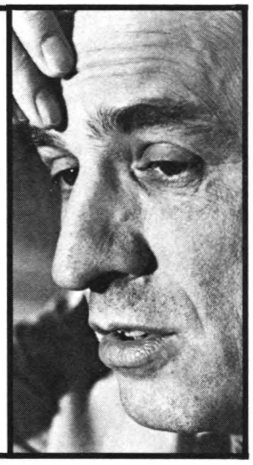
Scene fra »Skammen«

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-

ler: »Denne gang kaldtes han Andreas Winkelmann.« Med »Passion« nåede Bergman et nulpunkt i sit syn på menneskets vilkår (»Andreas« – »menneske« på græsk) og havde udtømt mulighederne i den stil, hvormed han på denne tid prøvede at give sine erfaringer form.

I »Hvisken og råb« går Bergman direkte til at konfrontere os med den hårdeste af alle sandheder: At vi skal dø. Filmen stiller os over for spørgsmålet om, hvilken mening livet har, set i dødens perspektiv. Men rammen om disse eksistentielle overvejelser er denne gang en videreudvikling af hans mere allegoriske værker fra slutningen af 50'erne.

På en gammel herregård ligger den ca. 40-årige Agnes (Harriet Andersson) for døden, angrebet af kræft i underlivet. Hun plejes af tjenestepigen Anna (Kari Sylwan). Hendes to søstre, Karin (Ingrid Thulin) og Maria (Liv Ullmann) er kommet til dødslejet. Sygdommens virkninger og forløb skildres pinagtigt indgående, og døden kommer som en befrielse for både Agnes, menneskene omkring hende og tilskueren. Agnes' søstre prøver at være hende til hjælp, men Maria er for overfladisk og Karin for følelseskold til, at de kan give deres banale medlidenhed andet end konventionelle udtryk. Kun den dybt religiøse (og næsten umælende) tjenestepige kan støtte den syge med en kærlighed, der ligger hinsides pligt og fornuft. Som i »Passion« optræder der altså 4 hovedpersoner, og også her er de så stærkt typificerede og kontrasterede, at de kan minde om udgaver af de 4 temperamenter. Men i »Hvisken og råb«s uvirkelige atmosfære kan man godtage disse hårdt optrukne figurer.

Filmen er opbygget i to nogenlunde symmetriske halvdele med Agnes' død som midtpunkt, og i hver del får to af hovedpersonerne tildelt et »flashback«, der ligger uden for filmens nutidsplan. D.v.s., egentlige flashbacks er det ikke; der er snarere tale om filmiske ækvivalenter til teatrets bekendende monologer, hvad enten de præsenteres som dagbogsnotater, erindringsglimt eller fantasiforestillinger. Helt folkeeventyr-agtig i formen er tjenestepigens vision, hvor den døde Agnes bønfalder sine nærmeste om varme og kontakt: Den 3 gange gentagne påkaldelse; søstrene, der svigter; tjenestepigen, der alene står hende bi.

En nøgle til forståelsen af det aspekt af filmen, der ligger i dens titel, kan være udformningen af disse 4 sekvenser. De indledes og afsluttes alle med overtoninger i rødt, et stort, isoleret nærbillede af den erindrende person, og et akkompagnement af hviskende stemmer. Disse stemmer kan tolkes (pars pro toto) som et symbol på de kvælende livsvilkår eller traumatiske oplevelser, der har (mis-)formet personerne. Råbene er den gentagne appel: »Hjælp mig!« der fremsættes i mange af filmens scener. Muligheden for at bryde isolationen ligger i råbet, den pludselige accept af egen hjælpeløshed og lidenhed, en opgivelse af just de dele af personligheden, der holder personen sammen. Men Bergman giver ikke denne erkendelse store realiseringsmuligheder. Det anskueliggøres i, at den, der hører Agnes' råb, er døden, og den tilintetgørelse af jeg'et, hun opnår, er den totale tilintetgørelse af både krop og sjæl.

Trods alt lader instruktøren filmen klinge ud på en tilsyneladende forhåbningsfuld tone: En passage fra Agnes' dagbog. Her skildres et af de lyse øjeblikke, der som et strejf af nåde kan forsone mennesket med dets bitre kår. En smuk sommerdag får Agnes besøg af sine søstre. Ude i haven gynger Anna dem alle tre. Solen skinner, sygdommens virkninger er stilnet, hun føler sine elskedes nærvær og tænker: »Jeg har oplevet det fuldkomne«. Men den lille episode er ikke i stand til at opveje filmens samlede indtryk af lidelse, bedrag og håbløshed. Og det synes fattigt, at alt hvad Bergman vil indrømme mennesket i retning af dennesidig lykke er en dag uden smerter.

I både »Hvisken og råb« og »Passion« viser Bergman sit mesterskab som personinstruktør. De fra manuskriptforfatteren Bergmans hånd ret tyndt tegnede figurer får i skuespillernes legemliggørelse en overbevisende nuancerigdom og selvstændigt liv. Filmene er fulde af den slags »touches«, der beriger menneskeskildringerne, som f.eks. portrætteringen af personerne via deres hænder i »Hvisken og råb«. I samme film opnår Bergman, bistået af sin faste fotograf, Sven Nykvist, billedvirkninger af en helt uhørt skønhed, ved benyttelsen af udelukkende reflekteret og diffust lys og den begrænsede farveskala: Dybrødt og hvidt.

Men i begge film benytter Bergman sig af så trælst litterære fortællepåfund som »det glemte brev« og »den efterladte dagbog«, og i begge film indfører han forvirrende og komplet overflødige fortællerstemmer – altsammen noget, der tyder på vaklende tiltro til filmmediet. Og begge film præges af en ulyksalig bastanthed i symbolikken (disse evindelige ure!), og en trang til at fylde enhver gestus, ethvert tonefald med lige megen *betydningsfuldhed.* Bergman er en stor kunstner i stadig udvikling, men udviklingen kan også være nødvendig.

Til venstre en scene fra »Hvisken og råb«. Herunder en scene fra »Passion«