

Den mänskliga nådens dödsdans

Bildernas brott mot verkligheten och det musikaliska momentet hos Ingmar Bergman

Den svenske författaren Steve Sem-Sandberg har i ett föredrag vid Vasa LittFest i höst fäst uppmärksamheten vid Pèter Esterhàzys iakttagelse att orden alltid skjuter verkligheten framför sig. Kan man på samma sätt hävda, att även bilden, filmen, fungerar på samma sätt? Låt oss för ett ögonblick anta att så är fallet. Då en reproducerad bild uppstår på filmduken, är den en återberättelse likväl som en nyskapelse. I mötet mellan berättelsens ”då och nu” finns den existentiella fråga som gör ett konstnärligt uttrycksmedel och uttryckssätt till något mer än endast ett konstaterande.

Ingmar Bergman skriver själv manuskripten till sina filmer och TV-pjäser. Under de senaste åren har han för det mesta publicerat manuskripten i bokform samtidigt som eller strax efter att själva filmen haft premiär. Det är alltså sig själv och sina egna intentioner som Bergman tolkar, vilket gör det lättare för en iakttagare att analysera filmernas djupaste skikt likväl som de projektioner de blir i tittarens öga.

På tal om projektioner kan det vara intressant att tänka på temat i en av Bergmans tragikomiska femtiotalfilmer, *Djävulens öga*, där mörkrets furste, genialiskt gestaltad av en medelålders Stig Järrel, sänder Don Juan från helvetet för att försöka beröva en ung flicka hennes oskuld. En sådan är en vagel i ögat på djävulen. Efter att med förförelsens alla tillgängliga medel ha gått i närkamp med en idyllisk lutherdom i landsbygdens idyll i det svenska folkhemmet, får Jarl Kullens Don Juan ge upp, och går därmed miste om den belöning som utlovats vid ett framgångsrikt berövande av prästdotterns jungfrudom: att befrias från de eviga kvalen i helvetet. Filmen hör till de märkligt harmoniska i Bergmans produktion, även om den delvis bär gycklets prägel.

I *Djävulens öga* skjuter bilderna verkligheten framför sig bland annat genom att temat delvis åskådliggör en som man idag kanske gärna skulle karaktärisera som regressiv livshållning. En livsinställning, där tradition och etik bildar ett slags fond. Samtidigt är filmen i högsta grad aktuell, genom att den så att säga bakifrån, bortifrån, registrerar den nymoralistiska kulturtrend som genomsyrar en stor del av underhållningsindustri likväl som politisktideell verklighet i dagens anglosaxiskt dominerade värld. Skillnaden är dock naturligtvis den att *Djävulens öga* är ett välvilligt bejakande av vissa moraliska ideals berättigande medan den nämnda kulturtrenden mer är ett uttryck för bigott dubbelmoral och för ett slags självbedrägeri än för en genuin livshållning med rentav bibliska och givetvis humanistiska rötter.

Men bilderna inte endast skjuter verkligheten framför sig, utan de drar den även efter sig och låter den förvränga sig. Ett annat exempel på hur bilderna går i närkamp med och vänder på

verklighetens olika sidor är *Såsom i en spegel*, som är en av de få filmer där Bergman ger kristet färgad religiositet en chans, åtminstone som en projektion av mänskliga alternativ. Man kan också säga att tematiken i *Såsom i en spegel*, vilken kan betecknas som ett tragiskt följdrama av en existentiell Elekrtraproblematik, klart kan sammankopplas med ”tiden som icke-existerande och relativ” i många andra av Bergmans filmer, nu senast i den sköra *Saraband* där ju incesttemat för övrigt gör come back. Det vagt incestuösa i *Såsom i en spegel* handlar ju dock inte som i *Saraband* om far och dotter utan om bror och syster. Det finns en topeliansk snudd på syskonskapets hjältemod i filmen. Fadern, den narcissistiske författaren som förgäves ångrar att han ställt sin konst framför omsorgen om sin dotter, tar Gud till vittne på en nåd som dessvärre förblir icke-fungerande. Ett av huvudstråken i Bergmans filmer och i hans författarskap är, enligt min mening, tanken att nåden – i bästa fall – uppstår i mänsklig självinsikt och i att förlåta sig sina egna synder snarare än att den skulle vara en lutherskt och evangeliskt verkande nåd i gudomlig kraft. Slutresultatet blir ändå ofta att detta mänskliga projekt att bejaka den på egen hand tillgängliga nåden är mycket bräckligt och det undgår oftast inte en katastrof, som till exempel i fallet fadern/sonen i *Saraband*. Det handlar där om en far med dödskräck som demoniserar sin son på grund av dennes förmenta svaghet genom att föraktfullt förödmjuka honom ända till sin självförintelse.

Ingmar Bergman har i en TV-dokumentär berättat att mycket av det hemskaste i hans filmer härrör sig från självupplevda fador i barndomen. Biskop Vergerus ”kärleksfulla” bestraffningar av Alexander i *Fanny och Alexander* är ett exempel. Finns det något grymmare än övergrepp som sker i kärlekens namn? När det gäller Bergman själv kan man säga att faderns prästerliga nit för en tvingande kärlek och nåd satte djupa och smärtsamma spår i sonens cinematografiska produktion. Till det mest fascinerande i allt detta hör att Bergman av allt att döma ändå har upplevt en identifikation och försoning med detta sega och ångestfyllda föräldraarv. I den vackra boken *Bilder* berättar Bergman om hur han försonades med sina föräldrar på deras ålderdom. Demonen, djävulen upphör både i verkligheten och i cinematografin att skymma en äkta kärlek i och med att det uppstår en mer grå än en svartvit bild av människan som förälder, själv pressad av traditioners krav.

Människan bakom silas fram genom tidens och livets filter. Bergman berättar också om hur han brukade åka omkring och besöka gamla kyrkor på landsbygden tillsammans med den sedan länge pensionerade, åldrande fadern. Vid ett av dessa besök inträffade det att prästen var förhindrad att predika på grund av en sjukdomsattack. Bergmans far reste sig då upp och erbjöd sig att ex tempore sköta hela gudstjänsten. Som en slutkommentar till händelsen konstaterar Bergman att av detta lärde han sig att vad som än händer så skall man alltid hålla sin gudstjänst. Bergman är ingen troende, han gav upplevelsen sin egen innebörd på ett sublimt plan.

Djävulens gäckande skugga, rösten som säger att det inte är kärleken utan den utplånande döden och därmed alltings meningslöshet, som vinner, förblir ändå ett viktigt tema i Bergmans produktion ända till slutet. På tal om verklighetens karaktär och hur den i tidsprojektioner avbildas kan noteras att det finns en obeskrivligt ful och kataraktisk men för många sann och igenkännbar gråhet i den mest angstiga av Bergmans ”det finns ingen gud”-filmer, nämligen *Nattvardsgästerna*. I den gestaltas ju prästen, som en motsats till Nils Poppes ödmjuka och trosvisst naive kyrkoherde i *Djävulens öga*, av Gunnar Björnstrand, Bergmans vid sidan av Max von Sydow, Jarl Kulle och Erland Josephson mest framgångsrike och mångfacetterade skådespelare. Gunnar Björnstrand var en mästare både på ironisk självdistans och självföraktande masochism. Någonstans mitt emellan dessa båda begrepp framträder en verklig människa, som berör oss starkt.

I Ingmar Bergmans filmer är det väl det musikaliska momentet, moment musicaux, som alltid eller i varje fall ofta, tillför handlingen ett inslag av verklig nådsupplevelse. Ljudet, musiken, och för all del mycket ofta även en öronbedövande tystnad, kontrasterar med bildens rörlighet där allt ständigt är förändring och omvärdering. Film består av bild och ljud. Ljudet, likväl som tystnaden och pausen, är en nästan lika viktig del av en film som bilden. Skjuter även ljudet verkligheten framför sig i en film? Ja, i viss mån, eftersom ljud till stor delen är härmning av läten och händelser. Men

genom sin harmoniska eller sin melankoliska prägel i Bergmans filmer skapar den klassiska musiken i dem också en tidlöshet och spänning. Filmmusiken är ju hos Bergman inte eggande, effektförstärkande, som hos till exempel Hitchcock eller Francis Ford Coppola, utan snarare en kompletterande motbild. Mozart, Bach, Schubert, högfrekventa kompositörer hos Bergman, stannar upp bilderna och ger dem en chans att både kritiskt och distanserande gå i ett slags dialog med temat och handlingen. I *Larmar och gör sig till* får Schubert i syfilistiskt delirium men samtidigt i äkta existentiell vånda och försoning träda fram och predika för tittarna om människans sjunkande från livets helvete ner i det okända, som är ett slags befrielse. Bergman sade i sitt som han själv betecknat det sista officiella framträdande, i radioprogrammet ”Sommar” senaste juli, att trots att han inte är troende så anser han musiken är given oss från osynliga världar.

I *Saraband* har slutligen den konflikt mellan bejakande och förnekelse (av livet, Gud, sexualiteten, kärleken...) stagnerat och stelnat till döda fotografier i handen på en Liv Ullman som i de mänskliga relationernas dödsdans och Vishnuliknande drama sitter med en enda insikt eller äkta upplevelse på hand: att i ett litet, välsignat ögonblick som mor ha kunnat framkalla en rörelse, ett möte, med den autistiska dottern på anstalten med de grå och slamrande döva väggarna. Det är en pendang, en hänvisning till *Höstsonaten*, där den självupppoffrande prästfrun och modern förgäves försöker trösta och hjälpa sin handikappade dotter medan hon själv revolterar mot sin egen mor, hon som är en självupptagen karriärist som berömd konsertpianist, på samma sätt som Gunnar Björnstrands fadern/författaren i *Såsom i en spegel* där en dotter flyr in i schizofrenins mörka spindelvärd undan den flyktiga, självcenterade fadern och hans demoniska dominans över sina närmaste.

I *Den goda viljan* och kanske även i *Söndagsbarn* kontrasteras idyll mot galenskap och solförmörkelse i själen. Någon verkligt harmonisk slutpunkt mellan man och kvinna nås inte i Bergmans produktion. Det förblir alltid en ofullbordad jakt på detta att ”de tu skola bliva ett kött”. Fädernas och mödrarnas synder och oförmåga till nåd för sig själva hindrar det. Någonstans försiggår alltid ”Scener ur ett äktenskap” där på något märkligt sätt föräldrakärlek och sinnlig kärlek kommer på kollisionskurs eller havererar därför att tiden alltid tar slut, och därför att den gör det liksom av sin egen kraft. Bilderna skjuter verkligheten framför sig, och de två möts aldrig. Endast i musiken, denna obeskrivliga utopi som lever sitt eget liv i Bergmans filmer, finns en antydning till det som den franska filosofen Simone Weil i boken *I väntan på Gud* har beskrivit som en harmonisk slutpunkt. Då två toner faller in i varandra, möts himmelsk och jordisk kärlek. Det är toner som i vardagens verklighet och i återgivandet av ord och bilder från den oftast dansar på långt avstånd från varandra.

Kaj Hedman

Kaj Hedman, f. 1953, är författare, kolumnist och kritiker, bosatt i Karleby. KH har publicerat åtta diktsamlingar, av vilka två är översatta till finska. I fjol utgavs den självbiografiska *Panikboken – en berättelse om borderline* och i december 2004 ett urval dikter ur hans produktion i finsk översättning, *Sydän on huone etelään*, i översättning av Elina Pöytäsaari. Hedman medverkar i finlandssvenska tidningar och kulturtidskrifter, samt bl.a. på Internetsajter som Lysmasken och Finlandssvenska Musikstationen.

Han är arbetande medlem i Svenska Folkskolans Vänner och har bl.a. varit jurymedlem i Arvid Mörne-tävlingen. På fritiden lyssnar han mycket på klassisk musik och har varit aktiv medlem i Amnesty International.