvarlig for sine egne film.

Passion & Hvisken og råb

Kompendier over Bergmans temaer



Peter Nørgaard

Filmene »Passion« fra 1969 og »Hvisken og råb« fra 1972 udgør to yderpunkter i Bergmans senere produktion. Begge film er rene kompendier over instruktørens temaer og besættelser, men »Passion« er et af hans æstetisk set mest kantede og disharmoniske værker, mens »Hvisken og råb« besidder den formelle afklarethed, der ifølge modne kritikere er det modne kunstværks særkende. På den anden side rummer »Passion« en appellerende åbenhed, mens »Hvisken og råb« er temmelig hermetisk i al sin helstøbthed. De anekdotiske detaljer (»historien«) er i »Passion« begrænset til et minimum, og i »Hvisken og råb« er de næsten helt forsvundet. »Passion« er sat i en genkendelig, fysisk virkelighed og foregår i nutiden, hvorimod »Hvisken og råb« har drømme-karakter og udspiller sig i en 90'er-lignende epoke. Hvor den første film er ekspressiv, er den anden suggestiv. Men begge beskriver de den yderste grad af kontaktløshed, i »Passion« formuleret som »cancer i sjælen«, i »Hvisken og råb« konkretiseret som cancer i kroppen. Følgen er under alle omstændigheder: afsjælethed.

Den splittet virkende »Passion« er den mest regelmæssigt konstruerede af de to film. Den er opbygget i 4 hovedafsnit, der adskilles af skuespiller-interviews og rummer omtrent lige mange sekvenser. Denne matematiske struktur fornemmes dog ikke ved den umiddelbare oplevelse af værket. Scenerne, hvor skuespillerne udtaler sig direkte til kameraet om deres roller, er nok tænkt som en distancerings-effekt, men i så fald opfylder de ikke ganske deres mission. Da aktørerne virker lige så instruerede her som i resten af filmen, er illusionsbruddet minimalt. Tværtimod bekræfter disse monologer vores tiltro til filmens udsagn, indenfor det fiktive univers, der er tale om.

»Passion« er tilsyneladende det sidste værk, hvor Bergman ligger under for, hvad man kunne kalde »den imitative fejlslutning«, at et kunstværks udtryksside absolut skal efterligne dets indholdsside: »Form bør spejle indhold«. Personerne er splittede, ergo er filmen splittet, deres motiver er skjult for dem selv og dermed også for os.

Filmens plagede mennesker hjemsøges ikke af fysiske farer, som i den umiddelbart foregående »Skammen« – et værk, som »Passion« ellers minder en del om. Set i sammenhæng med Bergmans øvrige produktion forekommer personernes angst og rodløshed snarest at være et symptom på det »troens fravær«, der så ofte skildres i instruktørens film, omend begrebet her ikke nødvendigvis behøver at tolkes metafysisk. Anna og Andreas tror ikke på hinanden, Eva tror ikke på sig selv, og Elis tror ikke på noget som helst. Den allitteration, der knytter parrene sammen, er kun en ironisk effekt.

Titlen »Passion« er så præcist valgt, at den, med sit spektrum af betydninger fra »lidelseshistorie« til »mani« kan dække alle filmens 4 hovedpersoner. Der er den hjælpeløst åbne og modtagelige Eva (Bibi Andersson) og hendes forfrossent utilnærmelige og kyniske mand, arkitekten Elis (Erland Josephson). De kan hverken leve med eller uden hinanden. Der er den unge enke, Anna (Liv Ullmann), hvis rigoristiske sandhedskrav dækker over en dyb livsløgn, og den mand, hun kaster sin bogstaveligt talt kvælende kærlighed på, den udbrændte og ydmygede geolog, Andreas (Max von Sydow). På den trøstesløse, forblæste ø, hvor personerne bor (et ydre udtryk for deres indre isolation), sker der en række grusomme dyremishandlinger. Vi får aldrig at vide, hvem der har begået dem, hvorved vi netop bringes til at tænke, at de kunne være begået af *enhver*: At volden ligger i os alle.

Det gælder også Anna, trods hendes efternavn, From. Andreas indser, at Anna selv i sygelig jalousi fremkaldte den bilulykke, der kostede hendes »perfekte« mand og hendes barn livet. Anna beder ham om tilgivelse, men han er ude af stand til at tilgive. Han vil hellere have sin ensomhed tilbage end fortsætte med det kvalfulde og håbløse forsøg på at nå ind til et andet menneske. Naget af tvivl og anger går han i filmens slutscene frem og tilbage som et dyr i et bur, mens Bergman lader billedet af ham opløses (i en optisk zoom-ind?), og fortællerstemmen udta-