



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
LITTERATUR, IDÉHISTORIA OCH RELIGION



”Guden tigger och  
människorna pratar”  
*- en studie av gudsbilden i Ingmar Bergmans  
filmer.*

"God remains silent and the people speakö  
*- a study of the images of God in the films of Ingmar Bergman.*

**Ludvig Lindelöf**

*Termin:* HT 2010  
*Kurs:* RKT 145 Teologi, Examensarbete för  
kandidatexamen, 15 hp  
*Nivå:* Grundnivå  
*Handledare:* Bo Claesson

## **Abstract**

The study is aimed at investigating the images of God, or how God is perceived, that is being presented in the artistic work of Ingmar Bergman, and how they differ from each other. The films that are being analysed in this study is *The seventh seal* (1957), *The Magician* (1958), *Through a glass darkly* (1961), *Winter light* (1963), *The Silence* (1963), *Persona* (1965) and *Cries and whispers* (1973).

To examine the images of God that are being presented throughout the scope of the study I am mainly using common cinematic theories that are presented in James Monacos *How to read a film* (2000) and Louis Giannettis *Understanding film*(1993) which basically are structuralist approaches to discussing film as a language and interpretation.

I am studying each movie as it is presented to us, the viewers, and only speaking of the film. I am also looking into Ingmar Bergmans personal life, not to examine if he was a Christian believer, but for clues to interpret themes, characters and the event taking place in each of the films. The study is investigating the series of films as a connected unity, a connected unity that explores the relationship of God and mankind as it is presented in the films.

The result of the study is that the image of God presented in the films of Ingmar Bergman is a God that moves from the transcendent sphere to the immanent sphere, a God, or öthe Holyö that over the years transforms into something materialistic. This new God, or holiness, is something that exists in the interpersonal relations of mankind in the latter work of Ingmar Bergman.

**Keywords:** Ingmar Bergman, God, silence of God, images of God, religion, cinema, movie theory, The seventh seal, The Magician, Through a glass darkly, Winter light, The silence, Persona, Cries and whispers.

## **Innehållsförteckning**

<b>1 Inledning</b>	s 1
1.1. Syfte	s 1
1.2. Metod	s 2
1.3. Avgränsningar	s 2
1.4. Struktur	s 2
<b>2 Teori</b>	s 3
2.1. Tidigare forskning	s 3
2.2. Film och teologi	s 4
2.2. Filmens tecken	s 5
2.3. Filmens syntax	s 10
2.4. Realism och formalism	s 11
2.5. Auterteoretiskt perspektiv	s 11
2.6. Hur kan man tolka en Bergmanfilm?	s 12
<b>3 Ingmar Bergmans filmer</b>	s 14
3.1. Den gamla gudsbilden	s 15
3.1.1. Det sjunde inseglet	s 15
3.1.1.1. Inledning	s 16
3.1.1.2. Konnotationer - döden och Gud	s 16
3.1.1.3. Gudsbild - döden är viktigare än Gud	s 20
3.1.1.3. Diskussion - att söka ny förståelse	s 21
3.1.2. Ansiktet	s 22
3.1.2.1. Inledning	s 22
3.1.2.2. Konnotationer - tystnad som tvivlar	s 23
3.1.2.3. Gudsbilden - att upprätthålla tron	s 24
3.1.2.4. Diskussion - en första uppdelning av problematik	s 26
3.2. Gudsbilden förändras	s 28
3.2.1. Såsom i en spegel	s 28
3.2.1.1. Inledning	s 28
3.2.1.2. Konnotationer - att leva mellan världarna	s 30
3.2.1.3. Gudsbilden - spegelguden och ett gudsbevis	s 32
3.2.2.4. Diskussion - far, sexualiteten och Gud	s 34
3.2.2. Nattvardsgästerna	s 35
3.2.2.1. Inledning	s 36
3.2.2.2. Konnotationer	s 37

3.2.2.2.1 Solen som metafor för Guds tystnad	s 38
3.2.2.2.2 Den heliga bråten	s 38
3.2.2.2.3 Märta är passionen	s 39
3.2.2.2.4 Nedbrytandet av credot	s 40
3.2.2.3. Guds bilden - en resa från spegelguden till passionen	s 40
3.2.2.4. Diskussion - en ny gudsbild och en jord full av härlighet	s 43
3.2.3. Tystnaden	s 45
3.2.3.1. Inledning	s 46
3.2.4.2 Konnotationer - far, döden och tystnaden	s 46
3.2.4.3. Guds bilden - kroppen står mot själen i en värld utan Gud	s 48
3.2.4.4. Diskussion - Johan som bärare av en ny gudsbild	s 51
3.3 Den nya gudsbilden	s 53
3.3.1 Persona	s 53
3.3.1.1. Inledning	s 54
3.3.1.2. Konnotationer - teodicéproblematiken	s 55
3.3.1.3. Guds bilden - en sammanfattning av erfarenheter	s 57
3.3.1.3.1 Den gamla gudsbilden	s 57
3.3.1.3.2 Den nya gudsbilden	s 58
3.3.1.3.3 Elisabeth lämnas kvar	s 59
3.3.1.4. Diskussion - en gudsbild centrerad kring gemenskap	s 60
3.3.2. Viskningar och rop	s 61
3.3.2.1. Inledning	s 61
3.3.2.2. Konnotationer - kristendomens återkomst	s 63
3.3.2.2.1 Guds lamm	s 63
3.3.2.2.2 Pietá	s 65
3.3.2.2.3 Nåden	s 65
3.3.2.2.2 Nattvarden	s 66
3.3.2.3. Guds bilden - realiserade begär och en materiell gudsbild	s 66
3.3.2.4. Diskussion - sista steg mot en materialistisk helighet	s 70
<b>4. Slutanalys - Bergmans gestaltade gudsbild</b>	s 71
<b>5. Sammanfattning</b>	s 74
<b>6. Källförteckning</b>	s 7

# 1 Inledning

Genom i stort sett hela Ingmar Bergmans filmskapande finns det några återkommande teman som aldrig tycks lämna honom ifred, teman som ofta knyter an till de stora, existentiella frågorna. Frågor om döden, meningen med livet, Guds existens, konstens betydelse för det levda livet samt kärlekens villkor och existens är några av de frågor som man kan följa i Bergmans filmer.

Denna uppsats kommer att främst intressera sig för den linje i Bergmans filmskapande som berör just frågan om Guds existens. En linje som inte nödvändigtvis är den viktigaste, men jag ändå påstå att den återkommer, på ett eller annat sätt, i nästintill alla hans filmer. Vissa tider verkar den vara mer aktiv och andra tider ligger den i träda för att enbart dyka upp som en bisats eller ett lösryckt citat, eller som Ingmar Bergman själv säger till Vilgot Sjöman i boken *L 136: dagbok med Ingmar Bergman*: öJamen du. Har inte du upplevt, du med, att det går i vågor, det här med religionen, som ebb och flod?<sup>1</sup> Men oavsett om tråden är aktiv eller ligger i träda så löper den alltid längs filmremsorna som utgör Ingmar Bergmans livsverk. Allt som oftast finns tråden där i form av avsaknad, ibland finns den där som en realitet. Framförallt är nystandet av den röda tråden märkbart under en 16-års period, från *Det sjunde inseglet* (1957) och fram till *Viskningar och rop* (1973) med sin tydligaste topp under 60-talet med filmerna *Såsom i en spegel* (1961), *Nattvardsgästerna* (1963), *Tystnaden* (1963) och *Persona* (1966).

Just dessa filmer brukar också vara de som hamnar allra högst upp på listor och summeringar över Bergmans verk och karriär, en placering som visserligen kan tolkas som att han var på toppen av sin konstnärliga karriär under denna period, men samtidigt skulle man kunna läsa det som att han verkligen berörde någonting unikt och någonting som kanske är sant existentiellt.

## 1.1. Syfte

Syftet med uppsatsen är att undersöka den gudsbild som gestaltas i Bergmans filmer. Jag kommer att titta på hur gudsbilden ser ut i de olika filmerna och diskutera om och hur den förändras.

De frågeställningar jag undersöker är: Hur ser den gudsbild som gestaltas i Ingmar Bergmans filmer ut? Hur förändras gudsbilden i en jämförelse filmerna emellan?

---

<sup>1</sup> Sjöman, Vilgot 1963, s. 20.

## 1.2. Metod

Jag har valt att göra en kvalitativ analys av sju Bergmanfilmer som jag anser vara lämpliga för uppsatsens syfte och frågeställningar. Uppsatsens tyngdpunkt ligger på analys av de färdiga spelfilmerna, men jag utgår även från skrivna manus, publicerade intervjuer gjorda med Ingmar Bergman samt kringlitteratur om filmerna och Ingmar Bergmans liv. I filmanalyserna använder jag mig främst av de semiotiska teorier och övergripande filmteorier som James Monaco beskriver i boken *How to read a film* (2000). Dessutom kommer jag använda mig av några av de teorier som beskrivs i Louis Giannettis bok *Understanding movies* (1993), framförallt ett auterteoretiskt och formalistiskt perspektiv för att tolka film. Jag kommer för läsbarhetens skull inte explicit nämna varje gång jag använder mig av dessa teorier i min analys.

## 1.3. Avgränsningar

Eftersom Ingmar Bergman gjort ett 50-tal spelfilmer så är det en omöjlighet att analysera alla utifrån uppsatsens förutsättningar och tidsramar. Att bara se på en enda film är inte heller lämpligt då det är svårt att se en gudsbild i förändring om fokus ligger på en enstaka film. Därför har jag valt filmer som dels spänner över ett relativt långt antal år och filmer som jag anser behandlar religiös problematik på ett eller annat sätt.

En annan avgränsning som uppsatsen innehåller är den tolkningsavgränsning som jag medvetet gör. En film av Ingmar Bergman kan och behöver inte handla om Gud. Inte ens om Gud är huvudpersonen. Det är därför inte säkert att den scen eller det begrepp som jag tolkar att det handlar om Gud med all nödvändighet behöver handla om detta. Bergmans filmer handlar lika mycket om sitt förhållande till familjen, sin uppväxt, kvinnor, konsten och kärleken, något som Robert E. Lauder tagit vara på i titeln till sin bok *God, Death, Art and Love ó the philosophical vision of Ingmar Bergman* (1989). Detta medför att jag kan komma att bortse från eventuella tolkningsvinklar till förmån för den religiösa vinkeln.

## 1.4. Struktur

Uppsatsen inleds med ett teorikapitel där jag börjar med att gå igenom hur man kan tänka kring film och teologi och efter detta går jag igenom Monacos tankar kring hur man kan tolka film. Jag kommer även att diskutera andra tolkningsteorier och begrepp för att landa i hur man kan tolka en film av Ingmar Bergman. I kapitlet om Ingmar Bergmans filmer kommer jag använda mig av samma fyrdelade struktur för varje film. Förutom en kort summering av filmen så går jag igenom (1)

filmens inledning, (2) dess denotationer och konnotationer, (3) filmens gudsbild och slutligen (4) en diskussion om filmen samt dess förhållande till föregående och efterkommande filmer. I vissa kapitel kommer jag, för läsbarheten och förståelsens skull, ibland att använda mig utav underrubriker till de ovanstående indelningarna.

## 2 Teori

### 2.1 Tidigare forskning

Forskningen kring gudsbilden i Ingmar Bergmans filmer är långt mindre utsträckt än vad forskningen kring hans teateruppsättningar och filmer överlag är. Bland de källor jag själv använder kan exempelvis nämnas Mareet Koskinens *öAllting föreställer, ingenting ärö: filmen och teatern - en tvärestetisk studie* (2001) samt Christo Burmans *I teatralitetens brännvidd : om Ingmar Bergmans filmkonst* (2010) vilka får stå som två svenska exempel på den forskning som använder sig utav Ingmar Bergmans växelverkan mellan teatern och filmen som föremål för studie och analys snarare än hans religiösa problematik. En som däremot tar Bergmans religiösa frågor på allvar i sin studie är den teologie doktorn Hans Nystedt som i sin bok *Ingmar Bergman och kristen tro* (1989) har samlat ett antal artiklar han skrivit under årens lopp där han analyserar Bergmans filmer ur ett kristet perspektiv. Dessvärre är Nystedt ingen större filmvetare utan tolkar utifrån ett rent exegetiskt perspektiv vilket kan bli något onyanserat ibland.

Bland de utländska bidragen till studiet av Ingmar Bergmans gudsbilder vill jag framförallt ta upp Robert E. Lauder, katolsk präst och filosofie doktor, som i boken *God, death, art and love : the philosophical vision of Ingmar Bergman* (1989) bland annat diskuterar den religiösa aspekten i Bergmans filmer utifrån ett helhetsperspektiv och där han, liksom titeln anger, slutligen finner att kärleken är det som kvarstår som det viktigaste, och som enda frälsning, i den värld som Ingmar Bergmans filmer skapar. Likaså har Arthur Gibson tagit ett helhetsperspektiv på Bergmans filmskapande i sin bok *The silence of God : creative response to the films of Ingmar Bergman* (1969) som sträcker sig från *Det sjunde inseglet* och fram till *Persona*. Gibson ser filmerna som tätt sammanbundna och att den religiösa problematiken som uttrycks där, framförallt i form av Guds tystnad, är en mänsklig erfarenhet som den moderna och allt mer sekulariserade människan upplever. Som titeln anger skall dock hans bok ses som ett ökreativt svarö på de frågor kring Gud och religionen som presenteras i Ingmar Bergmans filmer, vilket gör hans bok till något tendentiös. Samma problem drabbar även Lauders bok där han ibland försöker allt för hårt för att få Ingmar Bergmans filmer att passa in i sin egna agenda.

## 2.2 Film och teologi

I boken *Livsåskådning på vita duken* diskuterar Ola Sigurdson fyra olika sätt på hur man kan se religion gestaltas i film och delar upp filmerna i följande kategorier: (1) Film som inte innehåller några religiösa referenser eller gestaltar en religiös problematik, (2) film som på en diegetisk (innehållsmässig) nivå har inga eller väldigt få religiösa referenser men som ändå gestaltar en religiös problematik, (3) filmer som innehåller religiösa referenser men som ändå inte gestaltar religiös problematik och (4) filmer med religiösa referenser som gestaltar en religiös problematik.<sup>2</sup>

Sigurdsons poäng är dock inte att strikt kategorisera filmer utifrån detta perspektiv och att en film som hamnar i den ena kategorin är bättre lämpad för att undersöka teologiskt än en film som hamnar i en annan kategori, utan han menar snarare att det enbart visar på olika möjligheter för filmen.<sup>3</sup> Så som jag ser det är det nyttigt för den som tolkar en film att göra sig medveten om filmens förutsättningar, vilket då gör det enklare att göra en korrekt tolkning av filmen, vare sig det är en teologisk tolkning eller ej.

Sigurdson fortsätter sedan att diskutera hur man kan tänka teologiskt om film och presenterar tre infallsvinklar på hur man kan använda film i teologiskt syfte.<sup>4</sup> Dessa infallsvinklar behandlar dock främst filmens teologiskapande roll i samhället, hur film kan fungera ideologiskt genom att forma våra värderingar, önsknings och hur vi tolkar våra liv. Detsamma gör Melanie J Wright i sin bok *Religion and Film* där hon beskriver att det är vanskligt att välja en film för en teologisk jämförelse utifrån den simplifierade principen att film beskriver livet och dess mening, liksom religion (eller teologi) gör; därför går alla filmer att läsa ur ett teologiskt perspektiv och att om man skall försöka göra teologi av film så bör urvalet av filmer vara väl genomtänkt.<sup>5</sup> Wright fortsätter sedan med att diskutera huruvida valet att enbart titta på konstnärliga filmer (som en Bergmanfilm kanske ändå får gå under beteckningen av i allmänhet) verkligen är det bästa sättet att gå tillväga när man skall studera filmens teologiskapande effekt. Att en film är populär och blir sedd av många gör ju att den populära filmen har större chans att skapa teologi i folks medvetande än en mer obskyr, konstnärlig film som kanske inte lika många ser.<sup>6</sup>

Nu är det dock inte främst effekten som jag kommer att fokusera på i min uppsats utan tolkningen av filmen ur ett teologiskt perspektiv. Sigurdson definierar teologi som öen kritisk,

---

<sup>2</sup> Sigurdson, Ola 2005, s. 58ff.

<sup>3</sup> Sigurdson 2005, s. 58.

<sup>4</sup> Sigurdson 2005, s. 61ff.

<sup>5</sup> Wright, Melanie J. 2007, s. 16.

<sup>6</sup> Sigurdson 2005, s. 60.



självkritisk och inte minst konstruktiv reflektion över religiösa uttryck.<sup>7</sup> Och eftersom Bergmans filmer, särskilt de som ingår i uppsatsens omfång, i stort behandlar just religiösa uttryck och kristen tro (vilket jag kommer påvisa längre ner) så ser jag inga problem med att i det här fallet sammanföra teologi och film. När det kommer till Bergmanfilmer är det dessutom så att det allt som oftast är Bergman själv som har skrivit, regisserat och valt ut skådespelarna till filmen. Detta sammantaget gör att det blir enklare att se den gestaltade teologin, som jag väljer att kalla det, och hur den förändras.

Men för att kunna skapa en enhetlig övergripande bild över hur den gestaltade teologin tar sig form måste man inte bara vara teolog utan också filmvetare och därför krävs en fördjupning i hur en filmvetenskaplig genomgång kan se ut. Och för att kunna tolka en film vetenskapligt, liksom man exempelvis tolkar en text, måste man ha förståelse för dess beståndsdelar och uppbyggnad.

### **2.3. Filmens tecken**

Film är först och främst uppbyggt kring bilder. Hur vi tolkar och läser bilder blir således det första problemet när vi skall tolka en film om vi skall kunna säga något mer om filmen än det som står i det skrivna manuset. Eftersom en bild på ett väldigt direkt sätt representerar det som den avbildar, medan ett skrivet ord är öppet för tolkning kan man luras in att tro att film är ett öenkeltö medium i den bemärkelsen att det är lätt att tolka och förstå. Läsaren får själv uppfinna sin bild av det skrivna ordet medan filmen redan har gett bilden klart och tydligt.<sup>8</sup> Och det är därför som film-semiotikern Christian Metz uttrycker sig: öEn film är svår att förklara eftersom den är så enkel att förstå.ö<sup>9</sup> Och vad han menar är att problemet med att tolka någonting som är uppbyggt av bilder (som en film) är att det blir för enkelt att tolka. Vi som åskådare får en direkt förmedling av vad som händer på skärmen och kan, eller hinner, därför inte reflektera över alternativa tolkningar. På samma sätt blir det också svårt att certifiera en tolkning av en film som rätt eller korrekt då man inte har något annat än sin åsikt och eventuellt filmens manus att gå på.

För att så ändå kunna läsa en film utöver dess manus och den direkta förmedlingen så har Monaco tittat på semiotiken - läran om tecken och teckensystem - för att kunna hitta tillhöriga jämförelsepunkter. Som språk sett sticker filmen visserligen ut lite men det är ändå möjligt - och kanske det enda någotsånär objektiva sättet - att använda vissa språkfilosofiska metoder för att undersöka film.

---

<sup>7</sup> Sigurdson 2005, s. 55.

<sup>8</sup> Monaco, James 2000, s. 153.

<sup>9</sup> Monaco 2000, s. 158.

Filmens tecken, dess minsta beståndsdelar, är det första som Monaco undersöker.

Ett tecken består av två delar, *signifikanten* och det *signifierade* (det som signifikanten representerar).<sup>10</sup> Som ett exempel kan jag ta bokstäverna eller ljuden i ordet öbokö, som är ett tecken som representerar något annat, i det här exemplet någon sorts allmän idé om en bok. I litteraturens och framför allt poesins värld kan detta utgöra själva poängen med en text. Leken med ord, dansen mellan signifikanten och det signifierade, kan öppna upp texten för den enskilde tolkaren och ge den en helt ny mening. I film och med bilder blir dock denna dans svårare att utföra eftersom en bild på ett medvetet plan exakt representerar det som den visar. Signifikanten och det signifierade ingår alltså i film- och bildkonst i ett sorts kortslutningsförhållande då en bild på en bok är så mycket närmre konceptet, idén om en bok, än vad det lästa ordet öbokö är.

Monaco menar alltså att en litterär utsaga är ökonceptuellt vagare än vad en film är.<sup>11</sup> Ett ord behöver inte definieras lika exakt såsom det görs i en film. Om författaren skriver ned orden öen bokö så kan det för läsaren innebära vilken sorts bok som helst i vilken färg, form och storlek som kan tänkas. En filmskapare däremot måste välja ut en speciell bok och fotografen måste filma den från en utvald vinkel. Detta medför att artistens (regissörens) val i film är oändligt medan författarens är begränsat. Och det är just på grund av bildens direktitet som det är viktigt att kunna läsa den rätt, för annars tenderar en film att bli för lättläst och enkel. Om en bild på en bok bara är en bok så tappar filmen sin vitalitet och kraft, menar Monaco.<sup>12</sup>

Men trots bildspråkets enkla kortslutningstecken kan filmen ändå sträcka sig utanför det direkta förmedlandet genom användning av konnotationer. Tecknets signifiering, det som tecknet/signifikanten representerar är inte alltid lika enkelt som i exemplet bok ovan utan kan brytas ner i två olika former av signifiering, nämligen *denotation* och *konnotation*.

Det första, denotation, är det enklare av de två. Ett ords denotation är helt enkelt dess normala betydelse, eller ordets abstrakta definition. Man kan säga att det är tecknets betydelse så som den står i ordboken. Det andra, konnotation, däremot är den symboliska, eller associerade, signifieringen. Ett teckens konnotation är alltså allt det som kan förknippas med ordet/tecknet.

För att ge ett exempel kan vi ta ordet öormö. Dess denotation skulle vara ökräldjur utan ben med lång smal kroppö.<sup>13</sup> Tecknets konnotation skulle kunna vara ondska, fara, lömskhet, slughet o.s.v. Alltså saker som vi kan tänkas associera till ordet orm i en symbolisk bemärkelse.

---

<sup>10</sup> Monaco 2000, s. 158.

<sup>11</sup> Monaco 2000, s. 158.

<sup>12</sup> Monaco 2000, s. 159.

<sup>13</sup> Ormar. Nationalencyklopedin 2011, <http://www.ne.se/lang/ormar>.

Som ni kanske förstår är det just hur filmen förmedlar konnotation som är det unika för film, och det som jag ovan beskrev som problemet när man skall tolka en film. Filmens närhet till livet och verkligheten gör att den bättre kan visualisera konkreta, denotativa, händelser medan abstrakta och konnotativa skeenden blir mycket svårare att visualisera i en film än i exempelvis en bok. Så för att förstå en film är det viktigt att man förstår hur dess konnotationer fungerar. Och för att göra detta behöver vi även bryta ner ordet konnotation i två underkategorier, nämligen *paradigmatisk* och *syntagmatisk konnotation*.

Monaco menar att då filmmakaren väljer ut en särskild bild ur en viss vinkel med en exakthet som en text aldrig kan förmedla uppstår den paradigmatiske konnotationen, vilket innebär att vi som tittare själva funderar över varför just denna bild, av de tusentals möjliga kombinationer som finns tillgängliga för en filmskapare, har valts ut för just den här scenen.<sup>14</sup> Om vi t.ex. har en bild på en röd liten bok liggandes på ett bord framför oss så jämför vi, medvetet eller omedvetet, denna bild med andra och ställer oss själva frågor som: Varför är boken just röd? Varför är boken liten? Varför är boken filmad ur just den vinkeln? På detta sätt lyckas filmen på ett mer direkt, och för oss ofta omedvetet, sätt ta upp den litterära textens förmåga att engagera läsaren/åskådaren och dennes egna fantasi.

Den syntagmatiska konnotationen däremot uppstår genom bildens kontextualisering.<sup>15</sup> På samma sätt som ett ord i en text inte innebär så mycket för oss ensamt, utan andra ord runtomkring, så ger oss inte heller en bild så mycket om vi inte tolkar in föregående och efterkommande bilder och scener. Om vi ser en bild på en kyrka, sen den röda boken, och sist en orgel så kan vi genom syntagmatisk konnotation tänka oss att boken är en bibel eller psalmbok även om vi inte ser vad det står på boken. Genom att sätta in den i ett sammanhang och välja ut att visa en viss bok kan vi få förståelse för vad filmskaparen försöker säga.

Dessa två konnotationer, den paradigmatiske och den syntagmatiska, är själva grunden för att göra, och därmed också för att tolka, film menar Monaco.<sup>16</sup> När en filmmakare har bestämt sig för *vad* han skall filma så kommer följdfrågorna *hur han skall filma det* (det paradigmatiske problemet) och *hur det sen skall presenteras* (det syntagmatiska problemet, hur det skall klippas). Och med dessa konnotationer i åtanke så är det tydligt att film, till skillnad från text och tal, är i grunden en envägskommunikation.<sup>17</sup> Varje film är på så sätt ett budskap, ett uttryck och därför kan i

---

<sup>14</sup> Monaco 2000, s. 162f.

<sup>15</sup> Monaco 2000, s. 163.

<sup>16</sup> Monaco 2000, s. 163.

<sup>17</sup> Monaco 2000, s. 163.

stort sett varje del av en film, även en enkel hälsningsfras, vara laddad med konnotationer.

Monaco visar sedan på andra sätt som man kan bryta ner begreppen denotation och konnotation för att förklara hur filmen använder sig av dessa för att förmedla mening. Främst gör han det med filosofen C. S Pierces tankar om *ikon*, *index* och *symbol* som filmvetaren Peter Wollen senare använde sig av.<sup>18</sup> Dessutom introducerar Monaco begreppen *metonym* och *synekdoke*. De första tre begreppen är främst denotativa medan de andra två (metonym och synekdoke) rör sig i den konnotativa sfären.

*Ikonen* är det tecken som i stort sett representerar det den visar. En bild på en bok betyder en bok, genom sin likhet, en klocka på väggen liknar en klocka och representerar helt enkelt en klocka. Ikon kan således förstås som signifikantens rent denotativa mening.<sup>19</sup>

*Symbol* är det tecken som representerar det tecknade *genom konventionen*. Inom den här delen rör sig alltså de konventionella symbolerna som existerar oberoende av filmskaparens hopsättande av bilder. Som exempel kan man tänka att det kristna korset representerar Jesu död och uppståndelse eller kristendom, en likkista representerar död och en klocka kan representera tid. Symbol i det här avseendet handlar alltså inte om konnotation egentligen eftersom det fortfarande handlar om en denotativ betydelse om än på en allmänskulturell nivå.<sup>20</sup> Man skulle således snarare kunna beteckna det som *konventionell denotation*.

Det tredje, *index*, beskriver Monaco som en sorts denotation som pekar mot konnotation.<sup>21</sup> Indexet kan delas upp i två sorter, *tekniskt* och *metaforiskt* där det tekniska indexet kan vara medicinska symptom som index på hälsa eller en klocka som index på tid och det metaforiska skulle kunna vara en annalkande storm som index på en persons känsloliv. Genom index kan abstrakta idéer såsom hetta sjukdom, kärlek förmedlas på ett för film unikt sätt. Genom användandet av index kan man enklare representera abstrakta metaforer. En klocka som tickar får visa att tiden går, en termometer eller en svettdroppe i en panna får visa att det är varmt, att någon har feber eller att det råder en obehaglig stämning.

Som synes är det svårt att helt dra gränsen mellan denotativ och konnotativ mening, liksom några exakta gränser mellan index, ikon och symbol. Men det får fungera som tolkningsmöjligheter och ett schema för hur film kan tolkas. Till sist skall gå igenom de två begrepp som jag introducerade ovan, metonym och synekdoke, och som jag anser är viktiga föra att kunna förklara

---

<sup>18</sup> Wollen, Peter 1998, s. 83.

<sup>19</sup> Monaco 2000, s. 164.

<sup>20</sup> Monaco 2000, s. 165.

<sup>21</sup> Monaco 2000, s. 166.

filmens konnotationer och dess tolkning. Som jag skrev ovan är dessa två konnotativa (till skillnad från ikon, index och symbol som ju främst var denotativa).

En *metonym* är en metaforisk konnotation, och kan, enligt Monaco, förstås som en associerad del som representerar en idé eller ett objekt. Exempelvis har ju en kungakrona inget med själva kungen att göra men genom att visa en krona på film kan åskådaren associera till en kung, eller det mer abstrakta begreppet kungadöme.<sup>22</sup>

En *synekdoke* är, till skillnad från metonym, en konnotation som inte är metaforisk och grundar sig på associationen utan en konnotation som grundar sig i det faktiska tillhörandet. En soldat kan exempelvis representera en armé. Den tillhörande delen representerar alltså i det här fallet helheten.<sup>23</sup>

Noterbart för alla dessa exempel är att klockexemplet som jag tog upp under analysen av *index* egentligen kan falla in under samtliga ovanstående exempel. Klockan är en metonym genom att den representerar tiden, den abstrakta idén samtidigt som den kan vara en synekdoke då de sekunder som visas under klippet på klockan får representera de minuter eller timmar som gått (en del av tiden representerar helheten). Och detta kanske klargör filmens stora styrka i att förmedla känsla, mening och väcka fantasin, men också svårigheterna som existerar när det gäller att etablera en tolkning. Och poängen med ovanstående genomgång är inte att exakt att påvisa vad som är vad eller ge en exakt förståelse för filmens tecken, utan snarare förklara hur människor omedvetet läser och tolkar film och hur vi kan använda den förståelsen för att tolka och komma överens om olika tolkningar av film.

Sammanfattningsvis: Vår känsla för filmens konnotationer beror på förstådda jämförelser mellan bilden vi ser med de tänkta bilder som inte valdes ut (paradigmatiskt) och de bilder som kom före och kommer efter bilden (syntagmatiskt). På samma sätt beror vår känsla för de kulturella konnotationerna på förstådda jämförelser av delen med helheten (synekdoke) och associerade detaljer med abstrakta idéer (metonym). Mycket av filmens mening kommer inte från vad vi ser (eller hör) utan från vad vi inte ser, eller snarare, från en pågående process av att jämföra vad vi ser med *vad vi inte ser*. Detta är ironiskt eftersom film vid en första anblick verkar vara en konstform som är alltför uppenbar, en som ofta har kritiserats för att öinte lämna något åt fantasinö.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Monaco 2000, s. 167.

<sup>23</sup> Monaco 2000, s. 167.

<sup>24</sup> Monaco 2000, s. 168f.

### 2.3. Filmens syntax

Hittills har jag bara behandlat hur de enskilda tecknen, bilderna och delarna av en film kan tolkas. Men en film kan inte tolkas som enskilda enheter utan bör ses som en sammanhängande enhet. Det som händer i början av en film kanske inte får sin betydelse förrän filmen är slut, om ens det. Till skillnad från en skriven text, vars syntax bara rör sig i tiden, linjärt, rör sig också filmens betydelse rumsligt. En film kan, till skillnad från en bok, säga flera saker på en gång i både tid och rum. Vad som sker eller syns i en bild är alltså lika viktigt som hur efterföljande scener påverkar handlingen. För att kunna förstå detta bättre finns användare jag mig av Monacos begrepp *mise-en-scène* och *montage*.<sup>25</sup>

*Mise-en-scène* kan enklast beskrivas som *det som syns i bilden* och här spelar många av de koder och symboler som vi som åskådare har förförståelse om in. Kamerainställningar, färger, ljus, osv., kan påverka hur vi uppfattar en bild eller en viss scen. Är kameran väldigt nära personen? Är den långt ifrån? Filmas en person underifrån kan personen verka mäktig och filmas den ovanifrån kan vi få för oss motsatsen. En stängd scen, där vi ser hela rummet kan informera oss om instängdhet, eller personers inskränkthet. En öppen scen däremot, exempelvis på en gata där bilar och människor glider in och ut ger oss en känsla av rymd och lättnad.<sup>26</sup> Hur ljuset faller på skådespelare eller ting kan också informera oss om deras känslotillstånd eller hur de uppfattas av andra personer i filmen och självklart påverkar avståndet mellan skådespelare oss om deras eventuella relationer till varandra samt var i bilden de syns.<sup>27</sup> Är de i bildens centrum eller i periferin? Håller de varandra i handen eller har de ryggar vända mot varandra?

Med *montage* menar Monaco helt enkelt hur bilderna fogas samman.<sup>28</sup> Men denna sammanfogning är alltid laddad med betydelse. Ett klipp mellan två scener kan förevisa att tid har förflutit emellan de två medan en panorering från en person till en annan visar på en pågående händelse.<sup>29</sup> Även klippens längd kan ha betydelse för tolkningen. Monaco beskriver klipp som en ösammanlänkande aktivitet som bidrar med mening till de föregående och det efterföljande scenerna<sup>30</sup> samt öen process vilket igenom ett stort antal klipp sammanfogas för att kommunicera en stor mängd information på kort tid.<sup>30</sup> Och med detta menar han att klipp används för mer än enbart registrering, de är på så sätt viktiga för att skapa sammanhang i filmen. Två exempel på det

---

<sup>25</sup> Monaco 2000, s. 172.

<sup>26</sup> Monaco 2000, s. 185.

<sup>27</sup> Monaco 2000, s. 188.

<sup>28</sup> Monaco 2000, s. 216.

<sup>29</sup> Monaco 2000, s. 172.

<sup>30</sup> Monaco 2000, s. 216.

man kanske först tänker på när man hör ordet montage har vi i Bergmans film *Persona* där, i filmens inledning, det förevisas snabba klipp med olika bilder hela tiden. Senare, mitt i filmen kommer ett liknande klipp in. Men *Persona* förevisar också andra typer av montage; de nattliga scenerna där tiden tycks ha upphört på ter sig exempelvis väldigt olika scenerna där Elisabet och Alma samtalar i vanlig form.

## 2.4. Realism och formalism

Filmvetaren Louis Giannetti anser att all film kan placeras någonstans på en flytande skala mellan realism ó klassicism ó formalism. Med *realistisk film* menas då film som försöker återskapa verkligheten ur en objektiv ståndpunkt medan *formalistisk film* innebär ett friare förhållningssätt till verkligheten. Giannetti menar att den formalistiska filmen främst kännetecknas av att den kan använda sig av regissörens fantasi och således skapar skeenden istället för att enbart registrera dem, vilket ju är dokumentärfilmens mål. Den mest realistiska filmen är i detta synsätt således dokumentären och den mest formalistiska filmen är expressionistiska avantgarde filmer, som inte ens behöver ha en uttryck handling. Mellan realism och formalism hittar vi den *klassiska filmen* vilket är den allra vanligaste typen av film vi har på repertoarerna idag. Giannetti menar att Bergman hamnar ganska långt ut på den formalistiska sidan av skalan och beskriver det då som om att: öEn formalistisk regissör försöker oftast uttrycka sin ogenerat subjektiva upplevelse av verkligheten och inte så som andra människor ser detö.<sup>31</sup> Formalister kan alltså sägas vara mer intresserade av essensen, av att presentera ett ämnes essentiella natur snarare än dess objektiva. Därför blir också formen ibland viktigare än själva innehållet, det är inte alltid så noga vad som sägs eller sker utan tonvikten läggs på hur det presenteras, till skillnad från dokumentärfilmaren som, generellt sett, är mer intresserad av innehållet snarare än formen eller tekniken.<sup>32</sup>

## 2.5. Auteurteoretiskt perspektiv

Under sena 50- och tidiga 60-talet började ett nytt begrepp segla upp på filmteorins hav, nämligen begreppet **auteur**.<sup>33</sup> Efter Hollywoods glansdagar som framförallt varade under 1930- och 1940-talet, där de stora filmstudiorna växte sig starka och en film ofta kunde vara flera hundra personers arbete började ett intresse för den enskilda filmmakaren ta vid.<sup>34</sup> Regissören ansågs ha en

---

<sup>31</sup> Giannetti, Louis 1993, s. 4.

<sup>32</sup> Giannetti 1993, s 3ff.

<sup>33</sup> Giannetti 1993, s. 424ff.

<sup>34</sup> Monaco 2000, s. 575.

dominerande roll i denna teori och var den vars artistiska förmåga som skulle bedömas och inte alltid så mycket filmen i sig. De största regissörerna, enligt auteurteoretikerna, var de som med sin personliga vision kunde skapa filmer med en sammanhållen enhet av tema och stil.<sup>35</sup> Detta föranledde också ett större intresse för regissörens personliga liv och hur det eventuellt speglar sig i filmerna. Något som Christo Burman också påpekar när det gäller Bergman och hans förhållande till sina filmer, sitt liv och mediernas granskning av de båda:

Tvärtemot vad Bergman skriver i *Laterna Magica* är ikonen Bergman alltid privat, varför studier av hans filmer och teateruppsättningar närmast per automatik tenderar medföra studier av Bergman själv. I sina verk återkommer Bergman ständigt till det reflexiva, tillbakasyftande draget som hela tiden belyser och parafraserar regissörens tidigare alster men också hans egen mediabild.<sup>36</sup>

Auteur teorin har alltså starka kopplingar till de formalistiska filmerna och används än idag för att förstå och analysera filmer som är ömer konstnärliga än den klassiska filmen. Men även klassiska filmer kan analyseras på detta sätt. Regissörer som exempelvis Hitchcock vars filmer i stort varit ignorerade av de föregående kritikerna har genom auteurteoretiska kritiker, som analyserat filmernas form, i efterhand kunnat upphöjas.<sup>37</sup>

Bergman var en starkt dominerande regissör och i alla de filmer jag analyserar så är han inte bara regissör utan även manusförfattare och den som väljer ut skådespelarna (i vissa fall även producent). Detta är ännu ett skäl till varför det blir intressant att se utöver den enskilda filmens handling och se hur det korrelerar dels med andra filmer av Bergman men även till hans egna personliga liv för att bidra till tolkningen av filmen.

## 2.6. Hur kan man tolka en Bergmanfilm?

Om jag ovan gett några exempel på hur man, generellt sett, kan tolka film så skall jag också skriva lite om hur man kan tolka en film av just Ingmar Bergman. Ingmar Bergman är framförallt en teaterregissör, hans utbildning har gått via teatern och under 40- och 50-talen var Bergmans filmer av många ansedda som ren teater fångad på kamera.<sup>38</sup> Något han själv har medgett i boken *Regi: Bergman* där han säger: "I början gjorde jag teaterpjäser för filmen."<sup>39</sup> Detta kan jag vara tacksam för när det gäller att försöka tolka Bergmans filmer då index- och symboltänkandet är mycket

---

<sup>35</sup> Giannetti 1993, s 425.

<sup>36</sup> Burman, Christo 2010, s. 274.

<sup>37</sup> Giannetti 1993, s. 425.

<sup>38</sup> Burman 2010, s. 271 ff.

<sup>39</sup> Duncan, Paul & Wanselius, Bengt (red.) 2008, s. 405



viktigare på teatern än vad det är i dagens film.<sup>40</sup> Som regissör vill Bergman inte ha en publik som är oförstående och därför försöker han så fort som möjligt etablera en scen och ge publiken förståelse för vilka personerna är och deras förhållande till varandra. Bergman har enligt Vilgot Sjöman ö[e]tt pedantiskt behov av tydlighet som driver honom in i torrhet.<sup>41</sup> I Hans Nystedts bok *Ingmar Bergman och kristen tro* diskuterar även han detta fenomen då Bergman frågar sig: öÄr jag tydlig nu, talar jag så att folk kan begripa mig?ö<sup>42</sup>. Ännu ett exempel återfinns i en intervju som tidningen *Playboy* gjorde i juni 1964:

**Playboy:** Era filmer har ju kritiserats bland annat för de privata anspelningarna och obegripligheten i många sekvenser och mycket av symboliken. Tycker ni att det finns någon grund för dessa anklagelser?ö

**Bergman:** öKanske det, men jag hoppas att det inte gör det, för jag tycker att varje regissörs främsta uppgift är att göra filmen begriplig för sin publik. Det är också det som är det svåraste. Det är ganska lätt att göra privata filmer; men jag tycker inte regissörer ska ägna sig åt lätta filmer. De bör försöka ta sin publik ett steg längre med varje ny film. Det är bra för publiken att få arbeta. Men regissören får aldrig glömma vem han gör film för. Det är i alla fall inte lika viktigt att de som ser mina filmer förstår dem i huvudet, som att de förstår dem i hjärtat. Det är det viktigaste.<sup>43</sup>

Ett bra exempel på en, för Bergman, typiskt förklarande scen hittar vi in inledningen på *Nattvardsgästerna* som visar hur skolad Bergman var i detta tänk. Redan från första början är vi direkt insatta med ödsligheten i kyrkan, kyrkvärdens ovilja att delta genom hans hostning, den gamla tantens ögenuinaö tro genom hennes lidelsefulla psalmsång, osv. Denna medvetenhet kring de små detaljerna som bidrar till helheten verkar även finnas implicit hos skådespelarna. Något som Sjöman antyder när Bergman och Max von Sydow diskuterar fiskaren Jonas karaktär i *Nattvardsgästerna*:

Max von Sydow vill veta hur pass ömycket kyrkobesökareö den här fiskaren är. Ingmar svarar promptí öhan går till kyrkan till jul, till påsk, till pingst, till midsommar. Och föräldrarnas dödsdag.ö Varför vill Max veta detta? Jo, när det sjunges tre Amen i kyrkan, öfaller Jonas kanske in i de sista tvåö, gissar Max.<sup>44</sup>

Även film-, teater- och Bergmanforskare som Christo Burman och Maaret Koskinen påpekar dessa behov hos Bergman att göra sig tydlig, någonting han ärvt från teatern. Burman skriver exempelvis om Bergmans beroende av publiken och hur hans medvetande om denna skapar en särskild filmestetik. Teatraliska excesser såsom liar, dödskallar och svarta katter talar för denna vilja att

---

<sup>40</sup> Burman 2010, s. 273.

<sup>41</sup> Nystedt, Hans 1989, s. 18.

<sup>42</sup> Nystedt 1989, s. 19.

<sup>43</sup> Duncan & Wanselius, (red.) 2008, s. 319.

<sup>44</sup> Sjöman 1963, s. 78.

öföra publiken i handen.<sup>45</sup> Koskinen i sin tur skriver om Bergmans stora ömedvetande om publikens närvaro, framförallt på teatern, men detta är något som smittar av sig på hans filmestetik.<sup>46</sup> En filmestetik som på så sätt präglas av ett mycket särpräglat bild- och symbolspråk. En filmestetik som på så sätt också närmar sig litteraturen och litteraturkritikens domäner. En film som, enligt James Monaco, var särskilt effektiv i den här aspekten var *Det sjunde inseglet*. Dess symbolspråk var omedelbart förstått av folk med litteratur bakgrund och som precis börjat upptäcka filmkonsten. Därför blev den filmen också snabbt stapelvara på litteraturkurser i USA.<sup>47</sup>

I intervjuboken Bergman om Bergman påpekar Stig Björkman en detalj angående Bergmans inledningar på sina filmer:

I inledningen till *Såsom i en spegel* presenterar du de fyra huvudpersonerna, syskonparet och fadern och maken. Dialogen är mycket komprimerad. Deras relationer, deras yrken, allting förklaras i de första tio minuterna för att ha det undanstökat kan man säga och sen kan personerna arbeta fritt för sig själva.<sup>48</sup>

Detta är en produkt av Bergmans speciella filmestetik, då han på så många sätt som möjligt vill klargöra filmens huvuddrag och karaktärernas inbördes relationer för publiken. Mikael Timm beskriver en långsam panorering över Stockholm i boken *Lusten och dämonerna*, och dömer sedan ut den som inte passande Bergman med orden: "Det tar för lång tid. Och framför allt: den visar ytan, inte den inre världen."<sup>49</sup>

På grund av Bergmans fäbless för att redan i inledningen, relativt snabbt, ge oss en förståelse för filmens huvuddrag kan det också vara lämpligt att inom ramen för denna uppsats studera inledningarna lite närmre för att så kunna få en god tolkning av filmens huvudtema.

### 3. Ingmar Bergmans filmer

De filmer jag fokuserat min analys på är de filmer som jag anser, direkt eller indirekt, starkt rör religiösa eller trosrelaterade teman. Jag kommer också att försöka följa en röd tråd genom Ingmar Bergmans filmskapande där filmerna öttalarö med varandra. Teman som avhandlas i en film verkar allt som oftast få en fortsättning i en efterkommande film. De filmer jag kommer att ägna mig åt är

---

<sup>45</sup> Burman 2010, s. 126f.

<sup>46</sup> Koskinen, Maaret 2001. s. 153.

<sup>47</sup> Monaco 2000, s. 311.

<sup>48</sup> Bergman, Ingmar 1970, s. 174.

<sup>49</sup> Timm, Mikael 2008, s. 9.

*Det sjunde inseglet* (1957), *Ansiktet* (1958), *Såsom i en spegel* (1961), *Nattvardsgästerna* (1963), *Tystnaden* (1963), *Persona* (1966) samt *Viskningar och rop* (1973). Analysen kommer även att låta filmerna tala med varandra och med Ingmar Bergmans liv och på så sätt kan jag inte analysera filmerna var och en för sig utan att ibland tvingas nämna föregående och efterföljande filmer.

Min huvudtanke är att från *Det sjunde inseglet* och fram till *Nattvardsgästerna* så rör vi oss kring en och samma gudsbild, även om den förändras något och ifrågasätts mycket så är det ändå samma Gudsbild som avhandlas och diskuteras. Från *Tystnaden* börjar så den nya gudsbilden träda fram i filmerna och efter *Viskningar och rop* så problematiseras inte Gud eller gudsbilden särskilt starkt längre i Bergmans konstnärskap. Därför har jag valt att dela in mina analyser av filmerna i de tre underrubrikerna öDen gamla gudsbildenö, öGudsbilden förändrasö samt öDen nya gudsbildenö.

Jag kommer att analysera filmerna i fyra underrubriker: (1) *Inledning*, där jag går igenom inledningen av filmen och tolkar varje films grundläggande förutsättningar, (2) *konnotationer*, där jag tolkar och går igenom de, framörrallt, kristna konnotationerna som varje film bär på, (3) *gudsbild*, där jag tolkar och analyserar gudsbildens utseende och eventuella förändring i varje film samt (4) *analys* där jag försöker sammanfatta filmen, dess karaktär och eventuella kopplingar till tidigare och senare filmer samt dess plats i gudsbildens rörelse.

### 3.1. Den gamla gudsbilden

öPå den tiden levde jag med några förtvinade rester av en barnslig fromhet, en alldeles naiv föreställning om vad man skulle kunna kalla en utomvärldslig frälsning.ö<sup>50</sup>

#### 3.1.1. Det sjunde inseglet (1957)

I *Det sjunde inseglet* kretsar handlingen kring den grubblande riddaren Antonius Block (*Max von Sydow*) och hans mer lättsamme väpnare Jöns (*Gunnar Björnstrand*) som har varit på korståg i det heliga landet och nu återvänder till ett pesthärjat Sverige samt en gycklartrupp med Jof (*Nils Poppe*) hans fru Mia (*Bibi Andersson*) samt



deras son i centrum. Filmen grundar sig på en pjäs Bergman skrev för skådespelareleverna på Malmö Stadsteater kallad *Trämålningar* som i sin tur bygger på kyrkomålningar i diverse

<sup>50</sup> Bergman 2008, s. 208.

uppländska kyrkor.<sup>51</sup>

I filmens inledande scen vaknar riddaren upp på en strand då Döden (*Bengt Ekerot*) kommer för att hämta honom. Riddaren lyckas övertyga Döden om ett parti schack vilket uppehåller honom så länge partiet pågår och det är under den tiden som även filmen pågår. Under filmens lopp träffar riddaren och väpnaren på en diger samling ur det medeltida galleriet, häxbrännare, en smed och hans fru, en före detta prästseminarist som nu blivit tjuv och våldtäktsman samt kyrkliga självplågare som predikar bot och bättring för att få pesten att lämna landet. Gycklarnas och riddarens vägar möts snart och hela filmen utspelar sig med döden jagandes i allas hasor. Riddaren brottas ständigt med frågor om Gud, sin egen tomhet och vad som sker efter döden.

### 3.1.1.1 Inledning

Som jag skrev ovan så sätter ofta inledningen av Bergmans filmer agendan väldigt tidigt och därför blir en analys av inledningen extra intressant för att hitta filmens tematik och grunddrag. *Det sjunde inseglet* inleds alltså med ett citat från Uppenbarelseboken, 8:1 *Ö Och när Lammet bröt det sjunde inseglet, uppstod i himmelen en tystnad, som varade vid pass en halv timme.* I denna tystnad inleds så filmen. Det sätt som den inledande scenen är tagen korrelerar väl till citatets slut. Riddaren är uppspolad på en öde strand, han är, så att säga, utslängd i tystnaden. Han är ensam, övergiven, omringad av kala klippor i ett mycket kontrastrikt ljus och med sublimala, olycksbådande, moln på himlen. Han går ner till vattnet och tvättar sig, sätter sig sedan och knäpper sina händer som för att be, men verkar genast ångra sig. Till hans, till synes, enda sällskap kommer döden för att hämta honom. Det enda Riddaren kan göra är att fördröja dödens verkningar med ett meningslöst schackparti. Strax efter denna kala inledning följer introducerandet av det resande gycklarsällskapet där paret Mia och Jof, med sin son Mikael är i fokus inledningsvis. Dessa porträtteras i mjuka kontraster, omgivna av mjukt gräs, morgonsol och fågelsång.

Redan i inledningen blir vi så medvetna om huvudpersonens situation, utslängd i Guds tystnad, jagad med frågor kring döden och Gud och hur detta kontrasteras mot det varma liv som präglar teatersällskapet.



---

<sup>51</sup> Bergman 2008, s. 201.

### 3.1.1.2 Konnotationer - döden och Gud

De religiösa konnotationerna i filmen är många och mångtydiga. Jag har redan nämnt att den är delvis grundad på gamla kyrkmålningar och inleds med ett citat ur Uppenbarelseboken (vilket också fått namnge filmen). Gycklarna Mia och Jof samt deras lilla barn, Mikael, är namngivna för att föra tankarna till Maria, Josef samt Jesusbarnet.<sup>52</sup> Dessutom får Jof religiösa uppenbarelser och syner och i filmens början ser han jungfrun Maria vandra genom morgonljuset på en sommaräng med ett barn i händerna. Riddaren Antonius går för att bikta sig i en kyrka och talar om sin rädsla för döden, sin inre tomhet och Guds tystnad. I filmens avslutande scen, innan epilogen, när döden till sist kommer för att hämta riddaren som just kommit till sitt hem utbrister en ung kvinna som slagit följe med sällskapet öDet är fullbordatö, en tydlig referens till Jesus sista ord på korset som det står nedskrivet i Johannesevangeliet.<sup>53</sup> De religiösa och specifikt kristna konnotationerna är således många och långt fler än de jag räknat upp här.

Om vi analyserar *Det sjunde inseglet* utifrån filmens semiotik så kan vi se att på det denotativa stadiet får den kristna kyrkan inte stå för de vackraste bitarna i filmen. Det är de kristna företrädarna som vill bränna den unga kvinnan på bål för hennes påstådda häxeri. Senare i filmen träffar sällskapet på den före detta prästkandidaten Raval som numera ägnar sig åt härjning, våldtäkt och stöld och ännu lite senare stöter de på en grupp flagellanter, som under sång och rökelse plågar sig själva och deras ledare, en munk, håller en osande syndapredikan som inte lämnar någon oberörd. Som semiotisk ikon framstår kyrkan och framförallt dess företrädare i fruktansvärt dålig dager.

Om vi går utanför de denotativa konnotationerna och istället tittar på mer de paradigmatiska och syntagmatiska konnotationerna så hittar vi andra länkar till kristna trosföreställningar. I filmens mitt hittar vi exempelvis följande scen:

ANTONIUS: (*knäpper sina händer och begrundar dem, till Mia:*)

öTron är ett svårt lidande, vet du det? Det är som att älska någon som finns därute i mörkret men som aldrig visar sig hur man än ropar. (*Han tar ett smultron*) Och allt det där tycks mig överkligt när jag sitter här tillsammans med dig och din man. Vad det plötsligt är likgiltigt!ö

MIA: öNu ser du inte så högtidlig utö

---

<sup>52</sup> Bergman, 1970 s. 123.

<sup>53</sup> Joh 19:30.

ANTONIUS: (*tar upp skålen med smultron mellan händerna*) ÖJag skall minnas den här stunden. Stillheten och skymningen. En skål med smultron, en skål med mjölk. Era ansikten i kvällsljuset. Mikael som ligger och sover, Jof med sitt strängspel. Jag skall försöka komma ihåg vad vi talat om. (*Han tar emot skålen med mjölk, håller den mellan sina händer och betraktar den*). Och jag skall bära det här minnet mellan mina



händer lika försiktigt som vore det en skål breddfylld med nymjölkad mjölk. (*Han tar en klunk*) Och detta skall vara mig ett tecken och en stor tillräcklighet. (*Antonius går iväg*)

Den paradigmatiske frågan *öVarför sitter de som de gör?* och den formalistiska frågan *öVad representerar mjölken och smultronen?* kan besvaras, vilket exempelvis Robert Lauder väljer att göra, utifrån den allmänna kristna bilden av den sista nattvarden.<sup>54</sup> Riddaren sitter med vänner bredvid sig, likt Jesus vid sista nattvarden i exempelvis Leonardo da Vincis tolkning, han tar några smultron (ett bröd) och lite mjölk (vin). Riddaren och hans vänner åtnjuter en vardaglig måltid, men en måltid som Riddaren förutspår att han skall minnas länge liksom Jesus uppmanar lärjungarna att göra vid sista nattvarden.<sup>55</sup>

Efter denna nattvardsscen i filmens mitt så tas återigen kampen med döden upp. Och om man kan tolka måltiden som en parallell till den sista nattvarden så kan man även ur en paradigmatiske synvinkel koppla kampen mot döden som en metafor för Jesus passionshistoria i evangelierna som hela tiden kretsar kring hans vandring mot döden. Dessutom utspelar scenen med schackspelet sig mot fonden av att Mia, Jof och det lilla barnet skall kunna fly och till synes medvetet förlorar Antonius spelet för att de skall kunna leva. Sett ur tolkningen som just gavs är det inte otänkbart att även detta är en metaforisk konnotation till den klassiska tanken om Jesus medvetna, självuppoftande död på korset, en död som beskrivs som en händelse som sker för att andra skall leva.<sup>56</sup>

Liksom de ytliga denotationerna till kristna företrädare och föreställningar är många i *Det sjunde inseglet* tro så går det även att under ytan läsa ut ett antal konnotationer till kristna

<sup>54</sup> 1 Kor 11:25 .

<sup>55</sup> Hans Nystedt påpekar en liknande parallell i filmen *För att inte tala om alla dessa kvinnor*, Nystedt 1989, s. 46.

<sup>56</sup> 1 Kor 11:24.

trosföreställningar och tolkningar. En sista konnotation jag tar upp som berör en trosproblematik för Bergman hittar vi i efterkommande scen efter att Antonius slutligen har besegrats i schackspelet. I den scenen utspelas följande konversation:

DÖDEN: Nu går jag ifrån dig. När vi möts nästa gång är din och dina följeslagares tid ute.

ANTONIUS: Och du uppenbarar dina hemligheter?

DÖDEN: Jag bär inte på några hemligheter.

ANTONIUS: Så du vet ingenting?

DÖDEN: Jag är ovetande.

Ovanstående dialog visar framförallt på hur förhållandet mellan döden och Gud ser ut i *Det sjunde inseglets* värld. För Antonius är visserligen frågan om Guds tystnad stor, men ännu större verkar frågan om döden vara. Något som också accentueras i en scen då en kvinna som är dömd för häxeri håller på att dö och riddaren envetet och enträget frågar ut henne om hennes känslor och syner inför döden. När Döden här ovan erkänner sig som övetande så erkänner han främst att han inget vet om de frågor som Antonius vill ha svar på. Frågor som rör Guds existens och Hans tystnad, men samtidigt erkänner han alltså att han inte är kopplad till Gud. Döden är i *Det sjunde inseglet* är således något som är frikopplat från Guds presumtiva vara eller icke-vara.

I en tidigare scen då Antonius har gått till en kyrka för att bikta sig inför det han tror är en präst (men som sen visar sig vara just Döden) utspelar sig följande konversation:

ANTONIUS: Varför kan jag inte döda Gud inom mig? Varför lever han vidare inom mig på ett smärtsamt och förödmjukande sätt trots att jag förbannar honom och vill vräka ut honom ur mitt hjärta? Varför är han trots allt en gäckande verklighet som jag inte kan bli kvitt? Hör du mig?

DÖDEN: Jag hör dig.

ANTONIUS: Jag vill ha vetskap. Inte tro. Inte antaganden. Utan vetskap. Jag vill att Gud räcker mig sin hand, avtäcker sitt ansikte, talar till mig.

DÖDEN: Men han tiger.

ANTONIUS: Jag ropar till honom i mörkret men ibland är det som om det inte fanns någon där.

DÖDEN: Det kanske inte finns någon där.

ANTONIUS: Då är levandet en orimlig fasa. Ingen människa kan leva med döden för ögonen och vetenskapen om alltings intighet.

DÖDEN: De flesta människor reflekterar varken över döden eller intigheten.

ANTONIUS: En dag står de ju ändå på livets yttersta näs.

DÖDEN: Ja *den* dagení

ANTONIUS: Jag förstår vad du menar. Vi måste göra oss ett beläte av vår rädsla och det belätet ska vi kalla för Gud.

Senare i scenen avslöjar sig Döden som den Antonius biktat sig för och de fortsätter tala och det är den konversationen som tas upp igen i den beskrivna scenen ovan då Döden erkänner sig som ovetande. I *Det sjunde inseglets* värld uttrycks således en uppdelning mellan döden och Gud. Döden skall enligt min åsikt således inte ses som en talesman för Gud som vissa uttolkare menar, däribland Maaret Koskinen och Arthur Gibson.<sup>57, 58</sup> Denna uppdelning mellan Gud och döden leder i förlängningen till att Bergmans dödsångest försvinner.<sup>59</sup> För om döden inte är ihopkopplad med Gud, om de inte är samma sak, om Döden i *Det sjunde inseglet* inget vet om Gud och människans existens så förringas dödens mysterium till att bli öett utlocknandeö, som Bergman senare uttrycker det i *Nattvardsgästerna*.

### 3.1.1.3. Gudsbild - döden är viktigare än Gud

Det är en relativt hård och kall Gud som presenteras i *Det sjunde inseglet*, en Gud som inte bryr sig om människornas rop på hjälp, en Gud som inte räcker ut sin hand till människan och talar med henne. Men det är samtidigt en film som faktiskt inte är så bekymrad av att problematisera Gud överlag. Denna hårda bild är faktiskt den enda bild vi får av Gud på det denotativa stadiet och som jag diskuterat ovan är faktiskt filmen i största del upptagen med dödens mysterium.

*Det sjunde inseglet* uttrycker däremot, förutom denna gudsbild, ett problematiserat förhållande till Jesus Kristus och något som verkar vara ett försök att konkretisera och tolka

---

<sup>57</sup> Koskinen 2005, s. 160.

<sup>58</sup> Gibson, Arthur 1969, s. 20. (Se även s. 35.)

<sup>59</sup> Bergman 2008, s. 209f.



evangeliernas berättelser om hans liv och död. Det går att tolka riddaren som en sorts Kristusgestalt och genom konnotationerna han förknippas med blir han till en symbol och en referens till allmänna trossatser om Jesus, men ett symboliserande som verkar i vardagen, i det liv vi lever här och nu. Man skulle kunna kalla *Det sjunde inseglets* Kristuskonnotationer, främst i form av riddaren, för en kontextuell tolkning av evangeliernas budskap.

### 3.1.1.3 Diskussion - att söka ny förståelse

Som jag ser det har filmen två huvudteman som är intressanta för uppsatsen, nämligen döden och Gud. Delvis var *Det sjunde inseglet* ett, lyckat, försök att få bot på en rädsla för döden, för vad som skall ske efter döden. Bergman skriver själv att hans dödsrädsla var öi hög grad sammanlänkad med mina religiösa föreställningar.<sup>60</sup> Denna uppdelning mellan döden och Gud måste således innebära en viss befrielse för en prästson som varje vecka gått i kyrkan, men som nu börjat tvivla på den Gud han vuxit upp med.<sup>61</sup>

Jag tolkar även *Det sjunde inseglet* som ett försök i att införliva och förstå en kristen berättelse, att på något sätt få ihop den verklighet som Bergman lever i med den verklighet han tror på. Nattvardsscenen som jag återgav ovan kan ses som ett försök att återknyta den kristna berättelsen till dess ursprung och dess vardagliga realitet. Att istället för vin och bröd låta riddaren dricka mjölk och äta hallon kan tyckas vara ett märkligt sätt att gestalta nattvardens realitet på, men det är en jordnära och vardaglig gestaltning. Och genom en sådan gestaltning så kan man få en förståelse för hur Bergman eventuellt försöker införliva den kristna berättelsen och tematiken i sitt eget liv.

En annan aspekt av filmen att intressera sig för är just det som jag nämner ovan angående kristna konnotationer och denotationer. De kristna denotationer som existerar i *Det sjunde inseglet* är överlag negativa (kyrkan och dess företrädare), medan de kristna konnotationerna överlag framstår i positiv bemärkelse (nattvardsscenen, riddarens uppoffrande, osv.) vilket föranleder mig att tro att Bergman i *Det sjunde inseglet* inte främst är ute efter att göra upp med sin tro, utan att han kanske snarare försöker att frikoppla tron från kyrkan, från den strukturella och institutionella överbyggnaden. Och just detta drag, att frikoppla och att bena upp problem är ett drag som återkommer i samtliga filmer, precis som han frikopplade döden från Gud och eventuellt kyrkan från kristendomen så kommer en bärande del av Bergmans filmskapande utgå från just detta, att

---

<sup>60</sup> Bergman 2008, s. 210.

<sup>61</sup> Timm 2008, s. 12.

reda ut och förklara, att förstå och ge förståelse åt komplicerade skeenden och trosföreställningar.

### 3.1.2. Ansiktet (1958)

Emmanuel Vogler, en magiker/magnetisör (*Max von Sydow*) och hans fru Manda, som även går under täcknamnet herr Aman (*Ingrid Thulin*) med följe reser runt i världen med sitt magnetiseringsuppförande. På väg till Stockholm möter de en döende, alkoholiserad skådespelare, Johan Spegel (*Bengt Ekerot*), som de tar upp i sin vagn där han dör under sällskapets åseende. När



sällskapet senare anländer till Stockholm eskorteras de direkt till konsul Abraham Egerman där även polismästare Starbeck och medicinalrådet Vergéus (*Gunnar Björnstrand*) väntar för att undersöka sällskapets framträdande. Förhöret löper på dåligt då Vogler uppenbarligen är stum, men senare när han tar av sig maskeringen han bär så talar han. Johan Spegel dyker upp igen, ifrån de döda. Sällskapet tvingas av sina förhörare att spela upp sitt framträdande inför deras åseende, men i slutet av framträdandet går saker snett och stalldrängen Antonsson, som använts som försökskanin stryker herr Vogler. I förvirringen som uppstår byts dock herr Voglers kropp ut mot Johan Spegels, som återigen är död, och när medicinalrådet Vergéus sedan skall obducera det han tror är magikern så dyker han upp för ett illusionistiskt framträdande som skrämmer vettet ur Vergéus. Magikersällskapet lämnar dock till sist huset avslöjade och i trasor, då plötsligt ett bud från Kungen anländer och inviterar sällskapet till slottet för att framföra sina magnetiska trollkonster.

#### 3.1.2.1. Inledning

Efter en kortare inledning och presentationen av filmens huvudkaraktärer, den trogna kusken, den jovialiske herr Tubal, den mystiska och häxlika mormodern samt Voglers och Amans relation så inleds filmen egentligen med en scen som återspeglar ett tema i *Det sjunde inseglet*, nämligen det om dödens vara. Det resande sällskapet är ute och åker igenom skogen och stöter på den döende skådespelaren Johan Spegel. Skådespelaren frågar herr Vogler om hans maskering (Vogler bär peruk och lösskägg): ÖÄr ni en bedragare som behöver dölja sitt verkliga ansikte? Spegel tas snart upp i sällskapets vagn där han förhör han sig lite om sällskapet innan sin dödsstund. Men i motsats till *Det sjunde inseglet* där Riddaren (också han spelad av Max von Sydow) tvingade den döende öhäxanö att förklara sina upplevelser så erbjuder sig skådespelaren Spegel självmant för Vogler att

förklara och låta honom undersöka hans själva död.<sup>62</sup> Skådespelaren uttrycker det då som att han ser döden som en befrielse.

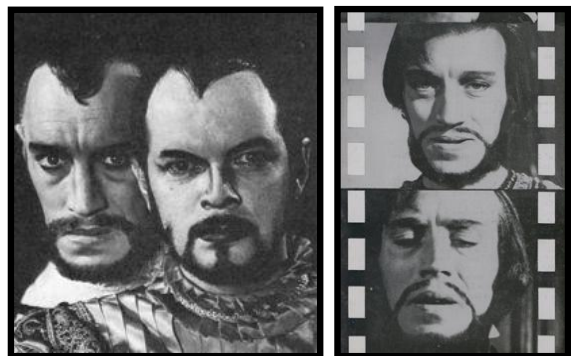
I *Ansiktet* presenteras således döden inte längre som något hemskt och skrämmande utan bara öett utslocknandeö. På detta sätt kan man läsa *Ansiktet* som en film som tar vid där *Det sjunde inseglet* avslutades, nämligen med att själva dödsrädslan är borta, och istället fokuserar filmen på frågor om tro och tvivel.

Av inledningen att döma rör sig alltså filmens tematik kring illusioner, masker, tystnad, döden och verkligheten. Eller som Maaret Koskinen skriver angående *Ansiktet*: öí spelet mellan sanning och lögn ö mellan överklighetensö verklighet å ena sidan och konsten och illusionens å den andra.ö<sup>63</sup> Själv skulle jag vilja utöka Koskinens citat genom att lägga till ötronö till konstens och illusionens sida.

### 3.1.2.2. Konnotationer - tystnad som tvivlar

De religiösa konnotationerna är relativt få om man enbart tittar på ikon- och symbolstadiet. Det finns egentligen inga direkta referenser till religion eller kristen tro, varken i manus eller i filmens tecken, förutom några få anspelningar på en generell motsättning mellan vetenskapen och religionen.<sup>64</sup> Det existerar dock, liksom i *Det sjunde inseglet*, en Kristuskonnotation relaterad till Max von Sydow, där representerad av de konnotationerna som smultronscenen ger till den sista nattvarden, här genom hans likhet till Jesus när han sätter på sig sin maskering. På ett symbolstadium blir Herr Vogler lik Kristus, med det långa mörka håret och skägget. Något som Robert E. Lauder har tagit fasta på.<sup>65</sup> Hans Nystedt skriver dessutom att magnetisören Vogler i *Ansiktet* öenligt ett flertal analyser har ett slags Kristus-rollö, tyvärr har han själv ingen källhänvisning till sitt påstående.<sup>66</sup>

Ovanstående tolkning skall dock hållas från att dras för långt. Maaret Koskinen påpekar nämligen Voglers likhet med Fausts utseende i pjäsen *Ur-Faust* som sattes upp samma år som filmen spelades in på



<sup>62</sup> Notera att Bengt Ekerot, som spelar Johan Spegel, även spelade Döden i *Det sjunde inseglet*.

<sup>63</sup> Koskinen 2001, s. 41.

<sup>64</sup> En debatt som Bergman redan kommenterat i filmen *Smultronstället* (1957) då han låter präststudenten och läkarstudenten handgripligen slåss för att reda ut Guds vara eller icke-vara.

<sup>65</sup> Lauder, Robert E. 1989, s. 66.

<sup>66</sup> Nystedt 1989, s. 46.

Malmö Stadsteater (båda karaktärerna spelas dessutom av Max von Sydow).<sup>67</sup> Och, liksom *Ansiktet* är Ur-Faust en pjäs som behandlar frågor kring masker, illusioner och dubbelgångare.<sup>68</sup>

Ett perspektiv som däremot är intressantare för denna uppsats är på det sätt som filmen behandlar tron som abstrakt fenomen och dess påföljder i den verkliga verkligheten. Grundproblematiken i *Ansiktet* rör sig kring den luttrade magikern herr Vogler som själv inte verkar kunna upprätthålla tron på det han gör. Hans stumhet, hans tystnad är, så att säga, talande då han inte själv kan förklara sig eller försvara sig inför varken hans belackare eller påivrare, därför är det också Aman/Manda som får stå för tron och upprätthållandet av illusionen i förhör och i samtal med andra. Ingmar Bergman uttrycker sig såhär i memoarboken *Bilder*:

í själva navet i historien är naturligtvis androgynen Aman/Manda. Det är kring henne och hennes gåtfulla person som allt rör sig. Hon representerar tron på det Heliga hos mänskan. Vogler har däremot givit upp. Han gör schajasteater och det vet hon.<sup>69</sup>

Det är alltså, enligt Bergman själv, Aman/Manda som representerar den troende i filmen, det är hon som upprätthåller tron och ger därigenom Herr Vogler möjlighet att genomföra sin magnetiska trollkonst, för vad är en trollkarl om ingen tror på honom?

### 3.1.2.3. Guds bilden - att upprätthålla tron

Som jag skrev ovan är *Ansiktet* inte en film som låter Gud stå i centrum, men därmed inte sagt att filmen är ointressant för uppsatsen. Maaret Koskinen påpekar att problematiken i *Ansiktet* inte utgår så mycket från att vi alla bär en mask och således behöver demaskeras utan snarare från något hon benämner som *bedräglig synlighet*, eller öett falskspel med öppna kortö. Publiken, och karaktärerna, är redan medvetna om både herr Voglers och Amans ösannaö identitet: öí trots att publiken sett att skägget är falskt är det denna (falska) mask som kommer att utgöra konstnärens (sanna) ansikte ó medan hans egentliga ansikte upplevs som i någon mening falskt. *Själva ansiktet har blivit (ytterligare) en mask.ö*<sup>70</sup> Något som vi till exempel uppmärksammas på i inledningen när Johan Spegel nämner Herr Voglers maskering. Och om man betänker detta så tycks det klart att filmen inte främst handlar om masker, roller och demaskering utan har snarare en kärna som kretsar kring tron som abstrakt fenomen. Så även om Gud själv inte står i centrum i filmen så tangerar den ändå uppsatsen grundtema just genom att fokusera på trons betydelse för människorna.

Mitt i filmen finns en scen som kan förklaras lite bättre med hjälp av Bergmans citat om

<sup>67</sup> Koskinen 2001, s. 86.

<sup>68</sup> Observera att teatern dock sattes upp efter pjäsen. Se även Koskinen 2001, s. 44 för fler kopplingar.

<sup>69</sup> Bergman 2008, s. 148.

<sup>70</sup> Koskinen 2001, s. 90.

Aman/Mandas centrala roll i filmen. Herr Vergérus kommer in till Aman/Manda och Herr Voglers rum. För tillfället är endast Manda där, avmaskerad och kammandes sitt långa blonda hår. Vergérus kliver in, sätter sig bredvid henne och följande konversation utspelar sig:

VERGÉRUS: Hela denna afton har jag utkämpat en svår strid med en oförklarlig sympati för er och er Herr make.

MANDA: Låter inte troligt.

VERGÉRUS: Redan när ni kom in i rummet fattade jag tycke för er, era ansikten, er tystnad och er naturliga värdighet. (*han suckar*) Beklagligt. Jag skulle inte berättat om jag inte vore en smula berusad.

MANDA: Om ni känner på det sättet skulle ni lämna oss ifred.

VERGÉRUS: Det kan jag inte.

MANDA: Varför?

VERGÉRUS: Därför att ni representerar det jag avskyr mest av allt: det oförklarliga.

MANDA: Då kan ni genast sluta er förföljelse herr Vergerus, eftersom vår verksamhet är bedrägeri från början till slut.

VERGÉRUS: Bedrägeri?

MANDA: Förställning, falska löften, dubbla bottnar. Eländig ruttan lögn alltigenom. Vi är det löjligaste patrask ni kan leta upp.

VERGÉRUS: Är er man av samma uppfattning?

MANDA: Han talar ju inte.

VERGÉRUS: Är det sant?

MANDA: (*suckar uppgivet*) Ingenting är santí

VERGÉRUS: Er man har ingen hemlig kraft, nej kanske inte. Jag förblev opåverkad i vårt försök, kände bara en viss kall upphetsning. Han misslyckades.

MANDA: (*mer till sig själv än Vergérus*) Det är meningslöst...

VERGÉRUS: Så borde jag känna mig lugn?

MANDA: Ja visst, känn er lugn Herr Vergéus. Vi kan bevisa vår oförmåga hur många gånger som helst.

VERGÉRUS: Det förefaller mig som om ni beklagade faktum, som om ni önskade någonting annat, men det sker inga underverk. Det är alltid apparaterna och käften som får utföra arbetet. Prästerskapet gör samma sorgliga erfarenhet; guden tiger och människorna pratar.

MANDA: En enda gång...

VERGÉRUS: Så ropar alla: öEn enda gång.ö De otroende, men framförallt de troende:  
öEn enda gångö.

MANDA: öEn enda gångö, det är sant.

I ovanstående scen tycks således Manda ha givit upp. Men även om Manda för Vergéus erkänner att allt bara är öeländig ruten lögnö, så verkar hon faktiskt inte tappat hoppet. Trots hennes erkännande och förlöjligande av de själva och deras konst som önskar och hoppas hon fortfarande att det öen enda gångö skall ske. Att miraklet öen enda gångö skall hända, eller upprepas. Vergéus noterar detta och hånar henne och likställer hennes tro med den hos en präst, båda har erfarenheten att miraklet aldrig sker, att Gud aldrig talar utan att det enbart är apparater och människor som framför konst och trick. Det är i mina ögon en konversation som också pekar fram mot *Nattvardsgästerna* då prästen Tomas är den som, liksom Herr Vogler, tvingas utföra gudstjänsten trots att han själv inte kan tro på det han gör.

Jag vill dock i anslutning till ovanstående parallell påpeka det faktum att det är viktigt att inte övertolka den ena filmens budskap med den andra. Lika lite som jag kan konstatera att *Ansiktet* för Bergman i grund och botten handlar om en kristen problematik, lika lite kan jag egentligen säga att *Nattvardsgästerna* gör det. Den poäng som jag vill trycka på är dock att samma problematik utspelas i båda filmerna.

#### **3.1.2.4. Diskussion - en första uppdelning av problematik**

*Ansiktet* upplevde jag själv som en relativt märklig film, och huvudanledningen till detta är kanske det faktum att den egentligen är två filmer. Man kan med lätthet dela upp filmen i en ljus del, som snarare minner om en fars än de filmer som Bergman senare kommer att bli berömd för, där stallfolket och herr Tubal ränner runt, samt en mörk del som kretsar kring Herr Vogler, Johan Spegel, Aman/Manda samt medicinalrådet Vergerus. Samma upplevelse har Gibson tagit till vara på

när han benämner *Ansiktet* som en film med öbidimensional light-and-shadow characterö.<sup>71</sup> Gibson anser i sin analys att den ljusa delen av filmen rör sig kring människans yttre situation, frågor kring sexualitet och samvaro medan den mörkare delen av filmen berör förhållandet människa/Gud.<sup>72</sup> Själv skulle jag snarare vilja se det som att den ljusa delen berör människans yttre dimension medan den mörka delen främst handlar om människans inre dimension, det själsliga livet, tron på Gud eller på konsten, och de roller vi spelar i den yttre dimensionen.

Man kan visserligen se uppdelningen av filmen genom att tänka sig in i Bergmans situation som filmskapare, hur han försökte sälja in filmen och var tvungen att anpassa sig för marknaden., något som exempelvis märks när han skulle försöka sälja in filmen till en mycket tveksam Carl Anders Dymling på SF: öDu förstår, det här är ett erotiskt spel, det är en erotisk lek alltihopa. När teatern kommer till gården blir alla konfysa och kåta och tokiga, så det blir en vild erotisk uppståndelse.ö<sup>73</sup>

Men man kan också se uppdelningen av filmen i ljuset av framtida filmer, filmer där själen uttalat kontrasteras mot kroppen. Man kan så läsa den ljusa delen av *Ansiktet* som främst berörande en kroppslig verklighet, i kontrast mot den mörka delen som behandlar en själslig tematik, en uppdelning som främst berörs i andra filmer t.ex. *Såsom i en spegel*, *Tystnaden* samt *Viskningar och rop*.

På ett helt annat sätt än *Det sjunde inseglet* speglar *Ansiktet* ett allmänmänskligt förhållningssätt till tro och tvivel. Om den föregående filmen var sprängfylld med symboler och konnotationer så är *Ansiktet* en betydligt renare film som fokuserar mer på trons status för upprätthållandet av illusionen. *Ansiktet* går därmed i en tydlig bana med filmer som *Sommarlek*, *Persona* och *Vargtimmen*, som alla behandlar konstens roll, spegelbilder, dubbleringar och illusioner. Men andra teman i filmen som demaskeringen, den öbedrägliga synlighetenö samt öden som tror i den troendes ställeö är teman som kommer igen i filmer som *Nattvardsgästerna*, *Tystnaden*, *Persona* samt *Viskningar och rop* och blir därmed viktiga att beakta.

Till sist, i dubbel bemärkelse, vill jag poängtera hur slutet av *Ansiktet* har en koppling till slutet i nästa film som denna uppsats behandlar, *Såsom i en spegel*. För när allting är raserat i *Ansiktet*, när magikern och hans sällskap är avslöjade och demaskerade kommer så, som en Deus-ex-machina, ett brev som inviterar Herr Voglers sällskap till slottet och räddar hela tillställningen. Denna något oväntade och abrupta lösning har ett eko i nästa film som uppsatsen behandlar, *Såsom*

---

<sup>71</sup> Gibson 1969, s. 62.

<sup>72</sup> Gibson 1969, s. 62.

<sup>73</sup> Bergman 1970, s. 131.

i en spegel.

## 3.2 Gudsbilden förändras

*öI såsom i en spegel likvideras barndomsarvet. Där hävdas att varje gudsföreställning som är skapad av människor måste vara ett monster. Ett monster med två ansikten eller som Karin säger: Spindelguden.ö*<sup>74</sup>

**3.2.1 Såsom i en spegel (1961)** utspelar sig i och vid en sommarstuga någonstans i Sverige. David (*Gunnar Björnstrand*), en författare, har återvänt hem från Schweiz och skall spendera några dagar med sin dotter Karin (*Harriet Andersson*) och hennes make Martin (*Max von Sydow*), som är läkare, samt sin son Minus (*Lars Passgård*). Karin är psykiskt sjuk och har svårt att skilja mellan verklighet och fantasi.



David, hennes far, kan inte låta bli att utnyttja sin dotter för sitt författande och antecknar i detalj om hennes sjukdom, en sjukdom som bland annat resulterar i att hon ofta går upp till ett vindsrum för att där, i sjukdomens yra, vänta på och förhoppningsvis få möta en Gud hon tror döljer sig bakom tapeten.

En dag när Martin och David är borta och handlar så får Karin en ny psykos och i ett övergivet skeppsvrak förgriper hon sig på sin broder.<sup>75</sup> När David och Martin kommer tillbaks beslutar de sig för att skicka Karin till sjukhus för gott, men innan de hinner göra det har hon smugit upp på vinden där hon nu äntligen träffar guden bakom tapeten.

### 3.2.1.1 Inledning

*Såsom i en spegel* inleds med tre bilder på vatten. Först ett lugnt, stilla vatten, sen en bild där moln speglas i ytan, som till sist övergår till en bild på vatten som krusar sig. I nästa klipp hörs glada rop och fyra personer kommer gåendes upp ur vattnet. Det är Karin, Minus, David och Martin som har tagit sig ett dopp och snart skall äta kvällsmat. Innan middagen behöver dock fiskenäten läggas ut

<sup>74</sup> Bergman 2008, s. 208 f.

<sup>75</sup> Förgripandet är dock något som inte explicit uttalas i filmen, men av kringlitteraturen att döma verkar det vara ett faktum, se ex: Gibson 1969, s. 82.



och mjölk hämtas. Karin och Minus går för att hämta mjölk medan David och Martin lägger ut näten. Under tiden de gör detta diskuterar de Karins sjukdom, vi får reda på att Martin är läkare och vi uppmärksammas på faktumet att David är författare som nyligen återvänt från Schweiz, vi får också reda på att Karins sjukdom eventuellt skulle kunna vara obotlig.

Samtidigt som David och Martin diskuterar Karins belägenhet så diskuterar Minus och Karin sin faders belägenhet:

MINUS: Pappa måste lyckas med den här boken. Han *måste* få bra kritik.

KARIN: Men alla människor läser ju hans romaner?

MINUS: Det är inte det, som är viktigt. Han struntar i försäljningsframgångar. Han vill vara *diktare* förstår du.<sup>76</sup>

Scenen fortsätter med att Karin skrattar åt Minus och hans allvarlighet inför sin faders drömmar. Skillnaden de emellan med tanke på deras fars drömmar och mål är tydlig och pekar på framförallt Minus problematiska relation med sin far.

Även om filmen visar fyra glada personer så har de tre inledande bilderna på vatten talat om för oss att allt nog inte är som det ska, det ligger något sublimt och olycksbådande i bilderna. En konnotation som eventuellt påpekar för oss att allt är inte lugnt under ytan. Inledningen visar även en uppdelning mellan karaktärerna i två grupper som präglar hela filmen, nämligen den mellan David och Martin å ena sidan och Karin och Minus å andra sidan. Dessutom präglas inledningen starkt av Minus, hans kontaktsökande med sin far samt hans svårigheter med att kontrollera sin sexualitet. I manuset existerar ett drag av att Minus sexualitet skulle vara sammankopplad till Karin, men den kopplingen har tonats ner i den färdiga filmen.<sup>77</sup> Allt som återstår av dessa kopplingar mellan Minus och Karin angående sexualiteten i inledningen är Karin och Minus har gått för att hämta mjölk då Minus plötsligt sätter sig ner på marken och spiller ut mjölken:

KARIN: (*kommer fram till honom*) Minus, du.

MINUS: Du måste akta dig för mig. Håll dig borta från mig. Låt bli att krama och kyssa mig som du alltid gör, och du ligger inte och solar dig halvnaken. Jag mår illa när jag ser dig!

KARIN: Minus då.

---

<sup>76</sup> Bergman 1973a, s. 11.

<sup>77</sup> Jfr, Bergman 1973a, s. 8f. och 15.

MINUS: Du begriper mycket väl vad jag menar. Kvinnor är för jävliga! De luktar och har rörelser och magar som de putar med och de kammar sig i håret och de pratar och man blir som en flådd kanin inuti av alltihop.

KARIN: Din stackare.

MINUS: Javisst ja, tack skall du ha. Medlidande det kan jag bestå mig med själv så mycket jag behöver.

KARIN: Men, lilla gubben, vad är det med dig? Jag har aldrig sett dig såhär

MINUS: (*sansar sig*) Berätta inte för Martin eller pappa är du hygglig

KARIN: Nu är du verkligen dum.

MINUS: (*drömmande*)Tänk om jag en enda gång kunde tala med pappa. Han är så instängd i sitt. Han också.

KARIN: Nu går vi hem.

### **3.2.1.2. Konnotationer - att leva mellan världarna**

I de tre filmer jag hittills tagit upp så har de kristna denotationerna blivit färre och färre, något som kan tolkas som att Bergman lämnat tankarna om Gud bakom sig. Den enda öppna referensen till något som rör religion i *Såsom i en spegel*, förutom titeln vilken är hämtad från 1 Kor 13:12,<sup>78</sup> är det faktum att Karin väntar på att få möta, och faktiskt möter, en gud bakom tapeten. Guden bakom tapeten kan dock lika gärna tolkas som att handla om den sjukdom som Karin lider av. I efterföljande filmer återkommer dock de kristna referenserna, och detta faktum kan, ur ett auteurteoretiskt synsätt, tolkas som att även *Såsom i en spegel* under ytan till stor del handlar om (kristen) trosuppfattning. Bergman har enbart lämnat de övertydliga referensernas gestaltande och gått till att istället gräva under ytan, i människors psyke och dess egna verklighetsuppfattningar, alltså en vidareutveckling av ett drag från den föregående filmen, *Ansiktet*. Så istället för att tolka de öppna referenserna får vi så leta efter de referenser som ligger dolda under ytan.

Den konnotation som är mest genomgående, och samtidigt mest svår genomträngd, i filmen är tanken om att öleva i de två världarna. Vilket främst symboliseras genom Karins svårighet att skilja fantasi från verklighet. Men svårigheten att leva i de två världarna kan lika gärna handla om

---

<sup>78</sup> ÖNu se vi ju på ett dunkelt sätt, såsom i en spegel, men då skola vi se ansikte mot ansikte. (1917 års översättning.)

skillnaden mellan barnvärlden och vuxenvärlden, eller mellan kropp och känsla, två världar som Minus kan tänkas leva mellan i filmen. Eller kan det handla om, som jag nämnde, den yttre verkligheten och en sjukdoms minst lika, om inte mer, påtagliga verklighet eller om en yttre, social, verklighet kontra en gudsbild och trosuppfattning? Båda världar som Karin kan tänkas leva mellan i *Såsom i en spegel*. Eller handlar det om Davids dilemma, den utnyttjande konstnären mot den skyddande familjefadern? En problematik som handlar om konstens verklighetssfär kontra den sociala verkligheten.

Som jag skrev ovan i teoridelen är film envägskommunikation och därför måste alla filmens beståndsdelar, även de små och på ytan obetydliga scenerna och detaljerna analyseras. En sådan detalj finns vid det tillfälle då Karin skall förhöra Minus på sin latinläxa och den tekniska frasen *Constructio ad sensum* som nämns där. Frasen sägs i filmen innebära att öden grammatiskt riktiga konstruktionen ändras så den passar bättre till innehållet. Alltså att det som är det korrekta, det osanna eller det öobjektiva om man så vill, måste ändras för att anpassas till ett sammanhang. Denna lilla detalj i filmen går att läsa ut som en kommentar till filmens övergripande tema med de två världarna. Den grammatiskt riktiga konstruktionen (verkligheten, sanningen, eller Gud,) anpassas för att för att passa våra föreställningar om den. Och kanske är det så vi kan läsa den övergripande problematiken i filmen, just det att det inte går att leva mellan två världar, för den ena måste alltid förvanskas för att passa in i den andra.

I Bergmans manus finns en parentes, som inte utspelar sig någonstans i den färdiga filmen, en parentes som snarare är en kommentar till situationen direkt efter att öövergripetö har hänt i skeppsvraket mellan Karin och Minus:

Minus sitter någonstans i en evighet med sin sjuka syster i famnen. Han är tom, utblottad och frusen. Verkligheten sådan han hittills lärt känna den har slagits sönder och upphört att existera. Hans drömmar och fantasier känner inte heller någon motsvarighet till detta ögonblick av tyngdlöshet och sorg. Hans huvud har trängt igenom hinnan av barmhärtig ovetskap. Från detta nu förändras och hårdnar hans sinnen, hans mottaglighet skärps och han går från omedvetenhetens lekar till klarhetens plåga. Tillfälligheternas värld har förvandlats till de absoluta lagarnas universum.<sup>79</sup>

I denna parentes hittar vi kanske en tolkningsmöjlighet till, nämligen *visshetens plåga*. Minus har fått vetskap och något har förändrat honom. Han har gått från att vara ett barn till att bli en vuxen, han har gått från öomedvetenhetens lekar till klarhetens plåga. Om han tidigare ändå kunde leva mellan två världar, förvirrad visserligen, men ändå inte medveten om att valet måste göras. Efter vetskapen är han nu fast i valet. Denna visshetens plåga är också något som passar in i de undertitlar

---

<sup>79</sup> Bergman 1973a, s. 53.

Bergman har gett filmerna som utgör en trilogi, *Såsom i en spegel*, *Nattvardsgästerna* och *Tystnaden*. Nämligen överövrade visshet, överensskådade visshet samt över Gud's tystnad och det negativa avtrycket.<sup>80</sup> Överövrade visshet är således, enligt Bergman, temat för *Såsom i en spegel*, vilket alltså kan tolkas i ton med Minus upplevelse, parenteserna ur manuset ovanför, den överövrade vissheten av att det inte går att leva i två världar, vissheten att man måste välja sida.

### 3.2.1.3. Gudsbilden - spegelguden och ett gudsbevis

Eftersom denna uppsats behandlar Bergmans gestaltade gudsbild så väljer jag att för tillfället tolka problematiken med två världar som främst rörande Gud och verkligheten. I intervjuboken *Bergman om Bergman* tycker sig Torsten Manns funnit ett nytt slags gudsbegrepp i *Såsom i en spegel*:

**Torsten Manns:** Överförut har Gud [antingen] varit en väldigt stark, auktoritär gestalt med specificerade etiska principer, men här blir han plötsligt någonting iskallt, ett monster, en spindelgud, som i Harriets replik och övervåldtäktsgudö. Kan du förklara den glidningen i gudsbegreppet?

**Ingmar Bergman:** Som jag minns rör det sig om en total upplösning av varje tanke på en utomvärldslig frälsning. Den skedde kontinuerligt under de där åren och ersattes av känslan av den helighet som verkligen existerar. Den är totalt av en jordisk födsel. Det är väl också det som slutsekvensen vill uttrycka. Detta med kärleken som den enda tänkbara formen av helighet. Här börjar samtidigt en annan linje i min gudsföreställning, som kanske har växt sig starkare under åren. Det är den kristna guden som någonting destruktivt och oerhört farligt, någonting som är för människan riskabelt och som lockar fram dunkla destruktiva krafter istället för tvärt om. I *En passion* är det avgjort ett utav huvudmotiven. I *Nattvardsgästerna* parodierar ju klockaren [eg. organisten, min anm.] *Speglens* förkunnelse.<sup>81</sup>

I Vilgot Sjömans bok står följande citat att läsa: Över *Såsom i en spegel* går Karin sönder i slitningen mellan två makter. De goda rösterna finns bakom tapeten. Karin kallar dem hemlighetsfullt för øde andraø Ingmar själv kallar dem faktiskt för øhelgonenø Mot dem står de svarta rösterna, de som ger demoniska ingivelser: när *de* får hand om Gud blir han en äcklig och mardrömslik spindel-Gud.<sup>82</sup>

Här återkommer så tematiken med de två världarna. øHelgonenø och øde svarta rösternaø är inte två världar, men de är två sätt att se på Gud. För det är just så, menar filmen, som en spegelgud skapas, en Gud som människor själv har skapat för att passa deras föreställningar, inte Gud såsom han verkligen är. Och detta är väl det övergripande temat med hela filmen, temat med två världar, den riktiga världen och den bakom tapeten. Dessa två kan inte Karin, Minus eller David leva i utan de måste välja den ena eller andra verkligheten. Det existerar alltså i *Såsom i en spegel* en mörk syn på gud, religionen och det sätt den uttrycks på, en syn som dock vägs upp i slutet av filmen när David och Minus samtalar:

---

<sup>80</sup> Bergman 1973a, s. 4.

<sup>81</sup> Bergman 1970, s. 179.

<sup>82</sup> Sjöman 1963, s. 30.

MINUS: Pappa? Jag är rädd, pappa. Jag satt därnere i vraket och höll fast i Karin, så sprack verkligheten. Förstår du hur jag menar?

DAVID: Jag förstår.

MINUS: Verkligheten sprack och jag ramlade ur. Det är som i drömmen, allting kan hända, pappa. Allting.

DAVID: Jag vet.

MINUS: Jag kan inte leva i det här nya, pappa.

DAVID: Jo, du kan. Men du måste ha någonting att hålla dig till.

MINUS: Vad skulle det vara? En gud? Ge mig ett bevis på Gud. (*David tvekar*) Du kan inte!

DAVID: Jo, jag kan. Men du måste höra noga på vad jag säger Minus.

MINUS: Ja, jag behöver lyssna pappa.

DAVID: Jag kan bara ge dig en antydning om min egen förhoppning. Det är vetskapen om att kärleken existerar som något verkligt i människornas värld.

MINUS: Det är förstås en särskild sorts kärlek det där...

DAVID: All slags kärlek, Minus. Den högsta, den lägsta. Den löjligaste, den skönaste. Alla slag av kärlek.

MINUS: Längtan efter kärlek?

DAVID: Längtan och förnekelse, misstro och förtröstan.

MINUS: Så kärleken skulle alltså vara beviset?

DAVID: Jag vet inte om kärleken bevisar guds existens eller om kärleken är Gud själv.

MINUS: För dig är kärleken och Gud samma sak?

DAVID: Jag vilar min tomhet och min smutsiga hopplöshet i den tanken.

MINUS: Säg mer, pappa!

DAVID: Plötsligt förvandlas tomheten i rikedom, hopplösheten till liv. Det är som en benådning, Minus, från dödstraffet.

MINUS: Pappa, om det är som du säger så skulle Karin vara omgiven av Gud eftersom vi älskar

henne.

DAVID: Ja

MINUS: Kan det hjälpa henne?

DAVID: (*tittar på Minus*) Ja, jag tror det!

MINUS: Pappa? Blir du ledsen om jag springer ett tag?

DAVID: Spring du. Jag lagar middag så länge. Vi ses om en timme.

(*David går ut och Minus står ensam med solnedgången bakom sig, storögd utbrister han*)

MINUS: Pappa talade med mig!



Även om Karin är den som upplever guden bakom tapeten och är mest upptagen med gudsproblematiken så vill jag ändå se det som att det är Minus som huvudrollen vad det gäller gudsbildens utveckling under filmernas lopp. Ett citat från Bergman i Sjömans bok får förklara min tanke: *öI Såsom i en spegel* lyckades jag verkligen uttrycka den där sammanblandningen mellan religion och sexualitet som jag alltid haft så svårt ó så plågsamt svårt ó att röja upp i.<sup>83</sup> Jag ser detta citat från Bergman som ett bevis för att Minus är den egentliga huvudkaraktären, den som för gudsbilden vidare. Det är Minus som i filmen uttryckligen har problem med sexualiteten, bland annat genom de exempel jag presenterat ovanför. Och så kan man läsa Karin som en rest av en gammal tid, en gammal gudsbild medan Minus är den som faktiskt går vidare och får en slags gudsuppenbarelse av ett mer naturligt slag i filmen, (se ovanstående dialog mellan David och Minus). Men, på ett sätt som liknar Bergmans kontextuella tolkning av evangeliernas kärna i *Det sjunde inseglet*, så är Minus gudsuppenbarelse en inomvärldslig sådan, en gudsuppenbarelse som får ett konkret uttryck i att Minus för första gången får en upplevelse av att han faktiskt talar med sin far, att de kommunicerar på riktigt.

#### 3.2.2.4. Diskussion - far, sexualiteten och Gud

I *Såsom i en spegel* blandar Ingmar Bergman det religiösa temat från *Det sjunde inseglet* med de allmänmänskliga insikterna från *Ansiktet* runt en historia kring sinnessjukdom, konstnärskap och en

---

<sup>83</sup> Sjöman 1963, s. 30.

sons förhållande till sin far. När han nu efter *Det sjunde inseglet*, gjort sig av med den naiva barnatron och rädslan för döden så uppstår istället frågor kring verklighet, illusion, Gud och religion på ett helt nytt sätt. Och, liksom i *Det sjunde inseglet*, låter Bergman filmens värld bli en plats där han kan bearbeta problem och problematiker som han inte kan uttrycka någon annanstans. Dels som citatet ovan angav, sammanblandningen av religion och sexualitet, men kanske även genom att bena upp sammanblandningen av Gud och Far.

I L: 136 diskuterar Vilgot Sjöman och Ingmar Bergman manuset till *Nattvardsgästerna* innan filmen har börjat spelas in. Vilgot Sjöman tycker att en episod i filmen där en pojke blir rädd för ett tåg och blir tröstad av sin far påminner lite väl mycket om något som Pär Lagerkvist har skrivit. Bergman, visserligen omedveten om likheten, går med på att stryka en del av scenen då han i slutändan anser att: öDet viktiga är ju inte heller att utsäga vad som skrämde pojken. Bara visa att han blev rädd och sedan fick tröst av sin farí ö Sjöman fortsätter att reflektera kring det samtalade:

Pojken blir rädd och får tröst av sin Far. Gud själv är en trygg, faderlig gud ø som visserligen älskade människorna men mig mest av alla ø (säger Tomas till fiskaren). ø Far talade till mig ø säger pojken till sist i *Såsom i en spegel* ó med en underton av: ø Gud talade till mig ø Man borde titta närmare på alla förknippningar av ø far ø och ø gud ø i dessa filmer, ty Ingmar har gjort dem med avsiktí . [Ingmar Bergmans] religiösa föreställningsvärld har varit förgiftad (övermättad) av förknippningen ø far ø ø gud ø.<sup>84</sup>

Att se *Såsom i en spegel* som en film som behandlar uppdelningen mellan Gud och Far är alltså inte något förhastat om vi får tro Vilgot Sjöman, det är dessutom en tematik som återkommer i framtida filmer. Och detta kan ses som ett bekräftande av min tolkning av att Minus samtal med David kan likställas med en gudsuppenbarelse. Men filmens stora övergripande tema är ändå svårigheten att leva i de båda världarna, skapandet av en spindelgud/spegelgud samt, sett i ljuset av de efterföljande filmerna, uttalandet och påståendet som bildar filmens credo: ö Gud är kärlekö. Ett credo som dock dyker upp lika abrupt och som räddar tillställningen på ett lika oväntat sätt som inbjudan till hovet räddar magnetisören Emmanuel Vogler i *Ansiktet*, den föregående filmen.

**3.2.3. Nattvardsgästerna (1963)** utspelar sig under en dag i och mellan två högmässor. Den för dagen förkylda Pastor Tomas Ericsson (*Gunnar Björnstrand*) håller högmässa i Mittsunda medeltidskyrka. Bland nattvardsgästerna finns bland annat fiskaren Jonas Persson (*Max von Sydow*) med sin fru, lärarinnan Märta Lundberg (*Ingrid Thulin*) samt kyrkvaktmästare Algot Frövik (*Allan Edwall*). Efter högmässan kommer Jonas och hans fru för att tala med prästen. Jonas har problem,

---

<sup>84</sup> Sjöman 1963, s. 37f.

han är rädd för kinesernas krigsmobilisering och undrar vad han har att leva för. Tomas försöker att lugna honom med några välvilliga svar, innan han brister ut i en egen bikt om Guds tystnad, om döden som ett utslocknande och hur han hela tiden har bett till ömklig spegelgud. Jonas ger sig av. Märta, lärarinnan i byn, och Tomas har haft en sorts förhållande sedan Tomas fru dog, men nu vill Tomas inte veta av henne längre och efter ett längre brev (samtal) blir detta tydligt. Under tiden som detta samtal pågår har fiskaren Jonas tagit livet av sig. Tomas ger sig av för att inspektera liket och meddela fiskarens fru om det som hänt, med honom följer Märta. Innan Tomas beger sig till fiskarens fru åker de båda till skolsalen där Märta arbetar och bor för att ge Tomas hostmedicin. I skolsalen erbjuder sig Märta återigen åt Tomas men han avböjer i ett raseriutbrott. Till sist åker de så till Frostnäs och den andra högmässan för dagen där kyrkvaktmästaren Algot Frövik vill fråga honom lite om Jesu lidande innan gudstjänstens inledning. Efter samtalet konstaterar de att kyrkan är tom, sånär som på vaktmästaren, organisten, Tomas och Märta. I vanliga fall hade Tomas propagerat för mässfall, men Tomas beslutar sig istället för att genomföra högmässan.

### **3.2.3.1. Inledning**

Filmen inleds med att Tomas läser instiftelseorden inför nattvarden och sedan inleder öFader Vårö med församlingen. Under bönen växlas exteriörbilder från en grå vinterdag fram till avslutningen av bönen då vi åter får se Tomas läsa bönen i närbild. I nästa klipp har kameran sedan tagit ett steg tillbaks och vi ser Tomas stå alldeles ensam framför altaret med nattvardsringen runt honom. Ingen annan får vi se, inte ens då han vänder sig från altaret och talar till församlingen med orden öHerrens frid vare med ederö. Under öO Guds Lammö som följer får vi som åskådare en kort överblick över gudstjänstdeltagarna. Sedan följer utdelandet av nattvarden, vilket är en lång och verklighetstrogen scen som avslutas med tackbönen. Inledningen av filmen avslutas, liksom mässan, med lovprisningen följt av slutpsalm. Under denna slutpsalm har kameran rört sig upp till orgelläktaren och vi får se organisten Blom titta på klockan samtidigt som han spelar psalmen. Under psalmen går Tomas ut och kyrkvärden följer efter med nattvardskärlen. Inledningen är totalt 12 minuter lång och beskriver i stort sett hela avslutningen av en svenskkyrklig mässa med ett starkt fokus i filmen på just nattvarden.

Som jag nämnt tidigare så är inledningen av Nattvardsgästerna en uppvisning i hur man etablerar en scen, och i förlängningen en film. Genom bilderna av den ödsliga kyrkan och det torra, naturliga, ljuset som faller in i densamma så kan vi som åskådare få en känsla av ensligheten och ödsligheten, inte bara i kyrkan utan också hos prästen Tomas. Gudstjänstdeltagarnas reaktioner



skvallrar om deras förhållande till den religiösa riten och hur vi skall uppleva dem. Vaktmästaren hostar, fiskaren Jonas stämmer enbart in i det sista av de tre sjungna öAmenö, ett barn verkar uttråkat, Lärarinnan Märta försöker sjunga med i psalmen och organisten tar upp sitt fickur medan han spelar den sista psalmen. Den enda som upplevs som troende är, inledningsvis, en gammal kvinna som högt och ljudligt sjunger med i psalmsången. Inte nog med att Tomas tvingas hålla mässa för en liten och klentrogen församling, han är dessutom förkyld.

Efter gudstjänsten samtalar Tomas och kyrkvärden i Mittsunda kyrka i sakristian och vi som åskådare delges information om Tomas sjukdom samt det faktum att han skall hålla en högmässa till i Frostnäs klockan 15. Vi får också reda på att Tomas varit ensam i fyra år och att han vill ha husmorshjälp, något som skollärarinnan Märta Lundberg, som är en av gudstjänstsbesökarna, enligt kyrkvärdens utsago inget hellre skulle vilja än att hjälpa honom med. In kommer Frövik, vaktmästare i Frostnäs och undrar över eftermiddagens gudstjänst och en fråga som han skulle vilja ta upp med Tomas i enrum. Både kyrkvärd Aronsson och Tomas visar inget som helst intresse för honom och Tomas skickar iväg honom och säger att de ju ses innan gudstjänsten i Frostnäs.

Vad inledningen konkret berättar för oss är alltså att Tomas är sjuk, ensamstående och skall hålla en gudstjänst till senare på eftermiddagen. Samtidigt får vi reda på att en av nattvardsgästerna, Märta, verkar ha ett gott öga till Tomas. Dessutom får vi reda på att Algot Frövik vill tala med pastorn vid den andra gudstjänsten. Genom de detaljer som ges i inledningen får vi reda på att filmen framförallt kommer att kretsa kring tiden mellan dessa två gudstjänster.

Vad inledningen på ett implicit plan berättar för oss är att den kommer handla om nattvardens och gudstjänstens betydelse, något som betonas genom det stora fokus som läggs på att visa gudstjänsten i sin helhet. Inledningen sätter agendan för en tvivlande Tomas, en sjuk plågad själ utan glädje i sitt arbete, utan tro i sin gudstjänst, på en resa mellan två gudstjänster.

### **3.2.3.2. Konnotationer**

Eftersom i stort sett hela filmen utspelar sig i kyrkor och filmens huvudperson är en präst så är de kristna denotationerna många och övertydliga. Dessutom hittar vi några av Bergmans redan använda klassiska roller vad gäller kyrkliga företrädare. Den präststuderande våldtäktsmannen i *Det sjunde inseglet* har sin motsvarighet i kyrkans ögontjänare i form av exempelvis organisten Blom och kyrkvärden Aronsson i Mittsunda kyrka. Det finns den troende gamla damen, som till viss del minner om ötrollkaringenö i *Ansiktet (Naima Wifstrand)* och där existerar även i denna film den person som tror i den troendes ställe, liksom Manda i *Ansiktet*, men här i form av lärarinnan Märta.

### 3.2.3.2.1 Solen som metafor för Guds tystnad

I Vilgot Sjömans intervjubok som gjordes under filmens tillkomst och inspelning kan vi även finna de konnotationer som inte är så övertydliga. Exempelvis när Gunnel Lindblom, som spelar fiskaren Jonas Perssons fru, frågar Bergman om Tomas påverkas av besöket hos fiskarhustrun då han tvingas tala om att Jonas är död. På denna fråga svarar Bergman: öNej, du förstår; han är utanför all påverkan just då. Besöket hos Fru Persson är bara en station på lidandets väg, han rör sig liksom i gudsövergivenheten, det är fläckar av självinsikt och förtvivlan.ö<sup>85</sup> Bergman refererar alltså här Tomas vandring genom filmen till Jesu korsvandring och de stationer han passerade på vägen upp till Golgata.

Just denna ögudsövergivenhetö som Bergman menar att Tomas vandrar i får ett tydligt uttryck i en scen i filmens inledning, en scen där prästen Tomas i sakristian vänder sig emot fönstret då solen plötsligt bryter igenom och lyser på honom. Detta tecken har av till exempel Maaret Koskinen tolkats som positivt, som ett tecken från Gud som sänder sina strålar till Tomas för att lugna honom.<sup>86</sup> Men för Bergman är solen en metonym för avtrycket av Guds tystnad.<sup>87</sup> Solen som bryter igenom här är alltså ett accentuerande av den övergivenhet som Tomas känner. Denna metonym är en viktig konnotation som vi kommer att hitta i de flesta av de efterföljande filmerna.

### 3.2.3.2.2 Den heliga bråten

Men den tydligaste konnotationen, en som kanske till och med är filmens huvudtema, är öden heliga bråtenö, det uttryck som Bergman använder för att beskriva kyrkligheten:

Ja, kyrkligheten, det som Pär Lagerkvist kallar för öden heliga bråtenö, är det inte det uttrycket han använder? Det tycker jag är fruktansvärt riktigt och expressivt. Hur den heliga bråten skymmer det heliga. Och det är väl en av de saker som utan att jag hade det riktigt klart för mig när jag började, så har det ju lagrats under åren ändå från min barndom en djup motvilja mot hela den där yttre bisarra bråten alltså, som hela tiden håller borta och skymmer det väsentliga.<sup>88</sup>

I *Nattvardsgästerna* kan man alltså på ett rent denotativt stadium märka, som jag redan nämnt, en skepsis till kyrkans företrädare och den öheliga bråtenö som existerar i kyrkan som organisation.

---

<sup>85</sup> Sjöman 1963, 80f.

<sup>86</sup> Koskinen 2005, s. 155.

<sup>87</sup> Sjöman 1963, s 80.

<sup>88</sup> Nystedt 1989, s. 121.

### 3.2.3.2.3 Märta är passionen

Den svåraste konnotationen i filmen som jag tar upp, som också verkar vara den absolut vanligaste i tolkningarna, är att Märta skulle vara en Kristusgestalt.<sup>89</sup> I en scen i filmen, berättar Märta om när hon hade sår i händerna och ville få förbön av Tomas för att bli kvitt sina sår. Men Tomas beskrivs som äcklad och ville inte göra det. Bergman själv uttrycker visserligen att öhos [Märta] utspelas passionenö.<sup>90</sup> Men att Märta har sår i händerna, något som kan tolkas som att hon är stigmatiserad och bär Jesu sårmärken, är dock inte samma sak som att likställa henne med Kristus eller ens en Kristusgestalt. Men Märtas beteende, sår och roll i filmen kanske kan få en förklaring om vi återigen drar en parallell till Per Lagerkvist och framförallt hans bok *Ahasverus död* som utkom 1960. Både Vilgot Sjöman och Hans Nystedt skriver om Pär Lagerkvists betydelse för Ingmar Bergmans tankar och idéer och i *Nattvardsgästerna* finns tydliga referenser till *Ahasverus död*.<sup>91 92</sup>

I Lagerkvists version av historien om den vandrande juden Ahasverus som nekade Jesus vila på sin vandring till Golgata och därmed dömdes till en evig vandring finns även en parallellhistoria som kretsar kring Tobias som tagit följe med pilgrimer på väg till det Heliga landet. I ett stycke berättar Tobias om hur han fick för sig att gå på pilgrimsresa trots att han själv inte beskriver sig som troende. Han berättar för Ahasverus hur han ute på vandring kommer till en övergiven by och går in i ett hus. I huset upptäcker han en död kvinna i en säng med en hund vilandes vid hennes ben. Kvinnan verkar ha avlidit nyligen, troligtvis av brist på vatten och mat. Hennes kropp är utmärglad och präglad av lidande. Men det värsta, enligt Tobias är att kvinnan är stigmatiserad. Denna upptäckt fick Tobias att falla på knä inför henne och bestämma sig för att bli pilgrim. Vilket är uppseendeväckande då Tobias inte är en pilgrimstyp, han böjer inte knä för någon. Men när han såg kvinnan och hennes lidande och tänkte på hur öhon måste ha legat och långtat efter ett annat Golgata, där plågorna och såren inte bara var en människas, där det skedde ett under mitt i pinan, en förklaringö så bestämde han sig för att gå för hennes skull.<sup>93</sup> Det spekuleras sedan i samtalet mellan Tobias och Ahasverus om det kanske inte var öför honomö som han föll på knä, och med öhonomö menas, med största sannolikhet, antingen Jesus eller Gud.<sup>94</sup> Detta föranleder mig att tro att när Bergman menar att Märta är passionen så menar han alltså inte att hon är Kristus utan att hon snarare är som den avlidna kvinnan som får Tobias att knäfalla och åka på pilgrimsresa. Märta är

---

<sup>89</sup> Nystedt 1989, s. 31.

<sup>90</sup> Sjöman 1963, s. 73.

<sup>91</sup> Sjöman 1963, s. 37.

<sup>92</sup> Nystedt 1989, s. 89 (se även s. 121).

<sup>93</sup> Lagerkvist 1960, s. 49.

<sup>94</sup> Lagerkvist 1960, s. 54.

den som får Tomas att åka på pilgrimsresa, det är hon som har tron, såren och som ber förbön, även om hon inte talar om sig själv som kristen.

### 3.2.3.2.3 Nedbrytandet av credot

En sista konnotation som jag tar upp är en som rör filmernas förhållande till varandra. I *Såsom i en spegel* uttryckte David i slutscenen att öGud är kärlekö. Och detta credo sätts nu på prov i en av de sista scenerna i filmen. När Märta sitter i Frostnäs kyrka och väntar på att gudstjänsten skall börja kommer organisten Blom in och följande scen utspelar sig:

BLOM: (*kommer in i kyrkan, något berusad*) Mässfall. Inte en käft. (*ser Märta och går fram till henne*) Ja du, du räknas inte. Du hör ju så att säga till fårahuset. (*Märta svarar inte*) Vad är det med dig? Den där, den där pastorn som du går och spinner på Märta, den är det inte mycket bevänt med skall jag säga...

MÄRTA: Ja herrudu...

BLOM: Ja, ja, ja, snacka inte emot. Du är själv på glasberget så du tar vad du kan få.

Du Märta, Märta. För din egen skull. Du som kan flytta, stick härifrån så fort du kan. I Mittsunda och Frostnäs härskar död och förgängelse. Se på mig. Minns du på den tiden då jag ordnade orgelaftnar? På den här skitorgeln. Jag gjorde riktiga konserter. Och vad Tomas åstadkom. Kyrkan hade folk förstår du. Men det var frun som tog kål på honom. (*Märta rycker till*) Nu blev du visst intresserad? Ja, frun ja, Tomas han har en människokänedom som mina gamla galoscher. Han såg bara henne, levde för henne, älskade henne som en tokig... Du Märta, så var det med den kärleken. öGud är kärlekenö, ökärleken är Gudö, ökärleken är beviset på Guds existensö, ökärleken finns som något verkligt i människornas värld.ö Du hör, man kan snacket. Man har varit en uppmärksam lyssnare när pastorn har förkunnat. (*närmar sig Märta igen*) Hej, turturduvan där. Res härifrån, du som kan.

### 3.2.3.3. Gudsbilden - en resa från spegelguden till passionen

Ingmar Bergman beskriver handlingen i *Nattvardsgästerna* just som en vandring mellan två gudsbilder. Den omvändelse, den förvandling som Tomas genomgår och som får honom att till slut hålla mässa är en vandring, en resa. För Vilgot Sjöman beskriver Bergman *Nattvardsgästernas* hela scenario som följande: öDet var inte förrän jag övergav tanken att alltihop skulle utspela sig i kyrkan som den här filmen började lösa sig för mig. Inte förrän jag såg hela filmen som en resa

mellan två kyrkor ó två ändstationer ó två gudsbilder. Den gamla gudsbilden och den nya.ö<sup>95</sup>

Och denna resa, denna vandring mellan gudsbilderna, har en parallell i den andra stora berättelsen som präglar filmen, nämligen relationen mellan Tomas och Märta. Om filmen är en vandring mellan två gudsbilder, så är den också lika mycket en vandring mellan två kvinnor. Man kan alltså se berättelsen om Märta, Tomas och hans döda fru som en metaforisk konnotation för hans förhållande till Gud. För exakt på det sätt som Tomas håller fast vid sin döda fru håller han också fast vid den ödöda Gudenö. En död Gud som Tomas, i sitt samtal med fiskaren beskriver som följande:

**Tomas:** Jag och min Gud levde i en värld, en särskilt ordnad värld där allting stämde. (*Han gömmer ansiktet i händerna.*) Du måste förstå. Jag är ingen bra präst. Jag har trott på en orimlig, alldeles privat, faderlig Gud som visserligen älskade människorna men mig mest av alla. Förstår Jonas mitt fruktansvärda misstag? Förstår du vilken dålig präst det måste bli av en sådan instängd och bortskämd ängslig stackare? Kan du föreställa dig mina böner till en eko-gud som har välvilliga svar, betryggande välsignelser? Var gång jag konfronterade Gud med den verklighet jag såg blev han ful, vederstygglig, en spindel-gud, monstrum. Det var ju därför jag skyddade honom för liv och ljus. Jag tryckte honom intill mig i mörkret och ensamheten. Den ende som fick se min gud var min hustru. Hon understödde mig, uppmuntrade mig, hjälpte mig, tätade luckorna.ö

Tomas avlidna hustru, den som tätade luckorna, är så starkt sammanknuten med den gamla gudsbilden att det inte är förrän han kan skönja en ny gudsbild som han kan lägga av sig oket från sin gamla fru och våga möta Märta's kärlek.<sup>96</sup> Det är alltså så vi kan läsa Tomas förhållande till Märta, hans hat till henne är egentligen sitt eget hat, det hat han känner för ösinö Gud, sin egen feghet och trygghetsiver.

Men vad är det som får Tomas att vända, att våga, att ta steget till den nya gudsbilden? I inledningen till arbetet med filmen beskriver Bergman för Vilgot Sjöman vad *Nattvardsgästerna* är tänkt att handla om; en präst som är avundsjuk på Kristus och hur denna kristusavund står i vägen för prästens upplevelse av tron.<sup>97</sup> En av de viktigaste scenerna i hela filmen är Tomas möte med kyrkvaktmästaren Algot Frövik i Frostnäs kyrka. I scenen kommer Algot för att tala med Tomas om Kristi lidande, och om att det värsta kanske inte var själva tortyren som Jesus fick utstå, något som Algot borde



<sup>95</sup> Sjöman 1963, s. 42.

<sup>96</sup> Nysted, 1989, s. 34.

<sup>97</sup> Sjöman 1963, s. 17.

veta eftersom han själv är invalidiserad.<sup>98</sup>

**Algot Frövik:** Hans plåga var tämligen kort dessutom. En fyra timmar eller så? (í ) Men tänk på Getsemane, pastorn. Alla lärjungarna somnade. De hade inte begripit någonting, inte nattvarden, inte någonting. Och när rättstjänarna kom så sprang de. Och så Petrus som förnekade. I tre år hade Kristus talat med dessa lärjungar, de hade levat dagligen tillsammans. De hade helt enkelt inte fattat vad han menade. (í ) Han skrek allt vad han orkade. Han trodde att hans Fader i himmelen hade övergivit honom. Han trodde att allt vad han hade predikat var lögn. Kristus drabbades av ett stort tvivel minuterna innan han dog. Pastorn, det måste ha varit hans mest fasansfulla lidande.<sup>99</sup>

Denna nya förståelse som Algot bidrar med kan eventuellt leda till att Tomas får större förståelse för Jesus situation, och eventuellt hans person, en förståelse som skulle kunna riva ner den mur som Tomas byggt upp mellan sig själv och Jesus, och Gud, den spegelgud som prästen ställt i vägen för det heliga. En förståelse som skulle kunna förklara den vändning som Tomas går igenom.

Men kristusavunden är ett motiv som Bergman själv erkänner att han tonat ner i filmen. Ett motiv som han inte anser tillhör den här filmen, utan något som han vill behandla senare.<sup>100</sup> Därför får vi kanske söka förklaringen till omvändningen någon annanstans. Hans Nystedt påpekar hur väl Algot Fröviks utläggning om Jesus korrelerar med lärarinnan Märta situation i förhållande till Tomas.<sup>101</sup> Han pekar på hur Tomas och Märta hållit tillsammans ungefär tre år, liksom Jesus och lärjungarna, hur Märta hela tiden försöker förklara och hur Tomas inte vill se och förstå, liksom lärjungarna. Han pekar vidare på hur Märta är passionen och Tomas lärjungen. Ser man ifrån den metaforiska konnotationen mellan Märta och den nya gudsbilden så kan man också få förståelse för Ola Sigurdsons tes att ökyrkvaktmästaren erbjuder Tomas möjligheten att identifiera sitt eget tvivel med Kristi lidandes historiaö.<sup>102</sup>

Märta och Algot öbärö så fram Tomas till en ny tro, till att göra mässa, till att komma bort från spegelguden. öI slutet av *Nattvardsgästerna* spelar Algot Frövik en ytterst betydelsefull roll. Enligt Ingmar Bergmans egen utsago är han en ängel och tillsammans med Märta bär han den tvivelsjuka och inkrökte Tomas, så att denne kan fullgöra sin gudstjänst.ö<sup>103</sup>

Om vi återvänder ett slag till den öheliga bråtenö så är det viktigt att kanske också se på hur Bergman eventuellt influerats av Lagerkvist i mer än bara själva begreppet. För kanske är den öheliga bråtenö inte bara kyrkans organisation, dess medlemmar och trosuppfattning, nej kanske går

---

<sup>98</sup> Det sägs inte mycket om hans skada, men hans haltande gång är ett bevis samt att han fått förtidspension från Statens Järnvägar, vilket nämns i inledningen av filmen.

<sup>99</sup> Nystedt 1989, s. 31f.

<sup>100</sup> Sjöman 1963, s. 34f.

<sup>101</sup> Nystedt 1989, s. 32ff.

<sup>102</sup> Sigurdson, 2005, s. 52.

<sup>103</sup> Nystedt 1989, s. 43.

det för både Lagerkvist och Bergman längre än så, ända till Gud själv. I boken *Ahasverus död* finns följande citat:

Bortom gudarna, bortom allt som förfalskar och förråar det heligas värld, bortom all lögn och förvridning, alla förvridna gudaväsen och människoinbillningens alla missfoster, måste det finnas någonting oerhört som är oåtkomligt för oss. Bortom all helig bråte måste det heliga själv finnas, trots allt. Det tror jag, ja det är jag förvissad om. Gud är ingenting för mig. Ja han är mig förhatlig, för att han bedrar mig just på detta, skyller bort det för mig. För att han undanhåller oss det vi längtar efter när vi tror att vi längtar efter honom. För att han skiljer oss ifrån det.

Ja gud är det som skiljer oss från det gudomliga. Som hindrar oss från att dricka ur själva källan. För Gud böjer jag inte knä. Nej för honom kommer jag aldrig att böja knä. Men vid källan vill jag gärna lägga mig ner för att dricka ur den, för att släcka min törst, min brinnande törst efter det som jag inte kan fatta men som jag vet finns. Vid källan vill jag gärna böja knä.<sup>104</sup>

Ovanstående citat öppnar alltså upp begreppet öden heliga bråtenö till att inte bara handla om kyrkan som institution och dess företrädare utan till att också innefatta öallt det som skymmer källanö vilket alltså kan sträcka sig så långt som till Gud själv. Gud själv kan stå i vägen för källan, stå i vägen för ödet heligaö. Men på vilket sätt? I *Nattvardsgästerna* är det uppenbarligen så att den Gud som Tomas själv har skapat och tätat luckorna på tillsammans med sin avlidna fru har stått i vägen för det heliga, i vägen för passionen hos och i Märta och stått i vägen för en ny gudsbild.

#### 3.2.3.4. Diskussion - en ny gudsbild och en jord full av härlighet

Med utgångspunkt i credot från *Såsom i en spegel* att öGud är kärlekö, återupptar Bergman i *Nattvardsgästerna* brottningen med Gud. Men han gör det genom att slå sönder credot, genom att låta organisten Blom ironisera över frasen öGud är kärlekö och på så sätt låta *Nattvardsgästerna* gräva ännu längre in i mysteriet och det heliga. Bergman uttrycker sig själv om *Nattvardsgästernas* relation till *Såsom i en spegel* på följande vis:

Den är en pendang till *Såsom i en spegel*. Ett svar på den. När jag skrev *Spegeln* tyckte jag mig ha funnit ett verkligt Gudsbevis: Gud är kärleken. Alla sorters kärlek är Gud, även perverterade former ö och det Gudsbeviset gav mig en stor trygghet och jag lät hela filmen mynna ut i det Gudsbeviset, det fick bilda själva *kodan* i sista satsen. Men det höll bara tills jag började spela in filmen. /í / Därför slår jag sönder det Gudsbeviset i den här nya filmen. En uppgörelsefilm på sätt och vis. Jag gör upp med Pappaguden, självsuggestionsguden, trygghetsguden.<sup>105</sup>

Det är alltså uppenbart att *Nattvardsgästerna* skall ses som ett svar till *Såsom i en spegel* och det gudsbevis som framlades i den filmen. Kanske är det också så vi kan läsa Bergmans undertitlar till trilogin om öerövråd visshetö (Gud är kärlek) och ögenomskådad visshetö (sönderslagandet)? *Nattvardsgästerna* slår helt enkelt sönder vissheten som *Såsom i en spegel* uttryckte.

<sup>104</sup> Lagerkvist 1960, s. 126f.

<sup>105</sup> Sjöman 1963, s. 28.

Dessutom kan man läsa *Nattvardsgästerna* som en replik till *Ansiktet* och särskilt då om man fokuserar på Ingrid Thulins karaktärer i de båda filmerna så finns det en korrelation mellan de två kvinnorna i *Nattvardsgästerna*, Tomas avlidna fru och Märta. För precis som Tomas menade att hans fru var den som ötatade luckorna i gudsbilden så är det Aman/Manda i *Ansiktet* som tätar luckorna och upprätthåller tron på de konster och trick som Emmanuel Vogler utför.

En fråga som dock uppstår med ovanstående argumentation är om inte *Nattvardsgästerna* istället för att bryta ner credot från *Såsom i en spegel* bara vänder på det. Istället för öGud är kärlek så talar *Nattvardsgästerna* om att öKärlek är Gudö då det outtalade skeendet i filmen att Tomas slutligen kan engagera sig i - och eventuellt gifta sig med ö Märta är det som står för beviset för en ny gudsbild och Tomas förändring. Problemet med en sådan argumentation är att den missar poängen med den metaforiska konnotationen mellan de två kvinnorna och de två gudsbilderna och istället för att se de som kommentarer till varandra blandar ihop dem med varandra.

Från *Det sjunde inseglets* inbundna och individualistiska problematik om Guds tystnad och dödens vara har vi nu så kommit några steg längre fram på resan mellan gudsbilderna i Bergmans filmer, eller som Bergman beskriver när han besvarar Vilgot Sjömans fråga om var Tomas, religiöst sett, befinner sig i slutscenen: öSpegeln är ren. Där står ett nyskurat kärl, som har möjlighet att fyllas av nåd. Av en ny gudsbild.ö<sup>106</sup>

Det intressantaste med ovanstående citat är kanske att även om den gamla gudsbilden har rensats, spegeln är ren, så finns begreppet önådo kvar hos Ingmar Bergman. Detta faktum föranleder en tro på att även nästkommande filmer kommer att röra en kristen problematik och ett fortsatt forskande i denna nya gudsbild. Något som Bergman själv visserligen också uttrycker i samma bok: öDet är mycket mindre av mig själv i Tomasfiguren än vad du vill tro, egentligen har jag bara en sak gemensamt med Tomas: detta med utrensandet av en gammal gudsbild; och så skymten av en ny, mycket mer svårfångad, svårförklarlig, svårbeskrivbar Gudsbild.ö<sup>107</sup>

Även om *Nattvardsgästerna* kan anses vara en mörk, tråkig och dyster film så slutar den ändå positivt när Tomas, trots att ingen kommit till kyrkan och han med lätthet skulle ha kunnat ställa in, beslutar sig för att hålla högmässa. Tomas, liksom Bergman själv, verkar skymta en ny gudsbild någonstans. Kärleken och nåden är fortfarande aktiva ingredienser i livet på jorden och kanske är filmens slut mer talande än man tror. Filmen avslutas ju med att Märta uttalar en, vad Bergman kallar förbön, samtidigt som Tomas beslutar sig på en fråga från Algot Frövik att genomföra högmässan:

---

<sup>106</sup> Sjöman 1963, s. 81.

<sup>107</sup> Sjöman 1963, s. 36.



MÄRTA: (*knäböjer i kyrkan*) Om vi kunde få trygghet, så att vi vågade visa varann ömhet. Om vi kunde tro på en sanning, (*klipp till bild på Tomas*) om vi kunde tro...

ALGOT: Så vi gör högmässa då? Ja...

TOMAS: Helig, helig, helig är Herren Gud allsmäktig. Hela jorden är full av Hans härlighet.

Och kanske är det denna slutgiltiga betoning på *jorden* som full av Guds härlighet kopplad till Märtas bön om trygghet och ömhet, om gemenskap och kontakt, som är *Nattvardsgästernas credo*, och något som eventuellt pekar mot en mer materialistisk syn på helighet, nåd och kärlek? Filmen inleddes ju med en avslutning, en högmässa i all sin prakt, men en mycket tom och meningslös prakt. Filmen avslutas däremot i en inledning, en inledning av en gudstjänst, en inledning av ett förhållande och en inledning till en ny, meningsfull, gudsbild.

### 3.2.4. Tystnaden (1963)

Två systrar, Ester (*Ingrid Thulin*) och Anna (*Gunnel Lindblom*), sitter på ett tåg på väg hem från en semester. Med sig har de Annas 10-årige son Johan (*Jörgen Lindström*). Ester är sjuk och de tvingas stanna till på hotell i ett främmande land där språket och folket är obekant. Systrarnas förhållande är minst sagt spänt och det verkar inte bli bättre av deras



ofrivilliga stopp. Pojken Johan passar under stoppet på att ge sig av ut på upptäcktsfärder i sekelskifteshotellets korridorer och rum. Där stöter han på en vaktmästare, en våningskypare samt en grupp turnerande dvärgar som också tagit in på hotellet. Ester försöker tränga bort sin sjukdom med alkohol men den vänlige kyparen hjälper henne med mat och omsorg, dessutom lyckas han lära Ester, som är översättare till yrket, några ord på det främmande språket, bland annat ÖKASIÖ som är menat att betyda hand. Anna däremot är upptagen med sig själv och sin sexualitet. Hon ger sig ut i den heta, solgassande staden. Hon går på en varieté där dvärgarna uppträder men där samtidigt det sitter ett annat par och har sex i salongens bakre lokaler vilket verkar skrämna Anna. Ändå förför hon senare - eller blir förförd av - kyparen på caféet som ligger i anslutning till varietéteatern. Under en av Johans exkursioner runt hotellet får han se sin mor gå in på ett närliggande rum med den främmande kyparen och berättar det för Ester. Ester går dit för att tala med henne men samtalet slutar i skällsord och gråt. Ester lämnar rummet och ställer sig utanför dörren samtidigt som det

turnerande sällskapet av dvärgar går förbi igen. Nästa morgon hittar Anna henne liggandes utanför dörren efter en ny sjukdomsattack. Anna beslutar sig sedan för att åka hem till Sverige med Johan och lämna Ester kvar på hotellet. Ester har skrivit ner några ord på det främmande språket på en lapp som hon lämnar till Johan. På tåget hem vecklar Johan upp lappen och läser orden.

#### **3.2.4.1. Inledning**

Vi som åskådare förs in i en främmande stad med det resande sällskapet och deras inbördes relationer förklaras med ett paradexempel på *mise-en-scène* där Johan sitter mellan de två systerarna i tågkupén. (Se bild). Men den paradigmatiska frågan blir, exakt vad är det han sitter emellan? Det vi ser i bilden är den ena systemen, Ester, sitta sval och behärskad i något som liknar en kontorsdräkt, medan den andra systemen är uringad i en tunnare klänning och svettig. Annas svett droppar blir på filmspråk ett metaforiskt index (där den associerade delen *ó* svett, påvisar en abstrakt idé - hetta) för den hetta som uppenbarligen Anna känner av i kupén. Utifrån denna analys blir det då intressant att läsa Esthers svara, nästan opåverkade, kropp även fast hon bär en tjockare klädsel. Denna skillnad systerarna emellan, att Anna är kroppslig och Ester inte är det, är ett tema som kommer att gå igenom hela filmen enligt min analys. Och redan i filmens första bild har Bergman lyckas förmedla detta samtidigt som han ger oss en vink om pojken relation till de båda systerarna, placerad någonstans mitt emellan deras båda världar.

Tystnaden, är som titeln anger, en film med få repliker. Men trots detta, eller kanske tack vare, så talar ändå filmen till oss med filmkonstens alldeles egna språk.

#### **3.2.4.2 Konnotationer - far, döden och tystnaden**

Även i *Tystnaden* är det tomt på det konkreta indexstadiet vad gäller specifikt kristna denotationer. Däremot så kan man som vanligt hitta ett flertal konnotationer som berör kristendom eller religiositet. Den största av konnotationer som speglar en diskussion som föregått i tidigare filmer, och tidigare kapitel är när Ester ligger på hotellrummet och pratar med våningskyparen om sin far och hans död.

ESTER: Nu mår jag riktigt bra ska jag tala om. Vet gubben vad mitt tillstånd kallas? Eufori. Det var likadant med far. Han skrattade och berättade roliga historier. Så såg han på mig: "Nu är det evigheten, Ester", sa han. Han var så snäll, fast han var förfärligt stor och tung, han vägde nästan tvåhundra kilo. Man hade velat se minen på karlarna som bar kistan.

I sin bok skriver Vilgot Sjöman följande om ovanstående scen: öI *Tystnaden* tänker den döende Ester, Ingrid Thulin, på sin gamla pappas död. Han vägde tvåhundra kilo när han dog. Hon skulle gärna ha velat se minen på bårbararna som hade honom att kånka på; och på hemvägen från en provkörning i en Rättviksbio, 8.5.63, skrattar Ingmar åt detta avskedstagande av symbolen för den gamla trygghets-faders-guden: ø allt som är kvar av den är en död gubbe som väger tvåhundra kilo.ø<sup>108</sup>

Episoden som återberättas om den döde fadern är alltså tänkt som en referens till de tidigare filmerna och den gudsbild som Bergman burit på under många år. En gudsbild som Hans Nystedt kopplar till den ögamle, lagiske guden som Ingmar Bergman släpat på sedan barnaårenö.<sup>109</sup>

En annan koppling till religiositet och tidigare filmer hittar vi i våningskyparen (*Håkan Jahnberg*) som dels servar systrarna och då framförallt den sjuka Ester, men som Johan även stöter på i sina utflykter runt hotellets korridorer. Hans Nystedt tolkar våningskyparen som Evangeliet och öservice-gudenö.<sup>110</sup> När den lagiske guden är död så återstår endast Evangeliet, menar Nystedt, och evangelium utan lag blir endast en meningslös, snäll hjälpare, en service-gud.

Men en, i mitt tycke, troligare tolkning kan man läsa i boken *Bergman om Bergman* där det antas att våningskyparen är döden.<sup>111</sup> På så sätt kan man också se pojkens relation till våningskyparen som en sammanfattning av Bergmans relation till döden. Vid pojkens första möte med kyparen blir han rädd, men ganska snart lugnar han ned sig. Kyparen/döden försöker sedan skrämman pojken genom att stoppa in korvar i munnen som huggtänder, ett billigt trick som pojken inte räds. Till slut så tar kyparen upp ett fotografi ur sin plånbok, ett fotografi som föreställer en död person i en kista med folk som står runtomkring. Det enda pojken gör med detta är att ta och gömma det under hotellets korridormatta. När döden visar sig i sin realitet sopar pojken helt enkelt problemen under mattan, det finns inget för Bergman att räddas med döden längre. Om man ser våningskyparen ur detta synsätt så existerar det alltså i *Tystnaden* en sammanfattning av kampen med dödsrädslan som präglat tidigare filmer, inte minst *Det sjunde inseglet*.

Slutligen så finns det även en konnotation kopplad till just tystnaden som filmens titel refererar till, en tystnad som naturligtvis kan referera till Guds tystnad som ju präglat många av de tidigare filmerna. Och även om filmen överlag är en tyst film så har jag redan visat på hur Bergman

---

<sup>108</sup> Sjöman 1963, s. 38 (fotnot).

<sup>109</sup> Nystedt 1989, s. 40.

<sup>110</sup> Nystedt 1989, s. 41.

<sup>111</sup> Bergman 1970, s. 71 (bildtext).

tänkte på filmen som öGuds tystnad ó det negativa avtrycketö.

Jag vill återigen bara poängtera att det är viktigt att inte övertolka filmen, och dess titel, åt det religiösa hållet och se det som om att det *enbart* handlar om Gud. Den tystnad som råder systrarna emellan, deras dåliga kommunikation ó det sätt som orden bara gör illa ó är ett tema som med största sannolikhet också ligger bakom filmens titel. Dessutom är det ett tema som pekar fram emot filmer som *Persona* och *Viskningar och rop*.

### 3.2.4.3. Gudsbilden - kroppen står mot själen i en värld utan Gud

Som Bergman anger ovan i sin kommentar till den föregående filmen, *Nattvardsgästerna*, så är öspegeln renö. Den gamla gudsbilden är död, spegeln är rensad och redo att fyllas på nytt. Men budskapet i den här filmen är inte det av en ny gudsbild, snarare är det som Vilgot Sjöman påpekar:

öI Tystnaden är Gud bara närvarande genom sin frånvaro. Renskrapningen har bara fortsatt ytterligare ett steg. När *Tystnaden* slutar sitter pojken Johan (påpekar Ingmar) och stavar på de ønya ordenøi det øfrämmande språketø ó Nybörjaren i mystik. ó Den som ska vänja sig vid den Andra verkligheten, får börja med de allra enklaste orden: øhandø ømusikø<sup>112</sup>

Vad filmen å sin sida visar är en Bergman som inte räds vare sig Gud eller döden. Om vi kan förutsätta att pojken Johan, liksom Minus i *Såsom i en spegel*, är huvudrollen vad gäller relationen till den nya gudsbilden så kan vi märka i en scen i filmen hur denna relation ser ut. Tidigt i filmen beger sig Johan ut i hotellets korridorer och stöter där på en vaktmästare i färd med att byta ut en glödlampa. Johan ställer sig under dennes stege, räcker ut tungan och skjuter sedan vaktmästaren med en knallpulverpistol. En paradigmatisks analys av scenen ger oss en fingervisning om Johans förhållande till Gud. Vaktmästaren står uppe på stegen, ovanför pojken, när Johan räcker ut tungan och skjuter vaktmästaren ser vi hela skeendet från ett ovanförperspektiv, ett perspektiv som ur mise-en-scène för tankarna till Guds allseende blick och hans tänkta ovanförperspektiv. Det är således inte svårt att tolka hela scenen som Bergman som räcker ut tungan åt Gud och avlivar honom.

Och om det är Johan som står i fokus för gudsbildens förvandling så är det nu första gången som Guds tystnad inte upplevs som negativ. För ödet negativa avtrycketö, som Bergman beskrev det, behöver inte med nödvändighet *upplevas* som negativt eller som skrämmande. Riddaren i *Det sjunde inseglet* upplever det som skrämmande, Tomas i *Nattvardsgästerna* gör det, liksom Minus i *Såsom i en spegel*. Johan i *Tystnaden* gör det däremot inte, i alla fall inte uttalat.

Men om det nu är Johan som står i centrum för relationen till den nya gudsbilden, vad är det

---

<sup>112</sup> Sjöman 1963, s. 36 (fotnot).

då som han står emellan, som mise-en-scène-analysen pekar på? Vad är de båda systrarnas roll i filmen och i förhållande till gudsbilden? I ett citat förklarar Bergman själv:

ö- Fyrkantigt uttryckt: Anna är kroppen, Ester är själen. Han skrattar åt hur platt alltihop blir när det skall förklaras och mumlar något motvilligt om slagfältet i *Tystnaden*: det tumult som uppstår mellan kroppen och själen när Gud är borta.<sup>113</sup>

Vi kan alltså tolka systrarnas karaktärer som att Bergman återigen har delat upp sig själv på rollkaraktärer, som han exempelvis gjorde i *Såsom i en spegel*, för att reda ut en problematik som han har svårt för, i det här fallet kampen mellan kroppen och själen när Gud är borta. En kamp som är ständigt närvarande och som det finns många referenser till filmen igenom. Ett exempel är när Ester konfronterar Anna i ett närliggande hotellrum dit Anna gått för att ha sex med kyparen från caféet. Där utspelar sig följande konversation mellan systrarna:

ESTER: Vad har jag gjort dig?

ANNA: Du har väl inte gjort något särskilt? Det är bara det att du alltid tjarar om dina principer och att allting är betydelsefullt och allting är viktigt. Men det där är ju bara prat. Vet du varför då?

(*närmar sig henne*) Det kan jag tala om för dig. Alltihop är bara till för din märkvärdighet, men du kan inte leva utan din märkvärdighet, det är hela sanningen det. Du kan inte uthärda om inte allting är livsviktigt och betydelsefullt och meningsfullt och jag vet inte vad.

ESTER: Hur vill du att vi ska leva då?

ANNA: Jag trodde alltid att du hade rätt. Jag försökte vara som du, för jag beundrade dig. Jag begrep ju inte att du tyckte illa om mig.

ESTER: Det är inte så

ANNA: Du tycker illa om mig. Det har du alltid gjort, men jag har inte förstått det förrän nu.

ESTER: Nej.

ANNA: Jo, och på något som jag inte begriper är du rädd för mig.

ESTER: Jag är inte rädd Anna. Jag älskar dig.

ANNA: Du pratar alltid så mycket om kärlek du...

ESTER: Du får inte säga...

ANNA: Vad då? Vad är det jag inte får säga? Att Ester hatar? För det är dumt påhittat av dumma Anna? Du hatar mig, precis som du hatar dig själv. Och mig och allt mitt. Du är full av hat.

ESTER: Det stämmer inte...

---

<sup>113</sup> Sjöman 1963, s. 220.

ANNA: Du som är så intelligent, har tagit så många examina och översatt så många fina böcker, kan du svara mig på en sak? (*Ester tittar upp på Anna*) När Far dog så sa du: öNu vill jag inte leva längre.ö Varför lever du egentligen? För min skull? För Johan? Eller är det kanske för ditt arbete? Eller för ingenting särskilt?

ESTER: (*tittar ner igen*) Det är inte som du säger. Jag är säker på att du har fel.

ANNA: (*upprörd*) Låt bli det där! Låt bli den är tonen! Gå din väg! Låt mig vara ifred!

ESTER: Stackars Anna...

ANNA: Kan du inte vara tyst.

ESTER: (*ställer sig upp, klappar Anna över huvudet*) Stackars Anna. (*Ester går ut ur rummet*)

Som Vilgot Sjöman skrev ovan så är referensen till Far med största sannolikhet en referens till Gud. Om vi då läser scenen som en konversation mellan kroppen (Anna) och själen (Ester) och deras förhållande till varandra i en ny värld, en värld utan den Gud de tidigare levt med så får scenen, och filmen en annan karaktär. Särskilt om man betänker den situation som kroppen i form av Anna är i, halvnaken i ett hotellrum med en okänd främling med sin (deras) son i ett angränsande rum. Det är som om att kroppen plötsligt fått fritt spelrum nu när Guden är död och själen inte längre kan förhålla sig till världen på samma sätt som förut.

Uppdelningen mellan kropp och själ ger oss också en nyckel till att tolka en scen som är lite svårförklarlig annars, det är en liten kort mellanscen utan egentlig innebörd som utspelar sig tidigt i filmen när de tre just anlant till hotellet. Ester ligger och vilar, Anna går runt i rummet och ordnar och Johan sätter sig uttråkad ned på golvet och tittar på när hans mor går runt. Kameran fokuserar på Annas fötter när hon går omkring och tillslut frågar hon:

ANNA: Vad tittar du på?

JOHAN: Jag tittar på dina fötter.

ANNA: Varför det då?

JOHAN: De går omkring med dig hela tiden, alldeles själva.

ANNA: Hm.

Om vi läser scenen i ljuset av uppdelningen mellan kroppen och själen blir den blir ett accentuerande av dels Annas kroppslighet, dels hennes fränkoppling från det som vi kan benämna som själsligt, intellekt, förstånd osv. Dessutom accentueras Esters själslighet genom hennes

sängliggande i kontrast till den rörliga Anna. Johans förhållande till de båda, som den nyfikne iakttagaren sätts också i fokus.

Så, kroppen står mot själen, och kroppen verkar segra i filmen då själen i slutet av filmen lämnas döende kvar på ett hotellrum i en okänd stad. Men själen i form av Ester lämnar kvar en gåva till Johan, till den som enligt min tolkning står för den nya gudsbilden. Även om han är redo att fyllas med en ny gudsbild, redo att, med Per Lagerkvists ord, ödricka ur källanö, så är det några ord, några grundläggande saker, som måste föras vidare från det gamla språket och översättas till det nya. Ord som enligt Nystedt är öAnde, ängslan, glädje, musik, ansikte, hand.ö<sup>114</sup>

*Tystnaden* är således ett steg i riktningen mot den nya gudsbilden, men ett väldigt litet sådant. Det kanske snarare skall liknas vid devisen öett steg bakåt, två steg framåtö, om *Nattvardsgästerna* var en film om ögenomskådad visshetö, en film som bryter ner credot från *Såsom i en spegel* att öGud är kärlekö så är *Tystnaden* ett steg längre in i den genomskådade vissheten. Ett steg längre bort från den öheliga bråtenö och ett steg längre in i den mänskliga själens egen uppfattning om det heliga.

#### **3.2.4.4. Diskussion - Johan som bärare av en ny gudsbild**

Trilogin som av Bergman beskrivits handla om en stegring från erövrade visshet, vidare till genomskådad visshet för att till sist hamna i Guds tystnad ö det negativa avtrycket har nu nått sitt slutliga mål i *Tystnaden*. Visserligen är trilogibegreppet problematiserat av många, inte minst av Bergman själv.<sup>115</sup> Man kan likaväl se alla Bergmans filmer som en lång följetong av teman som går igen, utvecklas och sedan går in i varandra. Denna teori bygger exempelvis Gibsons bok *The Silence of God* helt och hållet på.<sup>116</sup> Dessutom är det faktum att filmer talar med varandra och att vissa motiv får vänta till nästa film något som Bergman ju själv medgett i Vilgot Sjömans bok när de diskuterar ett tema som Bergman på manusstadiet tagit bort *Nattvardsgästerna* och Bergman försvarar sig med att det skedde på grund av öatt det inte hörde hit, till den här filmenö<sup>117</sup> Filmen *Jungfrukällan* (som jag inte diskuterar inom ramen för denna uppsats) var exempelvis först, enligt Bergman, tänkt som en inledande del till trilogin, men han valde snart att byta ut den mot *Tystnaden*. Men det faktum att Bergman tänker på det sättet kan tolkas som om att alla filmer egentligen hänger ihop, och att det är Bergmans sätt att söka förståelse genom filmerna.

---

<sup>114</sup> Nystedt 1989, s. 44.

<sup>115</sup> Timm 2008, s. 322.

<sup>116</sup> Gibson 1969, s. 151ff.

<sup>117</sup> Sjöman 1963, s. 35.

För enkelhetens skull väljer jag att kalla de tre filmerna för en trilogi. Något som även Bergman gör då Vilgot Sjöman undrar över hur en sådan film som *Tystnaden* kan avsluta trilogin utbrister Bergman:

öJamen, det är väl klart? I *Spegeln* härskar detta med Gud och kärleken. Sen kommer *Nattvardsgästerna* som kritiserar detta och slutar i ett avskalat bottenläge med en bön till en icke namngiven gud. En gud bortom formlerna, den levande religionen representerad av Frövik. Och så *Tystnaden* ó allt är ännu mer avskalat, en värld helt utan gud. Där bara handen ó gemenskapen ó finns kvar. Och musiken.ó<sup>118</sup>

Och det är i denna värld, helt utan Gud som *Tystnaden* slutar. Men hur ser en sådan värld egentligen ut? Vad är det för källa, för att parafrasera Lagerkvist, som Gud dolde och som nu kan skönjas när Gud är ute ur bilden? I intervjun med tidningen *Playboy*, som jag citerade ovan, där Bergman diskuterar *Nattvardsgästerna* med intervjuaren kommer han fram till följande mening som sammanfattar slutet på filmen och dess budskap:

**Bergman:** Det är inte Gud som är vår räddning, utan kärleken. Det är allt vi kan hoppas på.

**Playboy:** Hur gestaltas detta i de andra två filmerna?

**Bergman:** Varje film, förstår ni, innehåller ögonblick av kontaktskapande: repliken "Pappa talade med mig", i slutet av *Såsom i en spegel*, pastorn som genomför gudstjänsten i den tomma kyrkan för Märta's skull i slutet av *Nattvardsgästerna*; den lille pojken som läser Esters brev på tåget i slutet av *Tystnaden*. En kort episod i varje film, med det avgörande ögonblicket. Vad som betyder mest av allt i livet är förmågan att närma sig en annan människa. Annars är man död, precis som alla andra människor nuförtiden som är döda. Men om man kan ta det där första steget till kontakt, till förståelse, till kärlek, då spelar det ingen roll hur svår framtiden än ser ut - och man ska inte ha några illusioner. även med all kärlek i världen kan livet vara förbannat svårt - man är befriad. Det är allt som betyder något, är det inte så?<sup>119</sup>

En tolkning är att det i Bergmans värld är just detta kontaktskapande som Gud stod i vägen för. Även om Gud är död för de två systrarna så är konflikten alltför sårad och genomträngande för att de skall kunna försonas. Men för Johan, nybörjaren i mystik, den som måste lära sig det nya språket, är det inte för sent ännu. Han kan fortfarande undvika de konflikter som präglat tidigare förhållanden mellan människor och människor och människor och Gud. En ytterligare tolkning kan vara att se hela *Tystnaden* som en människas inre skeende. Det blir då inte bara systrarna som är en uppdelning, två sidor av samma person, utan även Johan. I en sådan tolkning blir Ester och Johan då representanter för själen och dess förhållande till Gud, eller gudsbilden. Den gudsbild som dör med Ester då hon lämnas kvar på hotellrummet är den som har präglat huvudkaraktärerna i samtliga tidiga Bergmanfilmer; spegelguden, den självsuggererade spindelguden som hindrar människor att komma nära varandra, en gudsbild som skapar självcentrerade människor allt för upptagna med att

---

<sup>118</sup> Sjöman 1963, s. 220.

<sup>119</sup> Duncan & Wanselius (red.) 2008, s. 320.



ifrågasätta Guds tystnad istället för att närma sig varandra, och älska.

Den exakta frågan hur filmens karaktärer skall tolkas är visserligen intressant, men blir i slutändan irrelevant för uppsatsens syfte då det ju är den aktuella *gudsbilden* jag försöker redogöra för. Och min tolkning är att det är den som Johan till slut får bära med sig, en gudsbild som är oklar, svår att skönja, men ändå närmre människornas gemenskap än deras individualitet. För ett av orden som Johan får med sig som vi faktiskt ser i filmen är öhandö (KASI), ett ord som, enligt Bergmans samtal med Vilgot Sjöman ovanför, står för just gemenskap.

### 3.3 Den nya gudsbilden

*öMin nuvarande föreställning hade samtidigt manifesterat sig. Mänskan bär sin egen Helighet och den är inomjordisk, den äger inga utomjordiska förklaringar. I [Det sjunde inseglet] lever alltså en tämligen oneurotisk rest av en uppriktig och barnslig fromhet. Den samsas fredligt med en kärv och rationell verklighetsuppfattning.ö<sup>120</sup>*

Bortom den heliga bråten, bortom Gud, finns alltså människorna och heligheten har ingenting med Gud att göra. Betyder ovanstående citat att Bergman har avlivat Gud och slutat ägna sig åt kristen problematik för gott? Att problemet är löst? Min tolkning är att det inte är så. Även om han uttrycker sig så i citatet så kvarstår en kristen trosproblematik och de konkreta problem som han ägnat större delen av sitt filmskapande åt även efter Trilogin, delvis i *Persona* men framförallt i *Viskningar och rop*.<sup>121</sup> Dessutom talar mycket för att han även privat fortfarande bekymrade sig om kristen tro. I en intervju i DN talar exempelvis församlingsprästen på Fårö, Agneta Söderdahl, om hennes och Ingmar Bergmans samtal om tro, teologi och kyrka.<sup>122</sup> Därför känns det intressant och relevant att se hur denna nya gudsbild gestaltar sig i Bergmans filmskapande och jag väljer att göra det genom att fokusera på just filmerna *Persona* samt *Viskningar och rop*.

**3.3.1 Persona (1966)** inleds med att skådespelerskan Elisabeth Vogler (*Liv Ullman*), mitt i ett teaterframträdande, plötsligt upphör att tala. Hon läggs in på sjukhus och efter några dagar beslutar överläkaren att skicka ut henne till sin sommarstuga för återhämtning tillsammans med sjuksköterskan Alma (*Bibi Anderson*). Alma trivs till en början bra med sin tysta patient och hon

---

<sup>120</sup> Bergman 2008, s. 208.

<sup>121</sup> Det finns även fler exempel utöver dessa, Fanny och Alexander, Höstsonaten osv. Men dessa ingår inte i uppsatsens omfång.

<sup>122</sup> Anna Maria Hagerfors. Dagens Nyheter, <http://www.dn.se/nyheter/vi-tyckte-sa-mycket-om-honom-1.573510>

talar med henne om sitt förhållande, om sina tankar om livet och en och annan bekännelse av ungdomssynder. Alma tycks få ett personligt förhållande till den tysta skådespelerskan. Men efter att ha läst ett brev som Elisabeth skrivit där Alma beskrivs som öroande och öljligö vänder filmen helt. Tystnaden som förut var trivsamt blir nu till en plåga och Alma gör allt för att Elisabeth skall börja tala. Filmens avslutande del blir sedan en långsam uppgörelse mellan de två där drömmen och verkligheten vävs in i varandra lika mycket som de båda kvinnornas personligheter och identiteter gör.

### 3.3.1.1. Inledning

Persona inleds med en filmisk dikt, ett kollage av bilder, ett par händer, en spindel, ett lamm som slaktas, en spik som slåss in i en hand. Kollaget övergår till vad som liknar ett bårhus där en äldre kvinna och en pojke ligger. Snart visar det sig att pojken inte är död. Han vaknar upp och försöker täcka hela sig med en filt som är lite för liten. Uppgivet tar han istället fram en bok för att läsa men snart vänds hans uppmärksamhet mot en stor suddig bild av ett kvinnoansikte som han försöker nå med handen, kvinnoansikten på skärmen växlar och själva filmen inleds efter detta med en bild på Elisabeth Vogler på teatern.

I *Persona* har Bergman tagit sina inledningar till en ny nivå. Något som han själv kommenterar angående filmen överlag: ÖJag upplever idag att jag i *Persona* ó och senare i *Viskningar och rop* ó kommit så långt jag kan komma. Att jag i frihet rör vid ordlösa hemligheter som bara cinematografin kan lyfta fram.ö<sup>123</sup>

En del av detta nya filmspråk verkar vara att istället för att, som i tidigare filmer som analyserats här, ge oss en snabb introduktion till själva filmens tematik och huvudrollsinnehavarnas inbördes relationer så är inledningen till *Persona* är en sammanfattning av viktiga teman från tidigare filmer. Några konnotationer att notera i det inledande kollaget är karaktärerna döden och narren i början vilket för tankarna till dödsproblematiken, en hand som genomborras av en spik vilket ju är en allmänskulturell symbol för Jesu korsfästelse och kan därför delvis ses som en konnotation till Kristusproblematiken, samt en spindel som för tanken till spindelguden som präglat framförallt Trilogin. I kollaget finns även en scen där ett lamm töms på blod vilket följs av en

---

<sup>123</sup> Bergman 2008, s. 58.

närbild på lammets öga. Efter kollaget visas sedan de båda kvinnor som speglar sig i varandra vilket för tankarna till de båda systrarna i *Tystnaden*. Dessutom spelas pojken som vaknar upp och beskådar denna syn av samma skådespelare som spelade Johan i *Tystnaden*.



Det går alltså att utifrån en ovanstående analys av inledningen att tolka *Persona* som en sammanfattning, och eventuellt en fortsättning på Bergmans tidigare filmer. En sammanfattning som han alltså försöker uttrycka med ett nytt filmiskt språk.<sup>124</sup>

### 3.3.1.2. Konnotationer - teodicéproblematiken

Liksom i föregående filmer finns inte heller i *Persona* några denotationer till kristen tro eller religiositet i sig, men däremot finns många konnotationer filmerna emellan.

Den första konnotationen som slår en - förutom de jag diskuterade angående inledningen - själva *tystnaden*, här personifierad av Elisabeth, skådespelerskan som plötsligt upphörde att tala. Liksom i filmen *Tystnaden* så kretsar filmens handling kring två kvinnor som inte talar med varandra, två kvinnor som inte kan kommunicera med varandra. Skillnaden mellan dessa två filmer är dock att i *Tystnaden* har huvudrollskaraktärerna redan då filmen inleds hamnat på kant med varandra medan det i *Persona* dröjer det ett tag för karaktärerna att nå det tillståndet. Detta kan ses som ännu en detalj som pekar på att *Persona* är en sammanfattning av hela det förlopp som gått igenom tidigare filmer.

En tolkning som bl.a. Hans Nystedt för fram är att Elisabeth skulle vara en representation av Gud.<sup>125</sup> Och då tänkt som just den tysta guden som Bergman problematiserar i sina filmer, en tolkning som inte är helt långsökt då det i filmens inledande del visas en scen där Elisabeth på sjukhuset ser på TV och beskådar när en munk tänder eld på sig själv. Elisabeth ryggar tillbaks men kan fortfarande inte förmå sig att säga något, chockad och förfärad över bilderna hon tvingas se. Man kan läsa scenen som att den återspeglar en klassisk teodicé-problematik då ögudenö enbart står som passiv åskådare till världens grymhet.

En annan konnotation som också pekar mot en tolkning av Elisabeth som en metonym eller representant för Gud är väderskiftningarna som filmen innehåller, eller snarare karaktärernas (och

---

<sup>124</sup> Ett filmiskt språk som också, dessvärre, gör *Persona* till den mest svårtolkade filmen av de som ingår i denna uppsats.

<sup>125</sup> Nystedt 1989, s. 100ff.

därmed också åskådarens) upplevelse av dem. Filmen inleds i ett trivsamt solljus som de båda kvinnorna njuter av, de sitter i stråhattar på stranden, läser böcker i öppna scener, mjuka färger och kontraster. Men någonstans under filmens gång ändras allt detta. Solljuset går till att bli plågende, huvudrollskaraktärerna, särskilt Alma klär sig i kontrasterande svart mot en vit vägg, med mörka solglasögon (se bilden). De är inte längre filmade på avstånd utan i närbild och ofta underifrån och bilderna innehåller en aggressivitet som inte fanns i början av filmen. Detta för tankarna till *Nattvardsgästerna* och *Tystnaden* och Bergmans tanke om solljuset som en metonym för Guds tystnad. En tystnad som i filmen först är uthärdlig, men efter ett tag uppenbarligen blir outhärdlig, precis som Elisabeths tystnad alltså upplevs för Alma i filmen.



Men är tolkningen så enkel som att Elisabeth är Gud och Alma är mänskligheten? Antagligen inte, för teodicé-problematiken och tystnaden är båda begrepp som Bergman själv brottas med under denna period, en period då han precis blivit chef över Dramaten, en teater i förfall och samtidigt som han själv lider utav en svår lunginflammation som till slut får honom intagen på Sophiahemmet för vård.<sup>126</sup> Väl på hemmet börjar han ifrågasätta konstens berättigande i förhållande till världens lidande:

öJag är oförmögen att fatta de stora katastroferna. De lämnar mitt sinne orörligt. Möjligen kan jag läsa om dessa förfärligheter med en sorts lystnad - en fasans pornografi Men jag kommer aldrig förbi de där bilderna. De förvandlar min konst till konst, någonting likgiltigt, vad som helst. Frågan är väl om konsten har möjlighet att överleva annat än som fritidsalternativ: dessa tonfall, dessa cirkuskonster, allt detta nonsens, denna uppblåsta självtilfredssällelse.<sup>127</sup>

Och i samma veva kom så tanken på tystnaden som det enda sätt att inte förställa sig fram:

öSå tyckte jag att varje ton i min röst, varje ord i min mun var en lögn, ett spel över tomhet och leda. Det fanns bara en räddning undan desperation och sammanbrott. Att tiga. Att bakom tystnaden komma till klarhet eller i varje fall försöka samla de resurser som ännu inte kunde stå till buds.<sup>128</sup>

Och denna vilja att inte förställa sig och ifrågasättande av konstens berättigande är minst lika aktivt i Elisabeths karaktär som en eventuell gudsproblematik. Det finns alltså risk för en förenkling av

<sup>126</sup> Bergman 2008, s. 41f.

<sup>127</sup> Bergman 2008, s. 54.

<sup>128</sup> Bergman 2008, s. 55.

problematiken om man bara tolkar på Nystedts vis. Men däremot kan man se Elisabeths karaktär och tystnaden, liksom i andra filmer, som ett inre skeende, men ett skeende som har en parallell i Gud eller gudsbilden. Liksom att det i *Nattvardsgästerna* fanns en korrelation mellan Tomas två kvinnor och hans två gudsbilder så kan det finnas en liknande här. En korrelation mellan Bergmans vilja att vara tyst, ett problematiserande av den tysta guden samt ett ifrågasättande av konstens (och religionens) plats och rättfärdighet i människors liv.

### 3.3.1.3. Gudsbilden - en sammanfattning av erfarenheter

Oavsett om Elisabeth är en metafor för Gud, en gudsbild eller en ren ikon (alltså att hon står för skådespeleriet *per se*) så går det att se *Persona* som en sammanfattning av Trilogin. I *Såsom i en spegel* rasar Karins och Minus verkligheter på samma sätt som Almas upplevda verklighet kan tänkas rasa när hon läser det brev som Elisabeth skrivit där hon förlöjligar Alma.

#### 3.3.1.3.1 Den gamla gudsbilden

Alma som sett Elisabeth som en tyst och medgivande samtalspartner inser nu att det hon trodde var medlidande och vänlighet enbart är hennes egna vilseledda tankar om Elisabeths tystnad. Det är också efter detta avslöjande som solljuset i filmen plötsligt upplevs som outhärdligt, framförallt för Alma. Elisabeth har blivit en spegelgud, och Alma blir smärtsamt medveten om att det är hon själv som skapat den. Vi kan alltså här tala om en typ av öerövrad visshetö.

Den genomskådade vissheten, som *Nattvardsgästerna* är tänkt att kretsa kring följer snart på Almas avslöjande då hon gör allt för att Elisabeth skall börja tala. Hon försöker, och lyckas till och med få henne att skära sig på en glasskärva, för att få henne att skrika. Och här når den *genomskådade vissheten* sin kulmen då Alma i scenen plötsligt ser Elisabeth genom en gardin, tunn som en slöja, som hon lyfter bort. Först nu när gardinen är borttagen kan hon se Elisabeth som den hon verkligen är. Denna scen åtföljs av en märklig scen. Först brinner filmen, själva filmremsan upp, och vi som åskådare lämnas med en vit bildruta. Detta åtföljs snart av ett nytt kollage liknande det som var i filmens inledning. En vanlig tolkning av momentet då filmremsan brinner upp är att det är en gestaltning av Almas ilska inför Elisabeth som gör att filmen, liksom Almas verklighet, brinner upp och förstörs.<sup>129</sup> Till viss mån kan jag ställa mig bakom en sådan tolkning, men att enbart koppla filmens upplösande till Almas raseri är kanske lite förmätet.

I boken *Bilder* beskriver Bergman hur han som liten ibland köpte inspelad film som han lade

---

<sup>129</sup> Se ex. Lauder 1989, s. 137.

i stark sodalösning så att bilderna på filmen löstes upp. öFilmremsan blev vit och oskuldsfull och genomskinlig. Bildlös.ö<sup>130</sup> Denna historia påminner starkt om det uttalande Bergman gör om prästen Tomas och hans gudsbild i slutet av *Nattvardsgästerna* som jag återgivit ovan: öSpegeln är ren. Där står ett nyskurat kärl, som har möjlighet att fyllas av nåd. Av en ny gudsbild.ö<sup>131</sup> När filmen så rensas ren, brinner upp, står vi som åskådare mitt i tystnaden. Och det är just i detta sinne, det negativa avtrycket av Guds tystnad, som hela filmen *Tystnaden* sedan utspelas i. Och då borde det rimligtvis vara den nya gudsbilden, fortsättningen på *Tystnaden*, som då presenteras i det efterföljande kollaget.

### 3.3.1.3.2 Den nya gudsbilden

Det andra kollaget inleds med ett låtsasspråk, sedan följer bilder som är snarlika de som syntes i det kollage som inleder filmen. Dock skiljer sig kollagen, främst genom att några bilder har plockats bort. Kvar från det inledande kollaget är döden, handen som genomborras av spiken och ögat. Men lammet som slaktas är borttaget och istället för en närbild på lammets öga ser vi en närbild på ett människoöga. Det nya språk som inleder det andra kollaget kan tolkas som konnotation till det nya språk som Johan, den lille pojken, får lära sig i slutet av *Tystnaden*. Och om vi då läser det andra kollaget som en kommentar till den nya gudsbilden så är det några saker som är utmärkande. Först och främst så är spindeln inte kvar, spindelguden och spegelguden är alltså borta. Handen som genomborras av en spik är fortfarande kvar, en kristuskonnotation existerar alltså fortfarande, men som Bergman påtalar i citatet ur Sjömans bok ovan angående *Tystnaden* så ser Bergman också handen som en symbol för gemenskapen. Men den intressantaste skiftningen de två kollagen emellan är kanske ändå lammet som inte finns kvar utan istället blivit utbytt mot en människa. Detta är intressant för att det tar upp en problematik som inte tydligt tagits upp tidigare i Bergmans filmer, nämligen den om Jesus som det ställföreträdande offret och relationen till syndernas förlåtelse. I kristen troslära är lammet en symbol för offerlammet i betydelsen av hur Jesus offerades för människors synd och hur hans blod, hans död, skall befria, eller rena, människor från deras synder.<sup>132</sup>

Bergman väljer alltså att plocka bort lammet och ersätta det med ett människoöga. Istället för lammet, för synder och blod så är det människan och mänskligheten som står i fokus. Detta är

---

<sup>130</sup> Bergman 2008, s. 54f.

<sup>131</sup> Sjöman 1963, s. 81.

<sup>132</sup> Försoningslära, Nationalencyklopedin 2011. <http://www.ne.se/försoningslära>

naturligtvis en rörelse som går i samklang med Bergmans uttalande om att ödet Heliga finns i människanö, en rörelse vi kunnat skönja i tidigare filmer, men här i *Persona* får uttalandet en utvidgad tillämpning på enskilda kristna trossatser.

Vad det andra kollagets tolkning beträffar så kan man nog fortfarande slå fast att en gudsbild kvarstår i Bergmans filmskapande, men en ny och kanske mer mänsklig sådan. Det handlar alltså inte, som jag ser det, om en värld utan Gud, men en gudsbild och gudsuppfattning som långt mer betonar mänskligheten, det erfarna livet och kommunikation människor emellan än ett dryftande av vissa kristna trossatser. På så sätt kan man se *Persona* som ett svar på problematiken med öden Heliga bråtenö och hur Gud själv kan stå i vägen för det Heliga, det heliga i människan.



### 3.3.1.3.3 Elisabeth lämnas kvar

Efter kollaget så behandlar filmens avslutande del framförallt två saker, kampen mellan de två kvinnorna samt en eventuell sammanblandning dem emellan. I en drömliknande scen som utspelar sig på natten kommer Elisabeths man till sommarstugan för att tala om deras son och be henne komma tillbaka. Märkligt nog så pratar han med Alma, och inte Elisabeth. Han är visserligen blind, vilket accentueras av hans mörka glasögon, men ändå verkar han övertygad om att det är Alma som är Elisabeth. Elisabeth står dock hela tiden bakom Alma och tittar på, och när Alma smeker hans kind så är det båda deras händer som smeker honom. Alma övergår sedan att tala till honom som om hon vore Elisabeth. Efter detta följer en scen som utspelar sig två gånger. Alma talar till Elisabeth om hennes son och hur hon egentligen bara utnyttjar honom för sitt skådespeleri, för att kunna gestalta moderlighet på ett bättre sätt. Detta får vi se två gånger, en gång med kameran fokuserad på Elisabeth och en gång med kameran på Alma. Efter detta följer en scen med dubbelexponering där de båda skådespelerskornas ansikte visas i samma bild.

Kampen fortsätter sedan i vad som liknar drömsekvenser: Alma svamlar och Elisabeths läppar rör sig. Alma river sig i armen och Elisabeth suger blodet. Alma angriper Elisabeth med slag. Plötsligt är de tillbaka på sjukhuset och Alma håller en utmattad Elisabeth i sina armar och följande konversation utspelar sig:

ALMA: Försök nu att lyssna på mig. Säg efter vad jag säger.

(*Elisabeth stönar och mumlar*)

ALMA: Ingenting. (*hon försöker igen*) Ingenting. Nej, ingenting.

ELISABETH: Ingenting.

ALMA: Så ja. Så är det bra. Så skall det vara.

Filmen avslutas sedan med att Alma packar ihop och återställer sommarstället, täcker över möbler, packar, stänger sommarstugan och lämnar för att ta en buss till staden. När Alma går ur huset ser vi en staty i trädgården, en staty som liknar den maskering som Elisabeth Vogler bar då hon blev stum på scenen i filmens inledning. Elisabet själv är ingenstans att finna.

*Persona* avslutas så med ett väldigt öppet slut sett ur gudsbildens synvinkel. Lämnar människan Guden åt sitt öde, ensam kvar på teatern? Hänvisas Gud bort ur människors värld? Eller är det en gudsbild som har lämnats, som stelnat och blivit till en staty i trädgården? Slutet får självklart olika betydelser beroende på hur man tolkar filmen och dess karaktärer.

#### **3.3.1.4. Diskussion - en gudsbild centrerad kring gemenskap**

*Persona* är, liksom *Ansiktet*, en film om förställningar och konstens betydelse i världen, en problematik som alltså även kan relateras till Guds betydelse för, och relation till, världen. Och eventuellt finns det kanske möjlighet för förståelse och identifikation med Gud från Bergmans sida? Liksom Bergman tvingades till tystnad p.g.a. viljan att inte förstå sig, att hans ord inte skulle missuppfattas och feltolkas så påpekar Gibson att det samma skulle kunna hända en Gud som slutligen, efter mycket förnekelse östryps till tystnad av mänskligheten.<sup>133</sup> Gibsons tes är visserligen intressant, men jag har svårt att finna belegg för den ur mitt perspektiv då den bygger allt för mycket på att Elisabeths karaktär är en referens till Gud och Alma skulle personifiera mänskligheten. Vad som jag däremot tycker är klart är den fortsatta rörelse som Bergmans filmer ständigt gått i, en rörelse från en avlägsen Gud i sin himmel till en gudsbild centrerad kring människors gemenskap.

Skillnaden de två kollagen emellan ger oss en nyckel till att förstå den nya gudsbild som presenteras i Bergmans filmer, framförallt det faktum att lammet har blivit utbytt mot en människa. Men en annan skillnad i filmen är av intresse för uppsatsen, nämligen skillnaden mellan de två kvinnorna och deras relation jämfört med de två systrarna i *Tystnaden*. Dikotomin kropp/själ som var en avgörande del av *Tystnadens* problematik är inte aktuell i *Persona*, där skillnaden mellan de

---

<sup>133</sup> Gibson 1969, s. 151.



två kvinnorna istället baseras på dikotomin konsten/verkligheten. Elisabeth representerar det konstnärliga, det estetiska och det religiösa perspektivet och om vi antar att Bergman återigen delat upp sig på karaktärerna så står Elisabeth som representant för den del av Bergman som ägnar sig åt det ösom inte synsö, den delen av livet som inte är påtaglig verklighet. Bergmans filmer och konst kan inte förhindra att munken bränner upp sig själv, för att ta ett påtagligt exempel. Där kan däremot Alma, om inte hindra, så i alla fall vara behjälplig som den sjuksyster hon är. Almas verksamhet är en som får konkreta resultat i det levda livet. Alma erkänner dessutom själv flera gånger i filmen att hon inte är bevandrad i konsten eller särskilt upptagen med frågor om konst och konstnärskap. Från ett uppdelningsperspektiv får hon stå för den del av Bergman som betonar det mänskliga livets erfarenhet, sann kommunikation och känslor till skillnad från teaterns falska miner och spel.

Det är visserligen möjligt att det i den här uppdelningen av karaktärer också skulle kunna finnas en förtätning av problematik, alltså att det diskuteras flera frågor i samma karaktärer och att uppdelningen inte bara skulle gälla konsten/verkligheten utan även - vilket skulle stödja Gibsons tes - dikotomin Gud/mänskligheten. Men oavsett detta så talar ändå filmens slut sitt tydliga språk. Konstnären/guden blir lämnad kvar. Om det finns en vinnare i kampen så är det det som Alma representerar, det som får guden/konstnären att till slut yttra orden öIngentingö, det som får Elisabeths karaktär att erkänna att bakom masken finns ingenting annat än tomma gester.

Persona representerar, enligt min åsikt, så ett byte av fokus för Bergmans filmskapande till ett som mer fokuserar på konstens betydelse och inommänskliga relationer och det dröjer faktiskt fram till 1973 innan han återigen kommer tillbaks till tematik som han berör i de filmer jag analyserat ovan.

**3.3.2. Viskningar och rop (1973)** utspelar sig kring Agnes (*Harriet Andersson*) som ligger inför döden och hennes två systrar Karin (*Ingrid Thulin*) och Maria (*Liv Ullman*) som kommit för att hjälpa och vaka tillsammans med tjänarinnan Anna (*Kari Sylwan*). I tillbakablickar får vi se systrarnas misslyckade förhållanden spelas upp och i nuet



väcker deras döende syster mest avsky och spelad omsorg. Den enda som lyckas trösta Agnes i hennes dödskamp är tjänarinnan Anna. Slutligen dör Agnes och en präst kommer för att läsa över hennes själ. De överlevande systrarna drabbas av ett genombrott i sin kommunikation och tycks för en kort stund verkligen tala med varandra. Men Agnes tycks inte riktigt kunna lämna jordelivet och systrarna tycks inte kunna komma överens.

### 3.3.2.1. Inledning

*Viskningar och rop* inleds med färgen rött, ett plingande ljud och förtexter. Sedan kommer exteriörbilder, vi får se ryggen på en staty i en parkliknande trädgård, morgondiset och solen som går upp. I fjärran skäller en hund och en morgonfågel hörs sjunga. Exteriören tonar över till att fylla hela skärmen med den röda färgen. Sen kommer ett montage av klockor som tickar, vi ser rummet som alla klockor står i, ett rum med helt röda väggar, och en kvinna som sover i en fåtölj. Till sist landar kameran på Agnes som sover i sin säng. Hon vaknar upp i smärtor och kramper men efter ett tag verkar det släppa och hon reser sig och går fram till en klocka som står på spiselkransen. Hon drar upp klockan, tittar ut genom ett fönster. Tittar sedan ut mot rummet, på sin sovande syster. Ler och skakar på huvudet åt henne. Hon sätter sig vid ett bord, tar fram en dagbok och skriver:

öDet är tidig måndag morgon och jag har ont.ö Hon stryker under ordet ont och fortsätter sedan skriva: öMina systrar och Anna turas om att vaka.ö

Agnes går och lägger sig i sängen igen. In i rummet kommer tjänarinnan Anna med frukost och väcker Maria, den sovande system. I samma stund kommer den andra system, Karin, in. Nu blir det aktivitet i rummet. Anna ger Karin en kopp te, samtidigt som Karin frågar Maria om natten varit lugn. Maria erkänner utan omsvep att hon somnat, men att det verkar ha varit lugnt. Maria sträcker fram sin hand och lägger den på Karins axel. Karin rycker till av beröringen. Maria går bort från fåtöljen, går in i rummet och speglar sig i en spegel som hänger på rummets bortre vägg. Karin säger åt Anna att se efter brasan och sätter sig själv med en knyppling. Sedan tonas bilden till att bli helt röd igen.

I den ovanstående inledningen görs vi medvetna om att Agnes är svårt sjuk. Både skildringen av hennes uppvaknande samt det faktum att systrarna måste vaka över henne tyder på att hon till och med skulle kunna vara nära döden. Vi har dessutom presenterats för hennes två systrar, samt tjänarinnan Anna och, på ett mer subtilt plan, blivit introducerade i de båda vakande systrarnas interna förhållande, ett förhållande som kan förstås genom några tolkningsnycklar som den cineastiska teorin ger. Maria talar med en mjuk och vän stämma, har ett rött böljande hår som

hänger löst medan Karin har ett hårdare sätt att uttrycka sig på och ett svart hår uppsatt i en stram knut. Det är inte svårt att tolka detta symboliskt, genom konventionella denotationer som att Maria är känslsam och Karin är av en hårdare och kallare karaktär. En tolkning som inte heller motsägs av det faktum att när Maria lägger sin hand på Karin och rör vid henne så ryggas Karin undan, uppenbarligen inte bekväm med beröringen. När Karin kommer in i rummet så tar hon över kommandot. Detta blir också tydligt om vi ser ur ett *misé-en-scene*-perspektiv på vad som sker i förgrunden när Karin kommer in. Maria sitter i kamerans mittpunkt och förgrund (se bilden), men i och med att Karin äntrar rummet så börjar Maria röra sig längre och längre in i rummet och bort från förgrunden.

De två vakande systrarna i *Viskningar och rop* påminner således om de två systrarna i *Tystnaden*. På samma sätt som Ester i *Tystnaden* är obekvämt med sin kropp och mer fokuserad på arbete än sig själv så är även Karin det (båda spelade av Ingrid Thulin) och på samma sätt som Anna är bekvämare i sin kropp (och sexualitet), men samtidigt mer självupptagen, så är även Maria det i *Viskningar och rop*, något som man även kan märka på deras handhavanden i denna inledande scen. Scenen avslutas, efter att Maria har gått till spegeln för att begrunda sig själv med att Karin tar fram sin knyppling och sätter igång med den. Karin är den praktiska, den som arbetar och för räkenskaper medan Maria är den lidelsefulla, den sensuella men också den egenkära av de två. Senare i filmen kommer det komma fler exempel på denna uppdelning systrarna emellan.

### **3.3.2.2. Konnotationer - kristendomens återkomst**

Rakt emot den trend som de tidigare filmerna visat upp genom sina fåtaliga kristna konnotationer så har *Viskningar och rop* faktiskt en hel del, inte bara allmänreligiösa, utan tydligt kristna konnotationer. Bland de starkast framträdande finner vi kring Agnes och hennes död.

#### **3.3.2.2.1 Guds lamm**

Själva namnet Agnes är också av visst intresse för en tolkning av filmen då detta faktiskt är enda gången namnet Agnes används i en Bergman-film, vilket annars är väldigt ovanligt då Bergman ofta använder samma namn i sina filmer. Karin återfinns till exempel i 11 filmer, Anna i 10 stycken och Maria (eller liknande) återkommer i fem filmer.<sup>134</sup> Att detta är enda gången som namnet används föranleder en analys av namnet då det antagligen är utvalt med en tanke bakom av Bergman. Agnes härstammar från det grekiska ordet *hagno* *ς* och betyder örenö eller öobefläckadö. Dessutom är det

<sup>134</sup> Återkommande namn. Stiftelsen Ingmar Bergman, [www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=23146E5C-E7E7-4951-83AE-F775E6BCA5FD](http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=23146E5C-E7E7-4951-83AE-F775E6BCA5FD)

ofta kopplat till det latinska *agnus*, vilket betyder ölammö.<sup>135</sup> I en kristen kontext brukar ordet ofta kopplas ihop med momentet *Agnus Dei* i den kristna gudstjänsten då församlingen i samband med kommunionen ber till Kristus: *öO Guds Lamm, som borttager världens synder, förbarma dig över oss.*<sup>136</sup> Som synes kan, men måste inte, redan namnet Agnes ses som en kristen konnotation. Denna konnotation förespråkar även Arthur Gibson: *öFor Agnes means -lambø(Agnus) and the resonance with the Lamb of God who takes away the sin of the world is evident.*<sup>137</sup>

Ännu tydligare blir kopplingen mellan namnet och dess etymologi då Agnes har avlidit och systrarna har tillkallat en präst för att läsa över den döda. För att tydligast få med alla bibetydelser citerar jag den scenen direkt ur Ingmar Bergmans egna manus:

öHovpredikanten, som är en gammal och helig man, vänder sig om för att se till att även de städande gummorna kommit tillstädes i dörröppningen, att man slutar hosta och skrapa med fötterna, att det blir stilla. Hans ansikte är lugnt, strängt värdigt, passande, hans magra kropp är innesluten i ämbetets svarta uniform. Så är allt lugnt. Han knäpper händerna och läser bönen över den döda Agnes.

ó Gud, vår fader, har i sitt allvisa råd beslutat hemkalla dig i blomman av din ungdom. Dessförinnan fann han dig värdig att bära ett tungt och långvarigt lidande. Du underkastade dig tåligt och utan klagan i förvissning att dina synder skulle förlåtas dig genom din Herre Jesu Kristi död på korset. Må din fader i himlen förbarma sig över din själ, då du träder inför honom. Må han låta sina änglar avkläda dig minnet av din jordiska smärta.

Hovpredikanten tystnar som om han överväldigades, han står förvirrad med slutna ögon. Så faller han mödosamt ner på knä (de övriga närvarande faller också på knä utan att förstå, osäkert och ovant). Han för handen över ögonen och stöder den andra handen mot en stol för att inte falla.

ó Om det är så att du samlat vårt lidande i din stackars kropp, om det är så att du burit det med dig genom döden, om det är så att du möter gud där borta i det andra landet, om det är så att han vänder sitt ansikte mot dig, om det är så att du då kan tala det språk som denne gud fattar, om det är så att du kan tala till denne gud. Om det är så. Bed för oss, Agnes, kära lilla barn, lyssna till vad jag nu säger dig. Bed för oss som är här kvar på den mörka, smutsiga jorden under en tom och grym himmel. Lägg din börda av lidande vid gudens fot och be honom att benåda oss, be honom äntligen befria oss ur vår ängslan, vår leda och vårt djupa tvivel. *Bed honom om en mening med våra liv. Agnes, du som lidit så ofattligt och så länge, du måste vara värdig att föra vår talan.*

Förvirrad och uttröttad reser sig hovpredikanten från golvet och ser sig generat och sorgset leende omkring. Känner att något måste förklaras:

ó Hon var mitt konfirmationsbarn. Vi hade ofta långa och ingående samtal. Hennes tro var starkare än min.

Han avbryter sig och blir återigen ämbetsmannen, som vet att föra sig på det rätta sättet. Hans leende blir formellt. Han rättar till prästrocken, som något veckat sig över magen, går därefter runt och tar alla i handen.<sup>138</sup>

Scenen där hovpredikanten läser över Agnes är tydligt indelad i två delar. Den inleds med att prästen läser en allmän begravningsbön över Agnes. Mitt i scenen, när prästen faller ner på knä, så går han dock över från att be *över* Agnes till att nu be direkt *till* henne. Han går från att be kyrkans

<sup>135</sup> Agnes. Nationalencyklopedin 2011, <http://www.ne.se/lang/agnes/109307>.

<sup>136</sup> Agnus Dei. Nationalencyklopedin 2011, <http://www.ne.se/lang/agnus-dei>.

<sup>137</sup> Gibson 1995, s. 117.

<sup>138</sup> Bergman 1973b, s. 167f.

bön till Gud över Agnes till att be sin egen ångestfyllda bön direkt till Agnes. Något som också accentueras av det som sker efter bönen då prästen känner ett behov att förklara sig och rätta till rocken och sitt anseende. Och i denna prästens bön till Agnes blir kopplingen mellan hennes namn (Agnes) och en kristen syn på Jesus offerdöd (Agnus Dei) tydligare. Prästen refererar i sin bön till att Agnes har ösamlat vårt lidande i sin stackars kropp och hennes död verkar ge prästen chansen att få kontakt med Gud. För prästen är Agnes ett lidande offer som kan försona och förena mänskligheten med den oåtkomliga guden. Prästen medger i sin bön till Agnes att hon kan benåda och befria oss, mänskligheten från det tomma, grymma, kalla livet här på jorden. Ett liv utan mening och mål.

### 3.3.2.2 Pietá

Ännu en konnotation med kristna förtecken finns i den pietá-scen som utspelar sig efter Agnes död. För trots att hon är död så hör tjänarinnan Anna hennes rop och kommer in till hennes rum. Agnes vill dock att hennes systrar skall komma in och vara med henne och värma henne. Något som de är mycket motvilliga till att göra. Anna är dock fast besluten att ta hand om henne:

ANNA: (*till systrarna*) Ni behöver inte vara rädda längre, jag skall ta vara på henne!

MARIA: Jag har min dotter jag måste tänka på, det måste ni förstå. Jag har en man som behöver mig...

KARIN: Det är motbjudande. Det är äckligt. Det är meningslöst! Hon har ju redan börjat ruttna. Hon har stora fläckar på händerna.

ANNA: Jag stannar hos henne!

Anna kryper upp hos Agnes tar av sig tröjan och tröstar och värmer henne. Den bild vi får se är en som starkt påminner om konstens pieta-framställningar av den sörjande jungfru Maria, sittande med den döde Kristus i sitt knä.<sup>139</sup>



### 3.3.2.3 Nåden

En konnotation som bär kristna förtecken, men som även funnits i tidigare filmer, är önåden. När Agnes dör uppstår en tid av nåd mellan Karin och Maria, de når varandra och talar. Men istället för

<sup>139</sup> Pietá. Nationalencyklopedin 2011, <http://www.ne.se/lang/pieta>.

att vi som publik får höra orden de säger till varandra så är det *Cello Suite nr 5 i c-moll* av Johann Sebastian Bach som spelas upp för oss och detta Bachcitrat som spelas kan således tolkas som en synekdoke för nåden, för det abstrakta begreppet nåd som Bergman kopplar samman med ökontaktskapandeö vilket citatet ur Playboy-intervjun ovan talade om. Bergmans intresse för klassisk musik och Bach speciellt är väldokumenterat.<sup>140</sup> Och många av de tillfällen som Bergman benämnde i intervjun ackompanjeras av Bach-citat. Slutscenen ur *Såsom i en spegel* där David och Minus talar till varandra föregås exempelvis av ett Bach-citat.<sup>141</sup> En scen ur *Tystnaden* där systrarna för en gångs skull är trevliga mot varandra när Anna frågar Ester om en cigarett spelas Bach, likaså är det Bach som gör att Ester och kyparen kan prata med varandra.<sup>142</sup> I *Persona* när fru Vogler fortfarande ligger på sjukhuset får hon enbart plågsamma upplevelser av både Tv och radio, framförallt den radiopjäs som spelas, men när radion spelar musik, Bach, så blir hon lugn och musiken ligger kvar en lång stund medan kameran fokuserar på hennes stilla ansikte.<sup>143</sup> Att det är just Bach som får ackompanjera dessa moment är lätt att förstå om man betänker hur Bergman själv en gång beskrev Bachs musik:

I Johann Sebastian Bachs musik finner vår hemlösa Gudslängtan en trygghet som inte störs av ordens mångtydighet eller spekulationens förvirringar. Vi låter vår såriga tanke stillna, behöver inte resa något motstånd inför en förtröstan som i sin gränslöshet innesluter hela vår klivna ängslan. Bachs musik lyfter oss förbi ritualernas och dogmernas råa påtaglighet, för oss til gemenskap med det namnlöst Heliga.<sup>144</sup>

### 3.3.2.2 Nattvarden

Till sist finner vi i slutscenen en sista möjlig konnotation som är värd att nämnas. Anna tar vördnadsfullt fram en bok som visar sig vara Agnes dagbok, tänder ett ljus, bläddrar varsamt och läser upp något som påminner om en nattvardsscen, liknande scenen ur *Det sjunde inseglet* då Antonius äter smultron och mjölk:

öOnsdagen den tredje september. Det är svalt som av annalkande höst, men ändå så milt och fint. Mina systrar, Karina och Maria, är här för att hälsa på mig. Det är underbart att få vara tillsammans igen som i gamla dagar. Jag känner mig också mycket friskare, vi kan till och med göra en liten promenad tillsammans ó det har blivit en stor upplevelse, särskilt för mig som inte har varit utomhus på ganska länge. Plötsligt började vi skrattande springa mot den gamla gungan som vi inte besökt sedan barndomen. Vi satte oss i den som tre små snälla systrar och Anna gungade oss, långsamt och makligt.

All värk var borta. De människor jag håller mest av i världen var hos mig. Jag kunde höra dom

<sup>140</sup> Se ex. Bergman 1987, s. 54.

<sup>141</sup> Svit, violoncell, BWV 1008. Nr 2, d-moll. Sats 4 (Sarabande).

<sup>142</sup> Goldbergvariationer. Variation nr 25.

<sup>143</sup> Utdrag ur "Violinkonsert i E-dur".

<sup>144</sup> Timm 2008, s. 342.

småprata runtomkring mig, jag kände närvaron av deras kroppar, värmen av deras händer. Jag ville hålla fast ögonblicket och tänkte: Det här ju i alla fall lycka. Jag kan inte önska någonting bättre. Nu, några minuter får jag uppleva fullständigheten. Och jag känner en stor tacksamhet mot mitt liv, som ger mig så mycket.ö<sup>145</sup>

### 3.3.2.3. Gudsbilden - realiserade begär och en materialiserad gudsbild

Med alla dessa konnotationer som jag pekat ut ovan tycks det tydligt att *Viskningar och rop* handlar om kristen trosproblematik, och kanske kan man till och med konstatera att Bergman till slut omfamnat den kristna tron och Jesus? Hans Nystedt är trosviss i detta och pekar på hur lidandet nu tar plats i Bergmans gudsbild och att ett kristusliknande motiv framträder som saknats i de tidigare filmerna.<sup>146</sup>

Även Gibson är inne på en liknande teori när han talar om hur Agnes bär och genomlider all denna fysiska smärta i gemenskap med sina systrar och, kanske framförallt, Anna.<sup>147</sup> Gibson menar vidare att detta lidande, och framförallt återlösningen som han menar framkommer i filmen är ett tema som tagit sin början i filmen *Jungfrukällan* och återkommit i Bergmans filmer efter *Persona* och att han nu knyter ihop säcken i och med *Viskningar och rop*.<sup>148</sup> Och detta gemensamma lidande och återlösning når, enligt Gibson, sin kulmen i piétascenen då Anna kommer för att trösta den avlidna, och återuppståndna, Agnes för att hjälpa henne att bära hennes smärta. En återlösning och en sorts frälsning som sedan också visas i det ögonblick då de två systrarna, Anna och Karin, äntligen talar med varandra och på riktigt når varandra.

Dock är jag själv tveksam till Gibsons och Nystedts tolkningar. Jag misstänker att de missar några poänger. Dels är det inte säkert att allt som vi ser i filmen faktiskt verkligen händer. Piétascenen till exempel utspelar sig i en av tre återblickar som får vi se där Karins, Marias och tjänarinnan Annas förhållande till sig själva och andra utspelas. Men frågan är om det verkligen är återblickar? Är det inte är snarare gestaltningar? Varje återblick/gestaltning inleds och avslutas med en närbild på personen ackompanjerat av ljudet av öviskningar och ropö. Min tolkning är att Bergman försöker skapa ett mystiskt skeende, något som för oss ut ur filmen, ut ur den vardag och verklighet som filmen antas kretsa kring och in i Karins, Marias och Annas problem och fantasier och hur de skulle se ut om de realiserades.

Karin har, liksom Ester i *Tystnaden*, framförallt problem med ilska och sexualitet, och en kväll efter en middag de delat tillsammans sticker hon upp en glasbit i underlivet och visar för sin

---

<sup>145</sup> Bergman 1973 b, s. 187f.

<sup>146</sup> Nystedt 1989, s. 130.

<sup>147</sup> Gibson 1995, s. 121.

<sup>148</sup> Gibson 1995, s. Vf.

man. Maria är otrogen vilket hennes make får reda på och mår illa av, så illa att han sticker en brevkniv i hjärtat. Tjänarinnan Anna har ett barn som avled i tidig ålder, ett barn som hon saknar vilket gestaltas i hennes ödrömö av att hon halvnaken i pietäställning kommer nära den döda Agnes som enligt den här tolkningen kan ses som ett substitut för det avlidna barnet.

Varför anser jag det då vara gestaltningar istället för reella händelser? För det första är faktiskt Agnes redan död i filmens materiella verklighet, för det andra dyker Marias make, Johan, upp senare i filmen, helt klart inte död. Båda dessa fakta pekar på att det som upplevs mellan öviskningarna och ropenö snarare bör ses som en psykisk verklighet än en materiell och faktisk verklighet. Dessutom existerar det en liknande koppling mellan psykisk och fysisk verklighet i filmen *Tystnaden*, den film som kanske mest av allt påminner om den här filmen, nämligen vid var och en av de tre huvudrollkaraktärernas möten med den kringfarande dvärggruppen som bor på hotellet.

Anna ser gruppen för första gången när hon är på teater då ett par har samlag precis bredvid henne, något som gör henne äcklad och tvingar henne att gå ut därifrån. Ester möter gruppen efter att hon och Anna haft sin konfrontation i det rum som Anna tillbringar med sin älskare. Efter konfrontationen går Ester ut och sätter sig i korridoren, gruppen går förbi och Ester får ett anfall av sin sjukdom. Den ende som verkar ha ett oneurotiskt förhållande till dvärgarna är Johan som stöter på de i deras rum på hotellet när han är på upptäcktsfärd och börjar genast leka med dem. Min tolkning är att dvärgarna representerar svårigheten av att leva i de två världarna som Bergman framförallt tryckte på i *Såsom i en spegel*, svårigheten att möta psykets innersta önskningar och se de realiserade i verkligheten. Och med samma tolkning blir då gestaltningarna i *Viskningar och rop* vad som hade skett om de tre karaktärernas innersta önskningar hade materialiserats i verkligheten. Om Karin hade fått avsäga sig sin kvinnlighet och sexualitet, om Maria hade fått bejaka sin sexualitet och otrogenhet fullt ut och om Anna hade fått tillbaka det barn som hon en gång hade.<sup>149</sup>

En annan aspekt i min kritik mot framförallt Nystedts tolkning av filmen är att det med nödvändighet inte behöver vara så att det är Bergmans egen trosuppfattning som framkommer vid prästens bön över Agnes.<sup>150</sup> Snarare upplever jag att prästen står för just den gudsbild som Bergman vänder sig ifrån, en självupptagen präst som är mer bekymrad om sin egen frälsning än om andra människor. Vilket alltså återigen återspeglar en för Bergman vanlig och ganska stereotyp bild av prästerskapet.

---

<sup>149</sup> Det är dessutom ett tema som ligger i tiden, jfr exempelvis Tarkovskys filmer *Solaris* (1972) och *Stalker* (1979) som också behandlar problematiken som kan uppstå vid realiserandet av människans innersta begär.

<sup>150</sup> Nystedt 1989, s. 130.



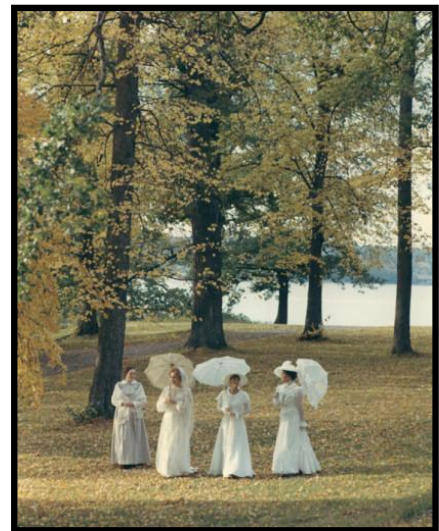
Överlag så talar filmen faktiskt väldigt lite explicit om Gud och gudsbild. Momentet av nåd, av gemenskap systrarna emellan, dröjer sig inte kvar särskilt länge. Ganska snart så har systrarna glömt vad de sa och deras närhet är återigen utbytt mot vänlig och artiga, men kalla fraser. I en avslutande scen, innan Maria och Karin skall skiljas åt påminner Karin Maria om den kvällen då de verkligen talade med varandra och att de bör göra öallvar av sina föresatserö. Maria verkar till en början hålla med, men det visar sig snart att det bara är av artighet och att hon så fort som möjligt vill resa från huset. När hon skall bege sig griper Karin tag i henne:

KARIN: (*griper tag i Maria*) Du rörde vid mig. Minns du inte det?

MARIA: Jag kan inte komma ihåg alla dumheter, och jag vill framförallt inte bli ställd till svars för det. (*hon ler*) Käraste Karin, sköt väl om dig och hälsa barnen. Så ses vi till trettonhelgen som vi brukar. (*Maria sträcker sig fram för att kyssa Karins kind, Karin vänder sig dock bort*)

Så synd. (*Maria går iväg*)

Men kanske är det ändå i momenten av frid och nåd systrarna emellan som vi kan tydligast kan skönja en ny gudsbild i Bergmans filmskapande. Framförallt i dagboksscenen vid sensommarpromenaden när Agnes uttrycker att hon ökänner en stor tacksamhet mot mitt liv som ger mig så mycketö. Här vill dock Nystedt påskina att det citatet är en Freudiansk felsägning och att Bergman egentligen skulle ha skrivit öjag vill tacka Gudö.<sup>151</sup> Jag kan delvis hålla med honom om hans slutsats, men kanske inte sättet han för fram den på. För det är verkligen här som gudsbilden på riktigt träder fram i filmen. Men inte som Nystedt menar, att det är Gud som gett henne så mycket, utan



snarare på det sätt som Bergmans filmer hela tiden pekat, genom en materialisering av det som är Gud, det Heliga, istället för en mystifiering av vad Gud inte är. Slutscenen är, förutom inledningsscenen, den enda gången filmen utspelar sig utomhus. Det är, liksom nattvardsscenen i *Det sjunde inseglet*, en av de få scener som inte präglas av ångest, konflikt, eller död. Det är en öppen scen, utanför husets väggar och utstrålar värme och mjuka toner i sensommarens färger. Man

---

<sup>151</sup> Nystedt 1989, s. 129.

får en uppfattning om att hur svårt och lidande ett liv än är så finns det ljusglimtar, en vacker sensommardag, nära och kära.

Och kanske är det hit som Bergman har tagit sin gudsbild, till en plats där den inte längre är mystifierad, en plats som inte längre försöker göra heligheten oåtkomlig utan snarare gör vardagen helig. För det är just de unika upplevelserna av närhet, balans, kommunikation och relation som Bergman fokuserar på, både i filmer och intervjuer, och är inte dessa stunder egentligen ett mysterium i sig? Man kan tolka det som att Bergman försöker skala bort Gud från heligheten, skala bort det mystiska, religionen och istället nå en materialistisk helighet eller, om man vill uttrycka sig annorlunda, en transcendent vardaglighet.

#### **3.3.2.4. Diskussion - ett sista steg mot en materialistisk helighet**

I *Viskningar och rop* får vi så återigen möta de två systrarna från *Tystnaden*. Ingrid Thulin spelar samma roll, den realistiska, den som för böcker och arbetar men har problem med sexualiteten medan Liv Ullman har tagit över Gunnel Bergstrands roll som den kroppsliga, självupptagna och självspeglade människan. Så är det helt fel att tänka att det återigen handlar om en uppspaltning av personlighetsdrag, kanske hos Bergman själv, i de olika rollerna i filmen? Nej, det tror jag inte. Särskilt inte om man läser det brev till filmarbetarna som Bergman skrev inför filmens inspelning. Där benämner han det faktum att så mycket är rätt i filmens scenografi på följande vis:

öAlla våra interiörer är röda, i olika nyanser. Fråga mig inte varför det ska vara så, för jag vet det inte. Jag har själv funderat på orsaken och funnit den ena förklaringen mer komisk än den andra. Den trubbigaste men också hållbaraste är väl att alltsammans är någonting invärtes och att jag, ända sen barndomen, föreställt mig själens insida som en fuktig hinna i röda nyanser.ö<sup>152</sup>

Det är alltså inte otänkbart att filmen på ett plan rör sig i själens inre rum. Men istället för att, som i *Tystnaden*, beskriva det som sker i tomrummet efter Gud så verkar *Viskningar och rop* istället vara en gestaltning av hur den nya gudsbilden som Johan sökte i *Tystnaden* ser ut. Och den gudsbild som framställs, såsom jag tolkar det, i *Viskningar och rop* är en gudsbild som genomgått kritisk granskning, en som förstörts och lämnats ett tag men som nu framkommer som återuppbyggd. Denna gudsbild, menar jag, visar sig framförallt i momenten av nåd och harmoni som delar av det mänskliga livet. En gudsbild som ofta i Bergmans filmer ackompanjerats av Bach. För är det inte så att Bach har varit Guds ledmotiv i filmerna? I de sekvenser då Bergman menar att människor möter Gud eller får en uppenbarelse, av skönhet, Gud, harmoni, så är det allt som oftast Bachs

---

<sup>152</sup> Duncan & Wanselius (red.) 2008, s. 402.

musik. Och kanske kan man nu, istället för att se de Bachcitater som Bergman använder i filmerna som en metonym för nåd, se musiken och nåden som en synekdoke för Gud, eller det Heliga. Det är inte längre något som metaforiskt representerar en förhoppning om Gud utan har nu blivit en del av helheten.

Som jag nämnt tidigare så kan man tolka det som att Bergman menar att den överbyggnad som är kyrka, religion eller Gud skymmer det som är heligt, genom att göra det heliga till något mystiskt, till något som vi inte kan tränga igenom, något som vi bara kan se dunkelt, såsom i en spegel. Men genom att skala bort överbyggnaden och på så sätt kunna se det heliga i denna världen, människans helighet, såsom den gestaltas vid tillfällena av nåd, kommunikation och relation, det är att verkligen gå bortom den öheliga bråtenö och se en sann Gud, en som faktiskt samtidigt är sann människa, eller i alla fall sant mänsklig.

De konnotationer som Agnes och hennes lidande bär med sig behöver inte vara ett anammande av kristna doktriner, menar jag, utan kan lika väl innebära att Bergman återvänt till en gestaltad *tolkning* av kristendomens kärna kopplad till en mänsklig erfarenhet, likt nattvardsscenen i *Det sjunde inseglet*. Alla de kristna konnotationerna är svåra att förklara bort om man skall se *Viskningar och rop* som något annat än en gestaltad tolkning av passionsberättelsernas kärna. Och kanske är det så att där kyrkan och tidens gång har byggt upp historier, dogmer och institutioner kring denna kärna så försöker Bergman återkoppla kärnan till det mänskliga livet igen. Och kanske är det denna materialistiska helighet som kan skönjas redan i slutet av *Nattvardsgästerna*, då prästen Tomas utbrister: *öHela jorden är full av hans härlighetö*.

#### **4. Slutanalys – Bergmans gestaltade gudsbild**

Som ovanstående analys påvisar är det med auteurteoretiskt och formalistisk perspektiv svårt att skilja den enskilda filmens tematik från Ingmar Bergmans personliga tematik, jag kommer därför i slutanalysen att försöka ge en sammanfattning av det jag skrivit i kapitlet ovan både utifrån vad filmerna säger, men också utifrån en analys av hur de korrelerar med Bergmans personliga liv.

Jag nämnde i inledningen av denna uppsats att det genom alla Ingmar Bergmans filmer går en röd tråd, och att den tråden är Gud. Jag håller fortfarande fast vid detta uttalande, men vill komplettera det med en tråd som har visat sig tydligare och tydligare allteftersom analysen har fortskridit. Den tråden är inte uttryckligen öGudö, men däremot människors verklighet kontra en gudomlig eller konstnärlig verklighet. Det är en röd tråd som sätter verkligheten mot heligheten och

uppenbarelsen av annat slag än rent fysiska och inomvärldsliga.

Detta anslag slås fast redan i *Det sjunde inseglets* inledning, där Riddarens utsatthet och övergivenhet kontrasteras mot det kringresande teatersällskapets varma och jordnära relationer och gemenskap - det lilla livet i kontrast mot de eviga frågorna. Och den nattvardslignande scenen i *Det sjunde inseglet* där Max von Sydow får agera Kristusgestalt kan man således se som ett uttryck för hur Bergman försökte få ihop bitarna, ett uttryck för hur han försökte få de två världarna att mötas utan gnissel. Man kan se scenen som ett försök från Bergmans sida att förstå och uttrycka Nattvardens ursprungliga innebörd och kontext och så göra en teologisk gestaltning utav den kristna dogmen såsom han upplever den, eller vill uppleva den. Citatet som inleder det första stycket av filmanalysen i denna uppsats, om hur Bergman levde med de förtvinade resterna av en barnlig fromhet har en fortsättning:

öMin nuvarande föreställning hade samtidigt manifesterat sig. Mänskan bär sin egen Helighet och den är inomjordisk, den äger inga utomjordiska förklaringar. I min film [Det sjunde inseglet] lever alltså en tämligen oneurotisk rest av en uppriktig och barnlig fromhet. Den samsas fredligt med en kärv och rationell verklighetsuppfattning.ö<sup>153</sup>

Men trots denna insikt var det en lång väg från *Det sjunde inseglets* försök att gestalta och införliva kristen symbolik i en mänsklig erfarenhet till *Viskningar och rop*, som faktiskt påminner starkt om just *Det sjunde inseglet* i den aspekten. Och det är kanske just det postkritiska uttrycket som är skillnaden. Den öoneurotiska resten som Bergman uttryckte sig ha då kanske inte var så oneurotisk när den väl utsattes för granskning. Även om den tro och verklighetsuppfattning som visas i *Viskningar och rop* fanns där knappt 20 år tidigare så var Bergman ändå tvungen att dra det genom kritisk reflektion. Analysen av filmerna har visat att Bergman varit tvungen att utforska alla de saker som gudsbegreppet varit alltför starkt associerat med, associationer som jag har gått igenom ovan som öfarö, begreppet ökärlekö och sexualiteten. Gudsbegreppet tvingas så genomgå en kritisk reflektion som når sin kulmen i Trilogin; *Såsom i en spegel*, *Nattvardsgästerna* samt *Tystnaden*.

Huruvida den gudsbild som förevisas i filmerna verkligen är en förändrad gudsbild har jag faktiskt svårt att exakt svara på och det beror på att man kan se det från två olika sätt. Om man ser det utifrån den specifika gudsbild som Riddaren i *Det sjunde inseglet* har och jämför med den gudsbild som presenteras i *Viskningar och rop* så är det en förändring. Från en tyst, krävande och sträng Gud som sitter långt borta i sin himmel och inte bryr sig om människorna till en Gud som snarare genomsyrar mänskligheten, en Gud som inte är transcendent utan som är kommunikation

---

<sup>153</sup> Bergman 2008, s. 208.

och kontakt, kärlek och det heliga i vardagen. Om man däremot ser på vilken gudsbild som är önskvärd i *Det sjunde inseglet* och jämför den med gudsbilden i *Viskningar och rop* så visar genomgången att de gudsbilderna är snarlika, om inte densamma. Nattvardsscenen i *Det sjunde inseglet* och åminnelse-scenen då systrarna sitter i gungan i *Viskningar och rop* visar båda på ett upphöjande av livets, familjen och den genuina kärlekens mysterium i vardagen. Men vad är skillnaden då emellan dessa två gudsbilder? Det som presenteras i nattvardsscenen i *Det sjunde inseglet*, liksom i slutscenen av *Såsom i en spegel*, där David förklarar för Minus att Gud är kärlek, är just en sådan spegelgud som filmerna vänder sig emot. Bergman har själv försökt skapa en gudsbild utan att förankra den i sig själv, och utan att bryta ner den gamla gudsbilden först.

Men jag är ändå förvissad om att det finns en skillnad mellan dessa båda snarlika gudsbilder som presenteras i *Det sjunde inseglet* och i *Viskningar och rop*. Vad jag i min genomgång försökt belysa är att man hela tiden kan se tecken som pekar fram mot *Viskningar och rop*. Gemenskap, kommunikation och kärlek är alltid temat för filmerna men samtidigt tycks det som om temat aldrig blir helt förklarat och upplyst i filmerna. Ett steg i taget går Bergman fram och gör upp med detalj efter detalj, i film efter film. Det är som om han måste gå igenom en uppgörelse med det gamla, med sin, som han själv kallar det, önaiva, barnsligaö tro innan han kan nå slutresultatet i *Viskningar och rop*.

Och denna vandring går således från *Det sjunde inseglet*, vars främsta bedrift kanske är uppgörelsen med döden och förklarandet att Guds mysterium inte har med döden att göra, till *Ansiktet* som ifrågasätter begrepp som verklighet och tro, men också sätter tron i korrelation till en konstnärlig erfarenhet. Men huvudfrågan efter *Ansiktet* tycks ändå vara övem är det som bär ansvar för en gudsbildö? Den som är Gud eller den som är troende? Dessutom visar filmen på hur vi människor kan ge en gud falska attribut, liksom Emmanuel Vogler som blir till en tom galjonsfigur för någonting han själv inte är längre.

Efter dessa filmer kommer sedan den stora uppgörelsen med just den spegelguden som kan skapas av den troende människan. I *Såsom i en spegel* gestaltas det av en kvinna som inte kan skilja på verklighet och fantasi, eller Gud och människor. En psykisk sjuk kvinnas illusioner om en gud som till slut blir något skrämmande, och samma Gud låter Bergman prästen Tomas i *Nattvardsgästerna* göra upp med. Liksom han tvingas göra upp med den gudsbild som presenteras för Minus i *Såsom i en spegel*. För Karin slutade hennes uppenbarelse enbart i ett avsägande av guden till förmån för sjukhusvistelse men för Minus kom en uppenbarelse, förmedlad av hans far, genom det abstrakta uttalandet att öGud är kärlekö. Båda dessa förhållningssätt bryts ner i

*Nattvardsgästerna* och istället så låter Bergman prästen Tomas skönja en ny gudsbild på andra sidan, en gudsbild som visserligen fortfarande har med kärlek att göra, men istället för abstrakt kärlek förmedlas den nya gudsbilden genom konkret kärlek och kommunikation genom öden verkligt troendeö Märta. I *Tystnaden* utforskar Bergman just detta moment, skönjandet av den nya gudsbilden då önybörjaren i mystikö som han själv kallar Johan utforskar hotellets korridorer och de många rum som nu plötsligt finns att tillgå, något som kan ses som en metafor för de gudsbilder som nu finns att tillgå, medan hans mor och moster endast är upptagna med sina egna problem, fångade i deras kommunikationslösa förhållande till varandra.

I *Persona* som sedan följer återkommer kampen med full styrka, men det är en kamp som hämtar energi både från *Trilogin* och från *Ansiktet*, en kamp som inte berör Johan längre utan nu står mellan de två kvinnorna. Filmens första del kan man alltså se som en sammanfattning av de tidigare filmerna och framförallt *Trilogin*, medan filmens andra del faktiskt mer påminner om *Ansiktet* och dess fokuserande på konstnärskap som öschajasteaterö utan verkningar i den verkliga världen. Och kanske skall man inte heller läsa *Viskningar och rop* som en fortsättning på *Persona* utan snarare som ett djupdykande i det som skiljer de båda kollagen i *Persona* åt. Kanske är det just i bytet av offerlammet till förmån för ett mänskligt öga som *Viskningar och rop* utspelar sig, offerlammet har blivit människa, Agnes - en cancersjuk kvinna. En kvinna som trots sitt lidande ändå kan uppleva tillfällena av fullkomlighet, och vars död föranleder att även hennes systrar kan komma till insikt och nå en känsla av nåd. Och, enligt min mening, är det just denna materialistiska helighet som slutligen tagit plats i Bergmans nya gudsbild, så som den gestaltas i hans filmer.

## 5. Sammanfattning

I uppsatsen har jag studerat den gudsbild som presenteras i ett urval av Ingmar Bergmans filmer. Uppsatsens främsta syfte har varit att utifrån ett framförallt filmkritiskt och teologiskt perspektiv studera gudsbilden som varje enskild film presenterar och hur man kan se på de förändringar som gudsbilden genomgår i en jämförelse filmerna emellan. Studien har sin främsta bas i filmkritisk teori så som den presenteras av James Monaco och Louis Giannetti men analyser av filmerna kompletteras även med Ingmar Bergmans egna utsagor om filmernas betydelse samt utsagor om hans egna relation till Gud och gudsbilden. Dessutom använder jag mig av andra sekundärkällor och kringlitteratur kring Bergmans filmer, i första hand litteratur som fokuserar på Bergmans förhållande till Gud i sina filmer.

Själva analysen av filmerna och den gudsbild som där presenteras har jag valt att dela in i tre

delar. öDen gamla gudsbildenö (representerad av filmerna *Det sjunde inseglet* samt *Ansiktet*), ögudsbilden förändrasö (representerad av filmerna *Såsom i en spegel*, *Nattvardsgästerna* samt *Tystnaden*) samt öden nya gudsbildenö (representerad av filmerna *Persona* och *Viskningar och rop*). Denna uppdelning belyser tesen att det faktiskt är en gudsbild i förändring som presenteras när man tar samtliga ovanstående filmers skeende i beaktning. En gudsbild som går från en transcendent och oåtkomlig Gud till en gudsbild formulerad som det Heliga, som något som snarare existerar i människors relationer och i vardagens helighet än i en avlägsen, distanserad himmel.

Analysen påvisar samtidigt att den nya, immanenta, gudsbilden är en gudsbild som har kunnat skönjas redan i Bergmans tidigaste filmer, en gudsbild som skymtas redan i *Det sjunde inseglet* men som inte kan presenteras fullt ut förrän i *Viskningar och rop*. Jag har i den ovanstående analysen gått igenom några steg som Bergmans gudsbild har gått igenom för att slutligen kunna nå fram till den slutsats som presenteras i *Viskningar och rop*. Jag har påvisat hur gudsbilden har varit starkt förknippad med döden och med begreppet Far samt hur Bergman i filmerna presenterat den tidiga guden som en spegelgud, en gud som är skapad av människor, en Gud som i filmerna har gett ödesdiga konsekvenser i människors liv, antingen som en spindelgud (som var ödesdiger för Karin i *Såsom i en spegel*) eller som en beskyddande gud vilket kan stå i vägen för människors relationer (som för Tomas i *Nattvardsgästerna*). Jag har även diskuterat hur Bergman varit influerad av Pär Lagerkvist, och framförallt hans bok *Ahasverus död*, i förhållande till Lagerkvists begrepp *den heliga bråten* samt pekat på likheter mellan *Ahasverus död* och *Nattvardsgästerna* i vilka båda kyrkan och Gud står i vägen för det Heliga.

Samtidigt har jag visat på hur Bergmans filmer har rört sig från andra hållet, hur de också har fokuserat på människors tro och den betydelse som tron kan ha i människors liv och hur alla former av tro, på religionens, på konstens eller på vetenskapens frälsande kraft kan utnyttjas negativt och ensidigt.

Jag diskuterar sedan det tillstånd som gudsbilden i Ingmar Bergmans filmer hamnar i efter detta uppgörande med den gamla gudsbilden och tron, nämligen ett tomrum - Guds tystnad som det negativa avtrycket. Ett tomrum i vilket själen och kroppen krigar i en värld utan Gud. Men jag har samtidigt påpekat att det inte är ett tomrum som upplevs som negativt utan ett tomrum som ger möjlighet till ett nytt språk och en i förlängningen en ny gudsbild. Och denna nya gudsbild, menar jag, är en gudsbild som materialiserar sig i vardagen. En gudsbild som slutligen tar plats på jorden och som existerar i människors vardag exemplifierat i tillstånd av nåd, frid och kommunikation i *Viskningar och rop*.

## 6. Källförteckning

Bergman, Ingmar. *Bergman om Bergman / [intervjuer av] Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima*. Stockholm: Norstedt, 1970.

Bergman, Ingmar. *Bilder*. Stockholm: Norstedt, 2008.

(Bergman, Ingmar. *Laterna magica*, Stockholm: Norstedt, 1987.)

Bergman, Ingmar. *Filmberättelser 1 - Såsom i en spegel : Nattvardsgästerna ; Tystnaden*  
Stockholm: PAN/Norstedt, 1973, a.

Bergman, Ingmar. *Filmberättelser 3 ó Riten ; Reservatet ; Beröringen ; Viskningar och rop*  
Stockholm: PAN/Norstedt, 1973, b.

Burman, Christo. *I teatralitetens brännvidd : om Ingmar Bergmans filmkonst*  
Umeå: Atrium, 2010.

Duncan, Paul och Wanselius, Bengt (red). *Regi: Bergman*, Stockholm: Max Ström, 2008.

Giannetti, Louis D. *Understanding movies*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1993.

Gibson, Arthur. *The silence of God : creative response to the films of Ingmar Bergman*  
New York: Harper & Row, cop. 1969.

Gibson, Arthur. *The rite of redemption : an interpretation of the films of Ingmar Bergman*,  
Lewiston: Edwin Mellen Press, cop., 1995.

Koskinen, Maaret. *Ingmar Bergman: öAllting föreställer, ingenting ärö: filmen och teatern ó en tvärestetisk studie* Nora: Nya Doxa, 2001.

Koskinen, Mareet. öEtt förtvivlandets kanskeö - Om gudars skändlighet och människans helighet hos Ingmar Bergman. I *Film och religion : livstolkning på vita duken*, Axelson, Tomas och



Sigurdson, Ola (red.), 151-175. Örebro: Cordia, 2005.

Lauder, Robert E. *God, death, art, and love : the philosophical vision of Ingmar Bergman*, New York: Paulist Press, 1989.

Lagerkvist, Pär. *Ahasverus död*, Stockholm: Bonniers, 1960.

Monaco, James. *How to read a film : the world of movies, media, and multimedia : language, history, theory*, New York: Oxford Univ. Press, 2000.

Nystedt, Hans. *Ingmar Bergman och kristen tro*, Stockholm: Verbum, 1989.

Sigurdson, Ola. Vem skriver manus till mitt liv? - Teologiska perspektiv på film, I *Film och religion : livstolkning på vita duken*, Axelson, Tomas och Sigurdson, Ola (red.), 51-77. Örebro: Cordia, 2005.

Sjöman, Vilgot. *L 136 : dagbok med Ingmar Bergman*, Stockholm: Norstedt, 1963.

Timm, Mikael. *Lusten och dämonerna: boken om Bergman*, Stockholm: Norstedt, 2008.

Wright, Melanie J. *Religion and Film ó an introduction*. London; New York: I.B Taurus, 2007.

Wollen, Peter. *Signs and meaning in the cinema*, London: BFI Publ., 1998 .

### **Filmer:**

*Det sjunde inseglet* (1957) Producent: Allan Ekelund, regissör: Ingmar Bergman.

*Ansiktet* (1958) Producent: Allan Ekelund, regissör: Ingmar Bergman.

*Såsom i en spegel* (1961) Producent: Allan Ekelund, regissör: Ingmar Bergman.

*Nattvardsgästerna* (1963) Producent: Allan Ekelund, regissör: Ingmar Bergman.

*Tystnaden* (1963) Producent: Allan Ekelund, regissör: Ingmar Bergman.

*Persona* (1966) Producent: Lars-Owe Carlberg, regissör: Ingmar Bergman.

*Viskningar och rop* (1973) Producent: Lars-Owe Carlberg, regissör: Ingmar Bergman.

**Bilder:**

Alla bilder © AB Svensk Filmindustri, hämtade från [www.ingmarbergman.se](http://www.ingmarbergman.se).