

Tekst Studium Generale lezing:

*Scènes uit het 'huwelijk' tussen cinema en theater: het werk van Ingmar Bergman*

Dr. Peter Verstraten, Film and Photographic Studies, Universiteit Leiden

22 maart 2011 – Serie *Schrijvers & Theater*

Eén van de eerste filmtheoretische studies werd geschreven door de meest onwaarschijnlijke kandidaat. Hugo Münsterberg schreef in het jaar van zijn dood, dat is 1916, *Photoplay*. *Photoplay* was indertijd een gangbare benaming voor film. Münsterberg was een Duitser van geboorte, maar had het geschopt tot professor Psychologie aan Harvard. Maar zijn reputatie in Amerika was bezoedeld geraakt en had hem in een crisis gestort. Toen ondernam hij iets wat hij in al die jaren categorisch had geweigerd. Tot aan 1914 had Münsterberg nog nooit een film bezocht, omdat het hem een vulgair medium toescheen. Film leek hem een medium voor het voetvolk. Dat was in de vroege jaren ook zeker zo. Bioscopen werden nickleodeons genoemd, omdat je al voor een nikkel naar binnen kon. Maar gaandeweg worden bioscopen aantrekkelijker ingericht om ook de middenklasse te trekken. Vanaf het moment dat Münsterberg voor het eerst de bioscoop bezoekt, is hij gelijk verkocht. Voor bijna alle kunstvormen tot dan toe gold dat ze duidelijke wortels in Europa hadden – klassieke literatuur, beroemde toneelstukken, muzikale composities – maar de cinema was een medium dat sterk was ingebed in Amerika. Door over de film te gaan schrijven, wilde Münsterberg zijn in Amerika gedeukte imago herstellen door wat terug te doen voor het land. En zijn insteek was om te betogen wat film als Amerikaans medium meer te bieden had dan het in Europa gewortelde theater. Juist door het gemak om flashbacks te kunnen tonen en close-ups te laten zien, was de film in staat om uitstekend de mentale voorstellingen van de personages uiteen te zetten. En als hoogleraar psychologie was hij geraakt door die mogelijkheid tot het visualiseren van mentale processen. Daartoe was de film geschikter dan het theater. Bovendien was film theater plus in beweging gezette fotografie, een combinatie met toegevoegde waarde.

In zekere zin is Münsterbergs studie over de *photoplay* een geïsoleerd geval in de periode van de zwijgende cinema. In Europa waar een veel uitvoeriger debat over de status van cinema werd gevoerd, met name ook via essays, wilden veel film liefhebbers cinema als een heuse kunstvorm propageren. En voor hen gingen literatuur en theater, die toch zo dicht bij de film leken te staan, als soort van vijanden van de kunstcinema fungeren. Als duidelijkste voorbeeld van deze tendens wil ik verwijzen naar de gevleugelde definitie van cinema als zevende kunst door Ricciotto Canudo in 1923. Film was niet de zevende kunst omdat het na zes andere kwam, maar film was een synthese van drie plastische kunsten (architectuur, schilderkunst, beeldhouwkunst) en drie ritmische kunsten (poëzie, dans en muziek). Opvallend is niet alleen wat is ingesloten in deze definitie, maar vooral wat is uitgesloten. Juist literatuur en theater waren kunstvormen waarin het narratieve voorop stond, dus moest de cinema zich daarvan distantiëren. Film kon als kunst gelden op voorwaarde dat het zich niet in het moeras van het verhalen vertellen liet trekken. Als toppunt van filmkunst gold dat je via een ritmische aaneenschakeling van zwijgende filmbeelden het effect kreeg dat je naar een muziekstuk luisterde.

Deze zwijgende filmesthetiek kwam met name onder vuur te liggen toen geluid zijn intrede in de cinema deed. En in de polemieken werden literatuur en met name theater als mikpunt opgevoerd. Een toonaangevend filmtheoreticus als Rudolf Arnheim betoogde in zijn *Film als Kunst* uit 1932 dat de mogelijkheid van dialogen dodelijk voor de filmkunst was. In zijn zwijgende periode had de film een ideaal verbond gesmeed tussen de mens als fysieke verschijning en de dingen die hem omringen. Dit evenwicht wordt verstoord met de komst van gesproken woord, aldus Arnheim. Acteurs kunnen nu spreken, maar hun teksten blijven ondergeschikt aan de zichtbare actie. De uitwendige wereld is in film belangrijker dan de innerlijke roerselen van de mens. Film zou steeds meer op theater gaan lijken en daarmee zijn erfgoed verkwanselen. Let wel, de weerstand bestond niet zozeer tegen de mogelijkheid van geluid, maar er heerste een angst dat het gesproken woord zou gaan domineren. Sergei Eisenstein wilde geluid contrapuntisch toepassen: op de soundtrack zou je iets moeten horen wat niet in het beeld aanwezig was, oftewel beeld en geluid zouden niet moeten samenvallen. Allerlei avant-garde artiesten gingen met geluid experimenteren door soundscapes te creëren, maar deels door gebrekkige techniek werkte het niet allemaal even goed. Behalve een uitzonderlijke filmmaker als Charlie Chaplin ging men in de Amerikaanse filmindustrie tamelijk soepel over naar de geluidsfilm. Er ontwikkelden zich juist genres waarin vlotte conversaties de voornaamste attractie gingen vormen zoals in screwball comedies met volop vaak vrolijk gebekvecht tussen het hoofdkoppel. De film *His Girl Friday* uit 1941 geldt geloof ik nog steeds als de film met het meeste aantal woorden per minuut.

In zijn studie *Screening Modernism: European Art Cinema 1950-1980* wijst Andras Balint Kovacs op een belangrijke kentering. Heel lang golden met name muziek en schilderkunst als de belangrijkste modellen voor de artistieke film. Aan de hand van deze kunstvormen hoopte de art cinema tot een soort van pure en zuivere cinema te geraken. In deze optiek was pure cinema strikt visueel. Maar vanaf met name de jaren 50 wordt dat strikt visuele ingewisseld voor de representatie van mentale processen. Dat was wel al aanwezig geweest in enkele zwijgende films, met name van het Frans Impressionisme, maar die waren al met al toch ingebed in het idee van film als 'muziek van licht.'

Kovacs stelt dat vanaf de jaren 50 de oude vijanden literatuur en theater niet langer in de ban hoefden en tot gerespecteerde sparringpartners voor film uitgroeiden. De films van Ingmar Bergman speelden een prominente rol in het acceptabel maken van de verwantschap tussen film en theater. Maar ook voor Bergman zelf was die verwantschap niet omstreden. Hij vond dat er een wezenlijk verschil bestond tussen film en theater, waarbij hij persoonlijk een sterke voorkeur voor het theater had. Hij beleefde meer plezier aan het werken in het theater, terwijl maken van film veel meer stress opleverde. Dat had ook grotendeels met financiën te maken. Schertsend heeft hij een keer gezegd over de verhouding tussen theater en film: 'Theater is als een trouwe echtgenoot, film is als een kostbare, veeleisende minnares.' Bovendien zijn de contacten met de acteurs in het theater meer ongedwongen. Zodoende kunnen de omstandigheden in het theater een creatievere sfeer creëren, een creativiteit die in gezamenlijk ontstaat. 'Mijn leven heeft zich grotendeels in het theater afgespeeld, en vergis je niet, maar het theater is een erg beschermde wereld. Het is altijd een collectief. Om een stuk te maken, daarvoor moet tot op grote hoogte een groepsgevoel zijn.'

Maar bovenal beschouwde hij het theater als een ritueel waarbij de toeschouwer het ene moment volledig betrokken is en zich daarna weer bewust kan zijn dat hij zich in een theater bevindt. De filmkijker is in wezen een passieve consument. De enkele keer dat de kijker in de film wordt aangesproken doordat een personage rechtstreeks in de camera kijkt, wordt dat doorgaans als een agressieve inbreuk ervaren. De filmkijker wil juist niet wakker worden geschud, want hij is als iemand die gehypnotiseerd is, aldus Bergman. Met het licht voor zich, zit hij zelf in een donkere, erg stille ruimte, en ver verwijderd van andere mensen. Deze opvatting correspondeert met de wijd verbreide indruk dat de filmtoeschouwer in de regel een schouwspel krijgt voorgeschoteld dat hij in het veilige donker als een voyeur kan ondergaan, terwijl er in theater toch altijd vorm van een contract bestaat tussen acteur en kijker: ik, acteur, sta toe dat jij me bekijkt, terwijl ik mijn uiterste best doe om voor jou een prachtige voorstelling weg te geven.

Dit idee van Bergman lijkt voort te borduren op het gedachtegoed van André Bazin, de onmiskenbaar invloedrijkste filmtheoreticus die er is geweest ook al stierf hij in 1958 op slechts 40-jarige leeftijd. Bazin stelde dat theater een actief, intellectueel bewustzijn prikkelt, terwijl film slechts passieve instemming zou vereisen. Door de fysieke aanwezigheid van de acteurs op het toneel zijn zij 'psychologische opposanten' met wie we moreel in de slag gaan. Theater biedt ons de dramaturgie van de 'menselijke ziel,' zo stelt Bazin; de mens is het onverbiddelelijk middelpunt van de handeling. Aan een theatervoorstelling houden we een beter geweten over dan aan bioscoopbezoek, want in de film, met zijn potentieel onbegrensde ruimte, is de mens slechts een onderdeel binnen het universum, net als een dier of een bos. In de optiek van Bazin biedt film een dramaturgie van de natuur. Bazin argumenteert vervolgens dat we niet in deze tegenstelling van menselijke ziel (theater) versus natuur (film) moeten blijven hangen. Naar zijn idee kan de cinema de voor het theater kenmerkende psychologie bedrijven, mits de film zich steeds maar blijft beroepen op het 'realisme van het decor'. Volgens de criteria van Bazin kan film het zich permittieren om net als theater te zijn indien hij tegelijkertijd zijn filmische aard blijft erkennen. In dat geval is er geen sprake van het 'vermaledijde' verfilmd theater – een toneelstuk dat slechts op celluloid is vastgelegd – maar van filmisch toneel.

Het is de kwaliteit van Bergman geweest dat hij filmisch toneel kan maken. Münsterberg zou Bergman ongetwijfeld bewonderd hebben, met name om zijn vaak lang aangehouden close-ups. Volgens Bergman-bewonderaar Woody Allen maakt dat zijn films tot een 'slagveld van de ziel.' Terwijl de personages met hun psychisch leed tobben, blijft Bergman de camera 'straffeloos en zonder scrupules' op hun gezichten richten.

Als wij ons Bergman hedentendage herinneren, is het vooral om zijn filmproducties. Dat is niet vreemd want film is een veel internationaler medium met een groter bereik. Voor zijn theaterproducties is hij met name bekend in zijn eigen land, Zweden. Toch is theater van wezenlijk belang voor hem, want het biedt hem inspiratie voor zijn films. Het is voor hem altijd maar een heel kleine stap van theater naar film, omdat ze voor hem in elkaars verlengde liggen. Het vormt een insteek van een studie die Egil Törnqvist heeft gedaan naar het werk van Bergman, *Between Stage and Screen*. Daaruit het volgende citaat: 'Mijn films zijn een afgeleide van wat ik in het theater doe. Veel van de films hebben hun oorsprong in het theater.'

Lijkt erop dat het theater hem voedt met allerlei ideologische en thematische brandstof voor zijn films. Een ander citaat ter onderstreping daarvan: ‘Tussen mijn werk in het theater en mijn werk in de filmstudio bestaat maar een kleine stap. De ene keer is het een gunstige kruisbestuiving geweest, de andere keer zaten ze elkaar in de weg. Maar hoe dan ook, voor mij was het altijd een kleine stap.’ Het zevende zegel komt uit een toneelstuk voor. Zijn film het Gezicht uit 1958 is geïnspireerd door zijn opvoering van een theaterstuk van Pirandello, Zes personages op zoek naar een auteur. Scenes uit een huwelijk werd een tv-serie die vanuit het theater was overgezet. En veel van zijn films zouden zonder rigoureuze veranderingen zo tot theaterstukken kunnen worden verwerkt. Denk maar aan De grote stilte of Herfstsonate. Bergman heeft zelf gezegd dat sommige van zijn films eigenlijk verkapt theaterstukken zijn. De filmische aspecten zijn dan ondergeschikt aan het menselijke drama. Als in een donkere spiegel is daar een goed voorbeeld van met al zijn geordende scènes.

Verwantschap tussen theater en film blijkt ook wel uit zijn casting. Hij werkt vaak met zelfde acteurs in zijn toneelstukken als in zijn films, zoals Max von Sydow, Gunnel Lindblom, Bibi Andersson.

De grootste aantrekkingskracht van de cinema schuilt voor Bergman in de specifieke kwaliteit om te kunnen dromen. Dat kan film beter dan dat een schilderij of gedicht dat kan. Als de lichten doven in de bioscoop en de beeldenstroom over de hoofden van de toeschouwers wordt geprojecteerd, dan worden we, zo zegt Bergman, deelnemers in een droom. Onze wil houdt op te functioneren. We kunnen zaken niet meer helder onderscheiden omdat we worden meegevoerd in een reeks van gebeurtenissen op het scherm.

Als Bergman theater in zijn films gebruikt, dan is dat theater in eerste plaats een middel om het droomkarakter te versterken. Hij gebruikt theater talloze malen op veel verschillende manieren – van middeleeuws volkstoneel tot serieus modern theater – vaak als een veilige cocon voor dromen. Maar theater is anderzijds ook een domein van illusies, van het gevaar om zichzelf in deze illusies te verliezen. Kortom, de illusies worden tegelijkertijd gekoesterd en gehaat. In Fanny en Alexander zien we hoe de familie Ekdahl uit het theater wegtrekt, na de voortijdige dood van een prominent familielid, maar er ook weer naar toe terugkeert. **[toespraak van oom aan het eind!!]**

Bergman heeft een hele reeks van favoriete theaterstukken waar hij steeds naar terugkeert: Macbeth van Shakespeare, Don Juan en De vrek van Moliere, stukken van Ibsen zoals Peer Gynt, Een poppenhuis en Hedda Gabler, maar bovenaan staat wel het werk van August Strindberg, zoals Miss Julie, De geest sonate en een Droomstuk. Strindberg leest hij al vanaf zijn twaalfde. Het theater van Strindberg probeert tot in het diepst van de emoties van de karakters door te dringen. In zijn stukken staat de subjectieve beleving van het personage voorop en krijgen we gedachte en emoties opgediend. Zijn ervaring van de wereld wordt onze ervaring. De locaties en weersomstandigheden zijn niet per se objectieve gegevens, maar, kunnen ook representaties zijn van een innerlijke werkelijkheid.

Bergman wil dat het medium film eenzelfde functie kan hebben, dat locaties bijvoorbeeld een geestelijke toestand verbeelden. Een kaal eiland, zoals in Als een donkere spiegel, representeert een gevoel van isolatie – het bevroren landschap in Avondmaalgasten correspondeert met de emotionele kilte.

Er is nog een andere belangrijke invloed van Strindberg. Taal is geen middel om zaken of geheimen te openbaren, maar heeft een mystificerend effect. Taal is geen nuttig communicatiemiddel, maar mensen gebruiken het eerder om een rookgordijn op te trekken. In Wilde aardbeien droomt de hoofdpersoon over een akelige examenscene. Op een bord staan alleen maar raadselachtige woorden. In De grote stilte worden de personages geconfronteerd met een taal die totaal onbegrijpelijk is. De ene zus kiest ervoor om via haar zintuigen te communiceren, maar de andere zus, de ziekelijke, raakt als vertaalster alleen maar meer het spoor bijster nu ze geen vat heeft op de taal in het volslagen onbekende land. [SCENE] In Persona is een theateractrice die stopt met spreken en geen enkel ander woord zal spreken dan één enkele keer, ‘niets’, maar de vraag is of dat niet wordt ingebeeld door de verpleegster. Eén van de redenen waarom kinderen zo’n positieve rol hebben in Bergmans films is omdat zij als pure wezens met een open verbeelding hebben, taal nog langs kunnen laten afglijden, terwijl volwassenen taal inzetten voor het rollenspel dat ze spelen.

Als tegengif voor dit rollenspel, zijn de personages zoekende, en geen betere manier dan zo’n zoektocht gestalte te geven dan via een reis. De ridder in het zevende zegel trekt rond – Isak Borg uit wilde aardbeien is met een lange autorit bezig en in Avondmaalgasten reist de aan zijn geloof twijfelende priester van kerk naar kerk. Al dit rondreizen, zoeken en twijfelen is niet per se negatief voor Bergman. Hij draagt geen parate oplossingen aan, maar in zijn films zitten kleine vonkjes van positivisme eerder in de kleine dingen. Als een personage in De grote stilte een paar woorden in een totaal vreemde taal begrijpt, is dat zo’n positief detail. Of als de priester in Avondmaalgasten toch zijn

dienst uitvoert, ook al zijn er zo goed als geen mensen aanwezig, is dat ook een kleine, positieve gebeurtenis. Dat laatste grijpt overigens terug op een jeugdherinnering met zijn vader.

Zijn vader had de gewoonte om allerlei kleine kerkjes te bezoeken in de omgeving, nadat hij eenmaal met pensioen is. Zijn vader is dan al oud en tamelijk verzwakt als Ingmar hem een keer vergezelt en er bijna helemaal niemand aanwezig is. De priester komt dan vlak voor het begin binnen en zegt dat hij een verkorte dienst houdt, want hij voelt zich niet helemaal lekker. Ingmars vader neemt daar geen genoegen mee. Boos loopt hij naar voren. Resultaat is dat er een organist naar boven gaat en dat Ingmars vader een groot deel van de dienst verzorgt.

Voor de inspiratie voor filmen grijpt Bergman eveneens terug op een anekdote uit zijn vroege jeugd. Bergmans vader was een priester die nooit op kerstavond cadeaus gaf zoals te doen gebruikelijk. Nee, zijn kinderen moesten tot op eerste kerstdag wachten. De jonge Ingmar vond dat ondraaglijk lang en helemaal de keer dat hij een jaar of 9, 10 was. Tante Anna had kerstinkopen gedaan en Ingmar had al een verpakking van Forsner's gezien. Dat kon niet anders dan een filmprojector zijn. Maar die projector bleek een surprise voor zijn 4 jaar oudere broer. Ingmar zelf kreeg een teddybeer. Ingmar typeerde het als een van zijn bitterste teleurstellingen in het leven te meer omdat die broer geen belangstelling voor cinema had. Maar ze deelden een interesse voor tinnen soldaatjes en op tweede kerstdag heeft Ingmar zijn halve leger geruild voor de projector. Hij verloor elk oorlogje dat ze daarna nog zouden spelen, maar ach, hij had wel de projector.

Andere fundamentele jeugdherinnering is over zijn vader. De jonge Ingmar ging vaak mee als hij in allerlei landelijke kerkjes preekte in de buurt van Stockholm. Daarover heeft hij wel gezegd: 'De mysterieuze wereld van de kerk trok mijn aandacht met zijn lage bogen, dikke muren en de geur van eeuwigheid, het gekleurde zonlicht door de glas-in-lood ramen, de middeleeuwse schilderijen en de figuren aan het plafond en de muren. Alles zat erin dat je verbeelding maar kon wensen: engelen, heiligen, draken, profeten, duivels. Ook angstaanjagende beesten: slangen in het paradijs, de walvis van Jona, de adelaar van de Openbaring. In een bos zat de Dood schaak te spelen met de ridder. Maar in een andere boog liep de heilige Maagd in een bloementuin. Een ernstig gezicht en de vleugels van vogels rondom haar hoofd. Daar schuilt mijn inspiratie. Ik wilde op dezelfde manier taferelen schetsen als de middeleeuwse kerkschilder, met dezelfde diepe belangstelling, dezelfde tederheid en hetzelfde plezier.' Zijn beschrijving van deze jeugdervaring vertaalt zich overduidelijk in de film *Het zevende zegel*, waarin het onder meer draait om een ridder die de Dood uitdaagt tot een potje schaken.

Ik ben diep gefixeerd op mijn jeugd. Sommige impressies van toen zijn nog steeds extreem levendig en nabij. Ik kan ze nog ruiken als het ware. Op sommige momenten kan ik door het landschap van mijn kinderjaren heen lopen, en herinner ik me details, het meubilair, de afbeeldingen aan de muur, hoe het licht viel. Het is net als een film, behalve dan dat je met film geen geur hebt.' Dit idee om door het landschap van zijn kinderjaren te kunnen lopen, buit hij nadrukkelijk uit in *Wilde Aardbeien* [SCENE]

Bergman is niet altijd succesvol geweest. Heeft de nodige artistieke teleurstellingen gekend en is ook vaak met kritiek overladen. Ook zelf was hij niet altijd enthousiast, al was het alleen al vanwege zijn neerslachtige aanleg of vanwege allerlei financiële sores die hem maar parten bleven spelen. Een film als *This Can't Happen Here* een tamelijk vroege film uit zijn carrière, uit 1950, wilde hij bv het liefst maar vergeten. Hij was doodop tijdens de opnames, en zo zei hij, er was maar één scène waarvan hij genoten had. Dat was op de dag dat hij 40 politieagenten tot zijn beschikking had. Citaat van Bergman: Die agenten moesten hard komen aanrijden in hun politieauto's, plots remmen, eruit springen en dan een reling oprennen naar een boot. Als ze dan hijgend en puffend kwamen vragen, of het in orde was, zei ik steeds: 'Nou bijna, maar kan het misschien nog ietsje sneller.' En weg waren ze om de opname overnieuw te doen. Ach, misschien vond ik het vooral zo leuk om ze zo te plagen omdat ik zelf altijd een beetje bang van agenten ben geweest.'

Een van de eerste filmsuccessen van Bergman was *Wachtende Vrouwen* uit 1952, een bij uitstek gelukkige ervaring voor hem, omdat het voor het eerst is dat hij iets maakt waarom mensen moeten lachen, zelfs bulderen van het lachen. Hij heeft tot dan toe vooral vijanden gehad binnen de Zweedse filmindustrie, maar een van hen omhelst hem van plezier na afloop van de première. Een van de grappige episodes is gebaseerd op een eigen ervaring. Vrienden van hem hadden hem gezegd dat hij zich moest verzoenen met zijn toenmalige vrouw. Ze stelden hun woning voor het koppel tot hun beschikking. Bergman en zijn vrouw hadden gezellige avond gehad en aardig wat gedronken. Als ze bij

het huis aankomen, breekt de sleutel af als ze de deur willen openen. Noodgedwongen moeten ze de nacht op de trap buiten doorbrengen.

Andere gelukzalige periode is die waarin Bergman opnames maakt voor Zomer met Monika, een film uit 1953 met de dan nog piepjonge Harriet Andersson. Met een heel kleine crew gaan ze naar een eiland. Er hoefde geen decor gebouwd te worden, het huis hadden ze praktisch voor niets en de sfeer was geweldig. Om geen transportkosten te maken, sparen ze alle opnames op van drie weken. Bij terugkijken zien ze dat er op elke negatief een kras zit. Bericht komt dan van de producer dat ze nagenoeg alles overnieuw moeten doen. Bergman: 'We hebben alleen maar krokodillentranen gehuild! We waren zo blij dat het verblijf op het eiland werd verlengd.'

Bergman beleeft zijn doorbraak pas in de tweede helft van de jaren 50. Hij krijgt aanvankelijk nul op het rekest als hij loopt te leuren met het script voor Het zevende zegel. Men heeft te veel twijfels over hem in Zweden. Maar dan keren zich de kansen in zijn voordeel als hij met zijn film Glimlach van een zomernacht een prijs in Cannes wint, niet de hoofdprijs maar toch. Bergman zat op het toilet de krant te lezen toen hij de kop las: Zweedse film wint prijs in Cannes en veroorzaakt sensatie. Wat voor film zou dat zijn, zeg, dacht hij, tot hij zich realiseerde dat het zijn eigen film is. Toen durfde hij wat harder aan de bel te trekken en kon Het zevende zegel uiteindelijk gemaakt worden. Wel met als voorwaarde dat hij het in 35 dagen kon maken.

Bergman staat er wel om bekend een acteursregisseur te zijn, iemand die het beste uit zijn spelers haalt. Maar zelf heeft hij er altijd toe geneigd om dat talent te bagatelliseren. Zo haalt hij graag een uitspraak van Ingrid Thulin aan: 'Wanneer je begint te praten tegen me, snap ik er geen snars van. Maar als je niet tegen me spreekt, begrijp ik precies wat je zegt.' Als er harmonie is tussen regisseur en acteurs, is dat er een van het vreemde soort. Bergman heeft ook wel eens een film gedraaid, waarbij hij tegen de acteurs zei: 'Dit is zo'n idiote scene, laten we die maar schrappen.' Toen begonnen de twee hoofdrolspelers te protesteren: 'Ga maar de studio uit en laat ons even samen scène doornemen. Daarna kom maar terug.' Bergman gaat tussendoor allerlei andere dingen doen, telefoontjes plegen, boekhouding. En als hij terugkomt is het ineens een erg komische scene geworden.

Toch is humor niet een associatie die Bergman in eerste instantie oproept. Integendeel, er hangt een zekere zwaarmoedigheid om veel van zijn films. Wil daar twee zaken uitlichten van uiteenlopende aard – ten eerste een schijnbaar pietluttig detail en ten tweede een groot vraagstuk. Dat pietluttig detail is het volgende; Bergman haat de felle zon. 'Al mijn nachtmerries baden in zonlicht, kijk ook maar in de films Het uur van de wolf en Wilde aardbeien. Een overdaad aan hard zonlicht is de basis van angstige dromen. Als ik een wolkenloze hemel zie, heb ik het gevoel dat de wereld zijn einde nadert. Ook in De grote stilte bv is het steeds ontzettend heet en brandt de zon. Pas aan het eind zorgt de donder voor enige verlichting.' Tja, wie de zon niet kan zien schijnen, is zelden een vrolijke Frans.

Maar wezenlijker is Bergmans afkeer van het christendom. Hij vindt het een geloof met een diepgeworteld motief van vernedering. Een van de credo's van het christendom is immers, zo zegt hij: 'Ik, miserabele zondaar, geboren in zonde ...' Hij is allergisch voor die eeuwigdurende confrontatie met zondebesef. Het heeft op hem het effect van een vernedering die nooit stopt. En met vernederingen heeft hij slechte ervaringen, vooral in de beginjaren van zijn carrière is hij zich veelvuldig beschimpt voelt door allerlei zure critici.

Kan niet nalaten om Bergmans pessimistisch geworstel met geloof even van een komisch terzijde te voorzien. Ik zag een keer een Spaanse film, Los Lunes al Sol, film met een dan nog onbekende Javier Bardem. Zit een Russische man in die de volgende anekdote vertelt: 'Toen Joeri Gagarin uit de ruimte terugkeerde, werd hem gevraagd of hij God had gezien. Ja, zei hij, hij had kameraad God getroffen en deze had hem gevraagd of hij wilde zeggen dat hij niet bestond.'

Bergmans film Avondmaalsgasten is de serieuze tegenhanger van deze grap: bestaat God of bestaat Hij niet? Kunnen we door een trouwhartige houding een betere gemeenschap en een betere wereld creëren? En wat doen we als God nou niet zou bestaan?

In Avondmaalsgasten volgen we een dominee die worstelt met het Zwijgen van God, die wacht op een teken van Hem. Versterkt door de dood van zijn vrouw, zoekt de dominee een moreel richtsnoer, ook om aan zijn kerkgangers voor te houden. Maar dat valt niet mee, de dominee krijgt een van zijn kerkgangers die gebukt gaat onder angst dat de wereld naar de knoppen gaat.

<Scene>

En zijn secondant stelt zich ook in toenemende mate vragen: Waarom krijgt dat fysieke lijden van Jezus zo'n nadruk in het Nieuwe Testament. Dat heeft toch maar een paar uur geduurd en weegt niet op tegen het fysieke lijden dat de gehandicapte secondant zelf moet doormaken. En bovendien, was het lijden van Jezus niet vooral mentaal? Kwam Jezus er op de avond van het verraad van Judas en

de verloochening van Petrus niet achter dat ze hem nooit begrepen hadden? Drie jaar lang had hij zich omringd met discipelen, maar ze hadden hem nooit gekend? Is dat niet een veel diepere tragedie dan de lichamelijke pijn aan het kruis?

Bergmans Godsbeeld is dus tamelijk hardvochtig. De christelijke God is er voor hem vooral een die destructieve krachten in de mens wakker maakt. Als er enige heiligheid gevonden kan worden, schuilt die in de mensheid zelf (164). Maar die mensheid tobt ook wat af. In de tweede helft van de jaren zestig zal hij films maken, zoals *Persona* en *Het uur van de wolf*, waarin de personages met allerlei demonen worden geconfronteerd. Het uur van de wolf komt in Bergmans oeuvre het dichtst in de buurt van horror. Een schilder houdt een dagboek bij en vertelt daarin hoe hij bezocht wordt door allerlei nachtmerries. Het uur van de wolf slaat op de periode in de nacht waarin de dageraad al begint aan te dienen en de nachtmerries zich het meest nadrukkelijk manifesteren. In *Persona* zijn twee vrouwen opgezadeld met een niet te stelpen schuldgevoel. Een verpleegster zorgt voor een theateractrice die niet langer wil of kan spreken. De een heeft ooit een abortus ondergaan, vertelt ze, de ander zou wellicht kampen met feit dat ze haar kind niet gewild zou hebben.

Bergmans cinema is zeker niet experimenteel om het experiment. Integendeel, als een personage hevige emoties ondergaat, moet de camera dat vooral niet aandikken, maar liefst zakelijk registreren. *Persona* is juist een interessante uitzondering. Identificeert de verpleegster zich te sterk met de patiënte? Is het lot van de patiënte misschien zelfs aan haar gespleten brein ontsproten? Om deze mentale verwarring te representeren, kiest Bergman voor allerlei kunstgrepen, zoals een serie verdubbelingen – zoals beelden die over elkaar heen schuiven, zodanig dat de beelden van zuster en patiënte zich met elkaar versmelten.

[SCENE]

Bergman kreeg het idee voor *Persona*, toen hij een foto had gezien van een Noorse actrice die aan het zonnen was tegen een muur, terwijl ze naast Bibi Andersson zat. Hij vond ze waanzinnig op elkaar lijken en besloot een film met hen beide te maken. Op een gegeven moment laat hij de twee actrices wat opnames zien. Goh, Bibi wat een vreselijk beeld van je, zei Liv. Maar dat ben jij toch, zei Bibi. Bergman had van beide actrices hun minder aantrekkelijke kant genomen en die aaneengesmolten, maar zodanig dat ze zichzelf niet herkenden.

### **Ontrouw:**

Voor *Ontrouw* schrijft hij het scenario, maar de film wordt geregisseerd door Liv Ullman. Zij is lang een van zijn favoriete actrices geweest met wie hij maar liefst tien films heeft gemaakt. Ook was zij zijn minnares met wie hij een kind zal krijgen. Het zal een van zijn in totaal 9 kinderen zijn.

Begin van *Faithless* is een citaat van de Duitse toneelschrijver Botho Strauss: 'Geen enkel falen – of het nu ziekte, faillissement of professionele tegenslag is – hakt zo wreed en diep in het onbewuste als een scheiding. Het beroert rechtstreeks de bron van alle angst en wekt die zo tot leven. Met één houw bereikt het diepten waar het leven nooit kan komen.'

In de film *Faithless*, of oorspronkelijk *Trölösa* (2000) speelt een oude man een 'spel' als verstrooiing voor de dood. Hij roept de vrouw Marianne Vogler (!) ten tonele om antwoorden te geven op vragen die hem kwellen. Marianne vertelt hem het verhaal over haar overspel. Ze was getrouwd met Marcus, een muzikaal talent vol van levensvreugde. Hij behaalt grootse successen als dirigent. Samen hebben ze een dochter van een jaar of 9. David komt als beste vriend van Marcus vaak over de vloer. Marianne begint met deze David een overspelige affaire. Wat volgt in de film, is Mariannes vertelling aan de oude man, net als David een theater- en filmregisseur, over de gevolgen van haar ontrouw.

Over het verloop van het scenario laat ik me hier verder niet uit, enkel en alleen wil ik wijzen op een schijnbare ongerijmdheid. Marianne omschrijft haar ontrouw als 'de jungle van ondoordringbare impulsen.' Immers, welk voordeel biedt haar overspel haar? Geen een, zo lijkt het. David is naar eigen zeggen sociaal onhandig, achterdochtig en de 'ellende in persoon.' Ongeluk vergezelt hem voortdurend. Toch gaat Marianne juist met deze David een affaire beginnen, helemaal uit het niets. Ze kan er zelf geen enkele goede reden voor bedenken. Haar leven lijkt in een goede balans, of beter gezegd, haar leven is te goed in balans. Haar relatie is verzand in een staat van geluk. Geluk als een soort van bevroren toestand, een overdaad aan stabiliteit, die moet worden opgerekt, doorbroken, of wat dan ook, desnoods met een in alle opzichten mindere partij. Mariannes drijfveer lijkt een opzichtig tartten van het geluk, en hoe dat zich dat voltrekt, dat is het onderwerp van zowel film als theatervoorstelling *Ontrouw*.

Los van de inhoud van de bijna 2,5 uur durende film is Ullmans enige regieklus formeel interessant door de wijze waarop de terugblikkende vertelling is gekoppeld aan het overpeinen van de oude man. De vertelster is opgeroepen in de geest van de man en tegelijk schakelt de film behendig tussen heden en verleden, een kunstgreep die in het theater een bijzondere uitdaging kan bieden. Overigens, wordt de oude man gespeeld door Erland Josephson, een acteur die ook wel eens samen met Bergman scripts heeft geschreven, onder het pseudoniem Buntel Eriksson. Kortom, met Josephson voelde Bergman een sterke verwantschap en hij is daarom bij uitstek geschikt voor zo'n autobiografische rol. Josephson speelde ook in enkele Bergman-films en daarvan is wellicht zijn hoofdrol in *Scènes uit een huwelijk* uit 1973 het meest bekend. De film begint met een al 10 jaar getrouwd paar, in alles de belichaming van geluk, want hun huwelijk is rimpelloos. Maar dan gaat de door Erland Josephson gespeelde man vreemd en blijft de vrouw in de film in vertwijfeling achter. Die vrouw wordt gespeeld door, jawel, Liv Ullmann. *Scènes uit een huwelijk* is de film die het meest op *Faithless* lijkt, en zelfs nog iets langer is. Tot slot van de avond een lange, ongeveer 25 minuten durende scène uit *Scènes uit een huwelijk*, minimalistisch van opzet, maar wat mij betreft verbijsterend beklemmend, niet in het minst door het puike acteerwerk.