

*«All the world's a stage,
And all the men and women merely players.
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages.»*

Jaques i *As You like it* av William Shakespeare (Shakespeare 2012: 36)

«Alltsammans är förresten roller. Somliga är roliga, andra är mindre roliga. Jag spelar mamma. Spelar Julia, Margaretha. Plötsligt spelar jag änka. Eller farmor. Den ena rollen avlöser den andra.»

Helena Ekdahl i *Fanny och Alexander* av Ingmar Bergman

Forord

Familien Ekdahl har på ein måte vori ein slags "fosterfamilie" for meg sia eg var 13 år og såg *Fanny och Alexander* for fyrste gong. Kvar gong eg ser filmen, får eg kjensla av å komme heim. Ideen om å skrive om teatralitet og teaterreferansar i *Fanny och Alexander* kom samstundes som eg adapterte filmen til teaterscena. Prosjektet resulterte i ei oppsetjing som hadde premiereframsyning den 28. desember 2012 og ytterlegare tre framsyningar.

Takk til rettleiaren min, Stig Kulset, som med stor fagleg kompetanse har leid meg på stø kurs gjennom skriveprosessen. Takk for alle dei nyttige samtalene vi har hatt om både laust og fast – like mykje av begge delar.

Takk til familie og vennar som anten direkte eller indirekte har gitt meg motivasjon og gode råd.

Sist men ikkje minst, takk til Ungdomslaget Vårfryd og alle "vårfrydianarane" som medverka i teateroppsetjingane *Viskningar och rop* (2012) og *Fanny og Alexander* (2012-2013) i ungdomshuset Spongton i Tydal. Takk for tolmodet dykkar og for at de heldt ut med ein kravstor instruktør.

Svein Hilmo
Trondheim, mai 2014

Innhald

Prolog	7
Teater og film	9
Handlingsreferat	13
Akt 1: Tre teaterstykke	17
<i>Hamlet</i>	17
Gjenferdet	18
Å avsløre ein mordar	20
Ødipuskomplekset	22
<i>Vildanden</i>	25
Livsløgna	25
Ekdal og Ekdahl	27
<i>Ett drömspel</i>	27
Drøymaren	30
Den magiske redningsaksjonen	34
Forteljinga til Isak	37
Akt 2: Spelestadene	41
Ekdahl-huset	41
Bispegarden	43
Eknäset	43
Jacobis hus	45
Teateret	46
Akt 3: Rom	47
Presentasjonen av romma	47
Innafor og utafor biletramma	52
Den lange og statiske innstillinga	54
Montasjen	56

Akt 4: Tid	59
Akte og tablå	59
Murskode	61
Akt 5: Roller og masker	65
Antagonisten	65
Skodespelaren og tilskodaren	70
Carl og Gustav Adolf i bispegarden	72
Frå livet til marionettane	74
Epilog	77
Referanseliste	81

Prolog

I 1976 vart Ingmar Bergman arrestert på grunn av mistanke om skattefusks. Bergman vann i rettssalen, men fekk nervesamanbrot og depresjonar på grunn av skuldingane. Etter at å ha levd fleire år i frivillig eksil i München, returnerte han til heimlandet på byrjinga av 80-talet og starta innspelinga av *Fanny och Alexander*, som vart den siste kinofilmen han regisserte. Seinare stod han bak fleire fjernsynsfilmar og teateroppsetjingar før han pensjonerte seg i 2003 etter fjernsynsfilmen *Saraband*. Den 30. juli 2007 gjekk teppet att for godt og ljøset frå projektoren vart sløkt, akkurat den same dagen som også Michelangelo Antonioni døydde.

Filmen *Fanny och Alexander* (1982) følgjer den velstående teaterfamilien Ekdahl gjennom gleder og sorger. Dei to tittelrollene er to søsken i 9-11-årsalderen som mistar faren sin brått. Mora giftar seg på nytt med ein biskop, som etter kvart praktiserer ein streng barneoppseding med fysiske avstraffingar. Filmen er på fleire måtar ei oppsummering av heile livet til Bergman. Den inneheld ei rekkje sjølvbiografiske element. Fleire av hendingane i filmen er henta direkte frå Bergman sin eigen barndom. I sjølvbiografien *Laterna magica* skriv Bergman at han i barndommen fortalde til kameratane sine at foreldra hadde selt honom til eit sirkus og «*att jag snart skulle hämtas från hemmet och skolan och att jag skulle uppfostras till akrobat tillsammans med Esmeralda som ansågs vara världens vackraste kvinna.*» (Bergman 2007a: 17) Alexander Ekdahl diktar opp nøyaktig den same løgna, berre at sigøynarjenta går under namnet Tamara i versjonen hans. I tillegg til enkelthendingar er også fleire av rollefigurane henta ut frå Bergman sitt eget liv. Biskopen Edvard Vergerus er eit ekko av faren Erik Bergman, som var prest. Fjertekunstane til onkel Carl Ekdahl fascinerer Alexander like mykje som morbror Carl Åkerblom fascinerte den unge Ingmar ifølgje sjølvbiografien (Bergman 2007a: 36-37) (skjønt Carl-rolla liknar enda meir på den verkelege onkelen til Bergman i fjernsynsfilmen *Larmar och gör sig till* (1997)) Både Alexander og Ingmar opplever leilegheita til bestemødrene sine som «*inbegreppet av trygghet och magi. De många klockorna mätte tiden, solljuset vandrade över mattornas gröna oändlighet.*» (Bergman 2007a: 26) Fleire av rollefigurane har karaktertrekk som minnar om Bergman sjølv. Barnet Ingmar kjem som sagt fram i Alexander, kunstnaren Ingmar gjennom mora Emilie, kvinnedåraren Ingmar gjennom onkel Gustav Adolf og den gamle Ingmar som ser tilbake på livet sitt gjennom farmor Helena. I tillegg slit også onkel Carl med sine demonar. Det er ikkje noko tvil om at både enkelthendingar, rollefigurar og miljøskildringar er sterkt inspirert av Bergman sitt eget liv.

Fanny och Alexander er også ei oppsummering av karrieren til Bergman. Handlinga er lagt til eit kunstnarmiljø, noko som også er tilfelle i *Gycklarnas afton* (1953), *Det sjunde inseglet* (1957), *För att inte tala om alla dessa kvinnor* (1964), *Persona* (1966), *Riten* (1969) og *The Serpent's Egg* (1977) og *Höstsonaten* (1978). Fleire av Bergman sine mangeårige medarbeidarar er med, blant andre fotografen Sven Nykvist, scenografen Anna Asp, og skodespelarane Erland Josephson, Harriet Andersson, Allan Edwall, Jarl Kulle og Gunnar Björnstrand. Tematikken dreier seg kring velkjente bergmanske motiv som dauden, sjukdom, protestantismen, fantasien og familierelasjonar.

Eit anna oppsummerande aspektet ved filmen sett med biografiske auge er teatraliteten. Ikkje berre handlar filmen om ein teaterfamilie, men dei filmatiske grunnelementa bognar av verkemiddel og konvensjonar som er kjente frå teaterscena. Fotografen Sven Nykvist skriv om nett dette i sjølvbiografien *Vörndnad för ljuset*:

«Fanny och Alexander skulle från första till sista bilden vara ett skådespel, inbjudande, underhållande och generöst, och det skulle i möjligaste mån ge skådespelarna den frihet de har i scenrummet på en teater, men som de ofta inte får på film där de hela tiden måste rätta sig efter kameran och belysningen. Landa 'på märket' i varje rörelse.

Rent tekniskt betydde det att det var kameran som iakttog aktörerna och följde dem. Skådespelarna skulle aldrig behöva rätta sig efter kameran (åskådaren) utan kameran måste rätta sig efter vad som hände 'på scen'. Var det ett festligt och färgstarkt julfirande med dans kring granen skulle kameran följa människorna och dansen, var det däremot scener hemma hos biskopen passade en statiskt iakttagande kamera bättre.» (Nykvist sitert i Burman 2010: 122)

Fanny och Alexander samanfattar difor ikkje berre filmkarrieren til Bergman, men også arbeidet hans som teaterinstruktør. For han hadde eit minst like godt hjarte til teateret som til filmen, sjølv om det ikkje har kommi like godt fram utafor Sverige.

Det finst tre ulike publiserte versjonar av *Fanny och Alexander*. Fyrst hadde ein tre timar lang versjon kinopremiere i 1982. Året etterpå hadde ein fem timar lang versjon premiere på svenske kinoar (denne versjonen vart i 1984 synt fram som ein fjernsynsserie på fire episodar). (Koskinen og Rohdin 2005: 214) I tillegg vart manuskriptet, som liknar like mykje på ein roman, publisert i 1982. Manuskriptet vekslar mellom replikkar og prosaiske skildringar, utan å innehalde tekniske eller filmatiske spesifikasjonar eller andre uttrykk som er vanlege i eit filmmanusskript. Eg skal halde meg til den fem timar lange filmversjonen,

men i enkelte tilfelle vil eg nytte manuskriptet som supplement for å underbyggje påstandane mine. Den kortare filmversjonen på tre timar skal eg ikkje gå nærmare inn på, rett og slett fordi fleire av nykelscenene til den teatrale inngangsporten er klipt vekk i den.

Skilnaden mellom manuskriptet og den fem timar lange filmversjonen (som eg frå no av heilt enkelt kallar *filmen*) er relativt stor. Ettersom manuset er skriven nesten som ein roman, inneheld det mange detaljar om bakgrunnshistorikken til rollefigurane som ikkje er med i filmen. Eit par korte scener i manuset fann ikkje vegen til innspelinga, samstundes som fleire scener i filmen, sær under julefeiringa, ikkje står trykt med replikkar i manuset. Den desidert største skilnaden mellom manuskriptet og filmen er likevel at Amanda-rolla, som er storesystera til Alexander og Fanny, ikkje er med i filmen. Opphavleg ynska Bergman at dottera hans, Linn Ullmann, skulle spele Amanda, men han droppa planane da ho ikkje fekk fri frå skulen. (ingmarbergman.se 2010:) Amanda er fyrst og fremst ein observatør. I likskap med Fanny går ho sjeldan aktivt inn i situasjonane for å endre utfallet av hendingane. Difor ville det kanskje vorti overflødig med to passive observatørar.

Den passive og aktive rollefiguren er eit av mange teatrale element ein finn i *Fanny och Alexander*. Den passive Fanny-rolla er ikkje like stor som den aktive Alexander-rolla, men likevel er begge namna med i tittelen. Dimed rettar tittelen søkeljoset mot forholdet mellom tilskodaren og skodespelaren. Dette er berre eitt av tallause døme på korleis filmen leikar seg med teatralitet og teaterreferansar.

Teater og film

Forholdet mellom teater og film har vori hyppig diskutert, heilt frå filmen sin barndom og fram til i dag. I artikkelen "Film and Theatre" meiner Susan Sontag (1933-2004) at ein av dei viktigaste skilnadene mellom dei to kunstartane er at film er eit medium, medan teater ikkje er det. Ho skriv: «[O]ne can make a movie "of" a play but not a play "of" a movie». (Sontag: 363) Her må ein merkje seg at Sontag skriv om film og teater i ein ontologisk forstand. Sjølv sagt kan ein lage eit teaterstykke av ein film. Det finst tallause døme på det. Det Sontag meiner er at ein film ikkje kan overførast til teaterscena på den same automatiske måten som ei teaterframsyning kan filmast med eit kamera plassert i salen. Viss ein film skal verte adaptert til teaterscena må den gå gjennom ein langt meir kreativ prosess. Difor er film eit medium, medan teateret lever i augeblikket.

Også dei tidlege filmteoretikarane var opptekne av å definere filmen sin eigenart. Dei var ikkje fullt like interessert i å plassere filmen i det ontologisk samanheng, for det var særleg dei teknologiske sidene av nyvinninga som fanga merksemda deira. På grunn av at dei

freista å teikne opp grensene for kva slags potensiale som kviler i hendene til filmmediet, vart filmen ofte samanlikna med andre kunststartar som allereie eksisterte. Ein av føredelane med å samanlikne filmen med andre kunststartar, var at ein kunne ta utgangspunkt i teoretisk materiale som allereie fanst om andre kunstuttrykk og integrere dei i diskusjonar om filmen sitt formspråk. Måleriet, litteraturen og teateret vart spesielt ofte nytta som referansegrunnlag. Eit døme finn me hjå italienaren Ricciotto Canudo (1877-1923). I manifestet *The Birth of the Sixth Art*, som vart publisert i 1911, skriv han at filmen er ei samansmelting av dei to rytmiske kunststartane (musikken og poesien) og dei tre romlege kunststartane (arkitekturen, skulpturen og måleriet). Filmene er altså ein sjette kunststart og rommar alle dei fem allereie eksisterande kunststartane. Teateret har ikkje fått nokon plass blant dei fem eksisterande kunststartane Canudo nemner. Det kjem av at Canudo ser på filmmediet som ein slags avløyser eller arvtakar for teateret: «*Hittils har det varit teatern som förverkligat denna förening.*» (Canudo 1911: 42) Canudo meiner at teateret, lik filmen, er ei samansmelting av dei rytmiske og dei romlege kunststartane, men at filmen er ei meir sofistikert og avansert vidareføring.

Det er fleire grunner til at Canudo meiner filmen overgår teateret. Det som står mest sentralt i argumentasjonen til Canudo er at filmen reflekterer utviklinga til den moderne vitskapen. Det mest innlysende argumentet hans er naturlegvis at ei filmforteljing kan på eit augeblikk flyttast frå eit rom til eit anna, utan langvarige sceneskift. Meir avanserte teoriar rundt klipping kjem ikkje før Kulesjov-effekten seinare på 1910-talet. Han seier filmen går som eit «*urverk*» og referer til korleis skodespelarane aldri «*missar en tiondels sekund av handlingens matematiska utveckling.*» (Canudo 1911: 50) Også filmen sin mise en scène fungerer meir effektivt enn teatral scenedekor, ifølgje Canudo. Der det realistiske teateret freistar å attskape fotografiske detaljar i scenedekoren, vil filmmediet «*[upphöje] denna princip för avbildning av livet till sin totala och fullständiga yttre "sanning".*» (Canudo 1911: 49) At fotografiet er ein automatiske reproduksjon av røynda, og at filmmediet difor har potensialet til å vere den mest realistiske av alle kunststartane, finn me seinare i teksten *Evolution of the Photographic Image* av André Bazin. (Bazin 2005: 9-16)

Ein annan tidleg filmteoretikar som legg vekt på dei teknologiske aspekta ved det nye mediet er Hugo Münsterberg (1863-1916). Han ser på filmmediet frå tilskodaren sine auge, ikkje frå regissøren sin ståstad. Han meiner det nye mediet er ein kunstform som appellerer til hjernen på same måte som musikken appellerer til øyra og måleriet til auga. Dette kjem av at både filmmediet og hjernen kan flytte handlinga/tankane i tid og rom like raskt. Münsterberg legg vekt på at filmmediet er basert på illusjonar; at hjernen til tilskodaren feiltolkar både enkeltbileta i filmen til å røre på seg (phi-fenomenet) og det flate lerretet til å få djupn i bileta.

Her trekk han inn skilnadene frå teateret. I tillegg til denne romlege skilnaden, skil han også mellom evna filmen har til å fortelje handlinga ukronologisk og det han hevdar er teateret si forankring i eit kronologisk narrativ. Teatret er låst fast til den verkelege og monolineære tida, medan filmen kan bryte tida opp og presenterer ho ukronologisk og parallell gjennom høvesvis tilbakeblikksekvensar og kryssklipping. (Munsterberg: internett)

Canudo og Münsterberg er to av dei tidlegaste filmteoretikarane som trekkjer skileliner mellom film og teater. Men kva skjer når ein film freistar å overskride desse grensene? Etter å ha tatt dei fyrste stega sine vekk frå attraksjonsfilmen og trongen til å vise fram det teknologiske potensiale, vandra filmediet mot narrative trakter. Å lage filmar basert på kjente teaterstykke vart etter kvart veldig vanleg. Intermediale sameiningar på tvers av dei to kunstartane kan vere uttrykt gjennom intertekstuelle referansar til spesifikke stykke eller teatrele verkemiddel og konvensjonar.

Doktoravhandlinga til svenske Christo Burman (f. 1981) tar føre seg teatraliteten i filmene til Bergman. *I teatralitetens brännvidd – Om Ingmar Bergmans filmkonst*, som er tittelen på avhandlinga, vart utgjeven i 2010 og dreier seg om korleis teatraliteten pregar filmene ved til dømes tablåkomposisjonar, maskemetaforar og spel-i-spel. Han problematiserer teatraliteten gjennom dei grunnelementa som teateret og filmen delar: «*scenrummet, skådespelaren och inte minst betraktaren*». (Bruman 2010: 113) Han intervjuar Ingmar Bergman fleire gonger dei siste åra han levde. Burman studerte også arbeidsbøkene hans. Ifølgje Burman har teatraliteten eit vidt omfang:

«*Teatralitet bygger sammantaget på specifika historiska och estetiska konventioner kopplade till teaterkonsten som med grund i sin betraktarrelation öppnar upp för nya tolkingsmöjligheter av såväl teater som andra medier – i det här fallet film.*» (Burman 2010: 113)

Som vi ser nyttar Burman ei ganske vid forståing av omgrepet. Eg ser ikkje nokon grunn for å innsnevre omgrepet noko vidare, men omformulere det ein smule. Teatralitet i film er verkemiddel, konvensjonar og narrative teknikkar som teateret har gjort kjent. Det kan til vere alt frå spesifikke narrative konvensjonar til scenografiske løysingar, musikkbruk og maskemetaforikk. Teaterreferansar i film er intertekstuelle referansar til spesifikke teaterstykke, anten det er rollefigurane, miljøet, replikkane, narrasjonen eller handlinga som liknar.

I staden for å nytte omgrepet *sekvens*, nyttar eg *scene*, fordi det har sterkare band til sceneomgrepet i dramaet. I *Fanny och Alexander* er scenene ofte lange tablå som utan store omskrivingar kunne passa som scener i eit teaterstykke. Den franske strukturalistiske filmteoretikaren Christian Metz (1931-1993), som bygde store delar av arbeidet sitt på dei semiotiske teoriane til språkforskaren Ferdinand de Saussure (1857-1913), definerer ei filmscene som «*a spatio-temporal integrality experienced as being without "flaws"*» (Metz 1991: 129) Med «*flaws*» meiner han temporale utelatingar. Sekvensar kan ifølgje Metz innehalde temporale utelatingar, anten trivielle handlingar som ikkje er viktige nok i historia (den ordinære sekvensen) eller større og organiserte utelatingar for å vise ei gradvis utvikling i historia (den episodiske sekvensen). For å illustrere kva ein episodisk sekvens kan vere, referer Metz til middagsscena i *Citizen Kane* (1941), som portretterer den dårlege utviklinga i eit ekteskap gjennom seks middagsmåltid i ein to minutt lang episodisk sekvens.

Om ein skal nytte definisjonane til Metz, inneheld *Fanny och Alexander* ingen episodiske sekvensar og svært få ordinære sekvensar. Scenene er for det aller meste temporale heilskapar utan utelatingar, men somme scener bryt med romma i form av til dømes kryssklipping. Eg vil likevel kalle dei scener fordi dei ulike romma i kryssklippinga skilir over i kvarandre ettersom handlingane på begge stadene påverkar kvarandre (slik som kryssklippinga mellom Jacobis hus og bispegarden, der Ismael skapar ein brann i bispegarden ved hjelp av magi).

Her er det viktig å skilje mellom ei scene i ein film og ei scene i eit teaterstykke. I teaterkunsten vert ei scene definert som den minste kvantitative eininga som dramaet kan delast inn i, noko som inneber at viss ein rollefigur forlèt eller entrar scenen, markerer det starten på ei ny scene (Helland og Wærp 2008: 73) Definisjonen fungerer godt i dei fleste konvensjonelle drama, men i møte med ein film er det meir fruktbart å nytte definisjonen til Metz. Difor vil eg handsame sceneomgrepet som ei eining i tid og rom.

I staden for å nytte omgrepet *karakter*, er det meir presist å nytte *rollefigur*. Omgrepet *rollefigur* er meir konkret fordi den forklarar betre at personen er fiktiv. Ein rollefigur kan ha *karaktertrekk*. I tillegg har ordet *rolle* naturlegvis eit teatralt aspekt ved seg, noko som høver seg godt for dette emnet.

Den fyrste og klart lengste delen av denne oppgåva diskuterer teaterreferansane, der *Fanny och Alexander* samanlikna med *Hamlet* av William Shakespeare, *Vildanden* av Henrik Ibsen og *Ett drömspel* av August Strindberg. Dei resterande fire kapitla handlar om teatraliteten, fyrst ved ei gjennomgang av spelestadene i filmen, deretter ei analyse av korleis

spelestadene vert skildra gjennom teaterauge, vidare ei analyse av temporale narrasjonsteknikkar, før eg til slutt fokuserer på maskemetaforikken.

Handlingsreferat

Handlinga i filmen er kompleks og rik på detaljar. Fleire historier utspelar seg parallelt med kvarandre. Å presentere eit kortfatta handlingsreferat som famnar om alle historiene, er difor umogleg. Her følgjer eit handlingsreferat som er så kort som mogleg, utan å ekskludere nokon av scenene som vert nemnd seinare. For at det skal verte så oversiktleg som mogleg, er referatet delt inn i dei same aktene som i filmen.

Prologen utspelar seg ein vinterdag på tampen av året 1907. Deretter fortset handlinga kronologisk fram til forsommaren 1910.

Prolog

Alexander Ekdahl er heime i Ekdahl-huset og leiker seg med eit lite dukketeater av papir. Han legg frå seg papirfigurane, reiser seg og går inn i eit anna rom. Ferda fortset gjennom fleire rom, samstundes som han ropar nokre namn. Ingen svarar. Han er aleine. Den unge guten legg seg under eit bord. Klokkeringing vekker honom, og han oppdagar at ein av statuane i den herskapelege stova rører på seg. I tillegg luskar Mannen med ljåen bak ein av potteplantene i stova. Farmora Helena kjem inn og spør barnebarnet om dei skal spele kort før julemiddagen startar.

Första akten – Familjen Ekdahl firar jul

Det er julekvelden 1907. Farmor Helena er heime i Ekdahl-huset og førebur ei storstilt julefeiring. Resten av familien er i teateret, som familien sjølv driv, der dei framfører eit teaterstykke om Jesu fødsel. Etter framsyninga er det duka for eit tradisjonelt julemåltid bak scena, servert av restaurantdirektør Gustav Adolf Ekdahl. Broren hans, teaterdirektør Oscar Ekdahl, held ei tale etter middagen om teateret si rolle i den store verda.

Heime i Ekdahl-huset får Helena vitjing av vennen (eller kjærasten) sin, den jødiske kjøpmannen og trollmannen Isak Jacobi. Etterpå kjem også resten av familien Ekdahl heim frå teateret og er klar for å ete julemiddag. Etter at feiringa er over, skil familiemedlemene lag. Oscar fortel eit eventyr om «*världens dyrbaraste stol*» til barna, og Gustav Adolf har eit sidesprang med tenestejenta Maj. Helena snakkar med Isak om livet, kjærleiken, familien og teateret. Carl Ekdahl, som er den tredje sonen til Helena, kjeftar på kona si.

Andra akten – Vålnaden

I det ekdahlske teateret er prøvene i gang til ei *Hamlet*-oppsetjing. Teaterdirektør Oscar Ekdahl, som sjølv skal spele Gjenferdet, vert plutselig ramma av slag under ei av prøvene. Han døyr seinare på dagen. På dødsleiet ber han kona Emilie om å «*ta hand om teatern*». Ein kveld etter gravferda oppdagar Alexander og Fanny at gjenferdet til Oscar klimprar på eit klaver i salongen i Ekdahl-huset.

Tredje akten – Uppbrottet

På dagen eitt år etter dødsfallet vert den siste framsyninga av *Twelfth Night* av Shakespeare spelt i det ekdahlske teateret. Etter framsyninga informerer Emilie, som no er teaterdirektør, om at ho kanskje vil slutte ved teateret.

Nokre månader seinare kjem biskop Edvard Vergerus til Ekdahl-huset. Han har vorti kontakta av Emilie, fordi sonen Alexander har spreidd løgner om at familien har selt honom til eit kringreisande sirkus. Etter ein kort alvorsprat med biskopen, innrømmer Alexander at det heile var ei løgn og at han aldri skal lyge meir. Etterpå avslører Emilie overfor barna at ho skal gifte seg med biskopen. Det vert eit enkelt bryllaup i Ekdahl-huset, før biskopen tar med seg den nye familien sin til bispegarden. Leketya, bøkene, smykka og dei andre eigendelane får dei ikkje ha med seg. Det har biskopen og Emilie bestemd. Allereie den fyrste kvelden i bispegarden opplever Emilie, Alexander og Fanny den strenge atmosfæren.

Fjärde akten – Sommarens händelser

Farmor Helena sit for seg sjølv Ekdahl-familien sitt feriehus, Eknäset, som ligg utafor Uppsala. I løpet av sommaren får ho vitjing av fleire av rollefigurane. Fyrst kjem tenestejenta Maj som har vorti gravid etter det lange forholdet med Gustav Adolf. Saman skal dei opne eit konditori, men Maj fortel Helena at ho er skeptisk til planane. I tillegg er ho uroleg for barna i bispegarden. Seinare møter Helena gjenferdet til Oscar, som også er engsteleg for barna. Emilie kjem også på vitjing. Ho fortel at situasjonen i bispegarden er gruvsam, men ho kan ikkje ta skilsmisse, fordi da får biskopen foreldreretten over barna. Etterpå kjem Gustav Adolf og Alma til Eknäset, der dei to kvinnene tar ein alvorsprat med Gustav Adolf om Maj og konditoriet. Gustav Adolf vert rasande, tar med seg Alma og stikk. Helena ser ut av vindaug og spionerer på ein krangel mellom Carl og kona. Carl vil at kona skal fortelje Helena at han er ulykkeleg og ymte frampå at han tenkjer på å ta sjølv-mord, mest truleg for å lure pengar ut av mora si.

Parallelt med hendingane på Eknäset, går Alexander og Fanny gjennom dystre opplevingar i bispegarden. Alexander diktar opp ei historie om at biskopen har drept den første kona si og døtrene deira. Når biskopen høyrer dette, slår han Alexander ti gonger med eit spanskrør. Alexander må overnatte på kvisten, der gjenferda til døtrene prøver å straffe honom ytterlegare, men dei forsvinn så fort Emilie kjem tilbake frå Eknäset. Til slutt ser biskopen seg nøydd til å stengje Emilie inne på eit rom.

Femte akten – Demonerna

Isak Jacobi, den jødiske kjøpmannen som er vennen til farmor Helena, kjem til bispegarden. På magisk vis greier han å smugle barna ut og tar dei med til antikvitetshandelen han bur i. Isak les ei historie for ungane før dei sovnar.

Få dagar seinare kjem Carl og Gustav Adolf til bispegarden for å diskutere moglegheitene for ei skilsmisse. Biskopen nektar, og brørne må dra heim att med uforretta sak.

Alexander vaknar midt på natta. Han rotar seg bort i dei mørke korridorane i antikvitetbutikken. Plutseleg møter han Aron, nevøen til Isak, som i likskap med onkelen er trollmann. Aron presenterer Alexander for broren Ismael. Ved hjelp av svartekunstar greier Ismael å oppfylle det store ynsket til Alexander, nemleg å drepe biskopen. Tanta til biskopen veltar ei parafinlampe over seg og kastar seg brennande over biskopen, slik at begge døyr. Alt dette er sett i scene av dei magiske evnene til Ismael.

I neste scene er Emilie, Alexander og Fanny tilbake i Ekdahl-huset. Ein politikommissær fortel Emilie at biskopen har omkommi i ein brann i bispegarden. Deretter drar Emilie til teateret og sameinar seg att med vennene sine.

Epilog

Det er barnedåp på to små jenter i Ekdahl-huset. Maj og Gustav Adolf har fått ei dotter, og Emilie har fødd den andre. Gustav Adolf held ei lang tale om å ta vare på dei nære verdiane.

Den eldste dottera til Gustav Adolf, Petra, fortel Emilie at ho skal flytte til Stockholm for å starte klesbutikk saman med Maj. Alexander treffer gjenferdet til biskopen. Emilie og Helena vert samde om at dei skal setje opp *Ett drömspel* av August Strindberg på teateret. Helena byrjar å lese forordet til stykket, medan Alexander høyrer på.

Akt 1: Tre drama

Fanny och Alexander inneheld drøssevis av referansar til ei handfull spesifikke drama. Blant anna har biskop Edvard Vergerus og tittelrolla i *Tartuffe* av Molière i hovudsak dei same funksjonane i historia. Begge trengjer seg inn i ein familie og skapar store konflikhtar i protestantismen sitt namn. Filmen har også direkte referansar, særleg i scenene frå det ekdahlske teateret, der dei i ei scene spelar ei framsyning av *Twelfth Night* av William Shakespeare.

Likevel er det særleg tre andre teaterstykke, *Hamlet*, *Vildanden* og *Ett drömspel*, som utmerker seg som sjølv fundamentet i *Fanny och Alexander*. Det mest opplagte av dei er *Hamlet* av Shakespeare, som vert referert til både direkte (det ekdahlske teateret skal setje opp stykket) og indirekte (handlinga i *Fanny och Alexander* er laust inspirert av handlinga i *Hamlet*). Både livsløgnematikken og Ekdahl-namnet i *Fanny och Alexander* har røtene sine i *Vildanden* av Henrik Ibsen. Viss vi ser bort frå den aller siste scena i filmen, er referansane til *Ett drömspel* vanskelegare å få auge på, men dei er likevel avgjerande for konstruksjonen av det magiske universet filmen presenterer. Forholdet mellom filmen og dei tre dramaa er så sterkt at det krev ein nærmare analyse.

Hamlet

Det ekdahlske teateret skal setje opp *Hamlet* av Shakespeare. Teaterdirektør Oscar Ekdahl skal spele rolla som gjenferdet til den gamle kongen, som avslører at han vart drepen av broren sin, Claudius, som er den noverande kongen. Gjenferdet oppmodar sonen Hamlet om å hemne drapet. Under ei av prøvene på nett denne dialogscena vert Oscar ramma av slag. Han fell pladask ned på scenegolvvet og hugsar ikkje eingong kvar han er. Seinare på dagen dør han.

Det er ikkje tilfeldig at Oscar spelar rolla som gjenferdet. Seinare i filmen dukkar Oscar sjølv opp som eit gjenferd og snakkar med sonen sin, Alexander. Likskapane stoppar ikkje her. Etter at Oscar dør, giftar enka Emilie seg med ein ny mann. Det same gjer dronning Gertrud i *Hamlet*. Ho giftar seg med den vonde drapsmannen Claudius, medan Emilie giftar seg med den vonde biskopen Edvard Vergerus. Dimed pønskar både Alexander og Hamlet på korleis dei skal drepe dei fælslege stefedrane sine.

Shakespeare skreiv *Hamlet* i åra rundt 1600. Det finst tre ulike tidlege versjonar av stykket. Eg skal halde meg til Edvard Hoem si gjendikting, som er basert på ei utgåve redigert

av Anne Thompson og Neil Taylor og utgjeven i 2006, som igjen er basert på *The second Quarto* – ein av dei tre tidlege versjonane av stykket.

Gjenferdet

På grunn av ei rekkje naturvitskaplege gjennombrøt var okkultisme og spiritualisme på retrett under den engelske renessansen. Likevel var, som historikaren Frances Yates peiker på, gjenferd og hekser framleis til stades i det kollektive medvitte til det elisabethanske teaterpublikummet. (Yates 2004: 87) På denne tida "fanst" det mange slags gjenferd. Yates skriv at «*the problem was to decide whether it was an invention of the devil or a prophetic inspiration giving dreadful insight into the true state of society.*» (Yates 2004: 180) Når Hamlet vert overraska over å møte gjenferdet til faren sin, som påstår at han vart drept og at Hamlet skal hemne drapet, har Hamlet gode grunnar til å setje spørsmålsteikn ved gjenferdet sin versjon av dødsfallet. Ikkje berre kan gjenferdet vere ei innbillig; det kan også hende at sjølvaste Djevelen pønskar ut vonde planar for å få Hamlet til å grave si eiga grav. Dette dilemmaet er ei vesentleg problemstilling i den fyrste halvdel av stykket.

Hovudpoenget er likevel at okkultisme og spiritualisme er etablert i den elisabethanske tenkemåten. Dette er sjølv sagt ikkje unikt for den engelske renessansen, og heller ikkje for det engelske renessanseteateret. Heilt sia antikken har overnaturlige element vori ein del av dramahistoria. Difor er det ein velkjent teaterkonvensjon Shakespeare spelar på her. Det er nett denne teaterkonvensjonen Bergman nyttar seg av i fleire av filmene sine, blant anna i *Fanny och Alexander*. Dette styrkar teorien om at gjenferd har sin naturlege plass i filmuniverset. Når filmen har så slitesterke band til teateret, er det enda meir legitimt å sjå dei okkulte fenomena som ein naturleg del av filmuniverset og ikkje som eit resultat av subjektiv narrasjon. Det er ikkje Alexander som hallusinerer når han møter gjenferdet til faren sin. Gjenferdet er verkeleg, akkurat som i *Hamlet*. Det viktigaste argumentet i denne samanhengen er likevel at Alexander ikkje er den einaste personen som ser gjenferdet til faren sin. Fanny og Helena gjer også det. Slik er det også med Hamlet. Allereie i den fyrste scena i den fyrste akta oppdagar Horatio, Bernardo og Marcellus at gjenferdet luskar i skansevolen framom slottet. (Shakespeare 2013: 16-17) Difor kan ikkje gjenferdet berre vere Hamlet si innbillig. Både *Hamlet* og *Fanny och Alexander* presenterer universa sine som okkulte, der naturlovane vert oppheva og gjenferd lever ved sida av menneska.

Den amerikanske læraren og avisredaktøren Louis William Rogers (1859-1953) peiker på at gjenferda i Shakespeare-stykkane har ein heilt avgjerande funksjon: «*The ghosts of the Shakespeare plays are rational and natural ghosts. There is always a reason for their*

appearance, just as there is a reason back of every act of a sane person.» (Rogers 1917: 28) Gjenferdet i *Hamlet* er inkje unnatak. Den daude kongen fortel sonen at han vart drepen av onkelen og oppmodar sonen til å hemne drapet. Gjenferdet er dimed katalysatoren til at det narrative maskineriet i hovudhandlinga kjem i gang. Rett nok kunne brodermordet vorti avslørt på ein annan måte, til dømes ved at ein tredje rollefigur var til stades og observerte drapet frå ein gøyme plass, men da ville stykket sett heilt annleis ut. Hamlet kan ikkje kontakte eller konfrontere gjenferdet, slik han kan med dei andre rollefigurane. Difor vert vegen til sanninga ekstra strabasiøs. Det mystiske gjenferdet sparkar ikkje berre i gang handlinga, men det skyt også startsskotet for ein dragkamp mellom sanning og løgn.

Gjenferdet til Oscar Ekdahl er derimot ingen katalysator for den narrative framdrifta. Det representerer korkje sanninga eller løgna. Det oppmodar aldri Alexander til å drepe nokon som helst. I staden vandrar det berre tomt rundt og står alltid på sidelina til hendingane. Gjenferdet til Oscar skildrar si eiga handlingslamming i ein replikk i det publiserte manuskriptet, men som ikkje vart med i filmen: «*Jag är maktlös, Alexander. Det är fruktansvärt att stå bredvid och se hur ni plågas.*» (Bergman 2007b: 225) Alexander registrerer også at gjenferdet til faren er makteslaus. Alexander, som kjenner *Hamlet*-stykket godt etter å ha vori på prøvene i det ekdahlske teateret, vert kanskje ekstra skuffa fordi gjenferdet til faren ikkje liknar på det gjenferdet han kjenner frå *Hamlet*. I ein av dei mest hjarteskjerande replikkane i manuset, men som diverre vart kraftig amputert i filmen, konfronterer Alexander gjenferdet og skuldar honom for å vere handlingslamma:

«Men du var alltid så tjafsig, pappa. Du sprang omkring och tjafsade. Mamma och farmor bestämde allting. Du gjorde dig löjlig och man fick skämmas, när du velade runt och skulle fråga alla om råd. Du sa aldrig ifrån, vad du själv tyckte. Sen dog du. Och nu velar du runt precis på samma sätt som när du levde. Du säger att du tycker synd om oss. Det är ju bara prat, pappa. Varför kan du inte gå till Gud och säga att han måste slå ihjäl Biskopen, det är hans avdelning. Eller är det så att Gud skiter i dig? Att han skiter i oss allihop? Har du överhuvudtaget sett Gud där på andra sidan? Jag kan ge mig sjutton på att du inte ens har tagit reda på vilka möjligheter det finns att få komma i närheten av Gud. Du har bara vimsat runt som vanligt och gjort dig bekymmer får oss barn och mamma.» (Bergman 2007b: 226)

Som svar på det verbale åttaket frå Alexander, svarar gjenferdet gråtande: «*Min far tyckte också att jag var ynkelig.*» Den passive rolla til gjenferdet er den mest openbare skilnaden frå gjenferda i stykka til Shakespeare.

Det er ikkje berre handlingane (eller mangelen på dei) som skil dei to gjenferda frå kvarandre. Språket er også ein viktig skilnad. Når gjenferdet i *Hamlet* oppmodar til hemn, nyttar det eit pompøst, rasande og aggressivt språk:

*«Slik vart eg sovande, av broderhand
med eitt frårøva krone, liv og dronning,
rykt bort da mine synder blomstra sterkast,
før eg fekk nattverd, ubudd, utan salving,
alt uoppgjord, men sendt til rekneskap
med alle mine synder på mitt hovud.
Om det er tak i deg, så tål det ikkje,
la ikkje Danmarks kongsseng bli eit bol
for lysten graskap og forbanna blodskam.»* (Shakespeare 2013: 52)

Den daude kongen tar ein autoritær rolle med språket som verkty. Gjenferdet til Oscar er derimot taus. Når mora Helena møter den daude sonen sin, er det meir presist å påstå at ho snakkar til honom, enn med honom. Ho seier: «*Du lyssnar på din gamla mamma när hon 'monologiserar' som Isak brukar säga.*» Fyrst etter oppmoding, seier han nokre ord svakt: «*Jag oroar mig.*» Det ynkelege gjenferdet til Oscar viser kjensler på ein heilt annan måte enn det rasande og allvetande gjenferdet i *Hamlet*.

Å avsløre ein mordar

Ein kringreisande skodespelartrupp kjem til Kronborg slott. Prins Hamlet er på dette tidspunktet framleis usikker på om påstandane til gjenferdet er sanne. Har Claudius verkeleg drepi faren hans? Den unge prinsen får ein idé som kanskje kan stadfeste eller avsløre forteljinga til gjenferdet. Med hjelp frå skodespelartruppen greier den unge prinsen på kort tid å stable på plass ei lita teateroppsetjing. Det er duka for framsyning, og heile hoffet er tilskodarar. Samstundes som skodespelarane spelar dramaet, kommenterer Hamlet handlinga. Stykket-i-stykket fortel historia om kong Gonzago, som vert forgifta av ein mann. Når drapet vert dramatisert, kommenterer Hamlet: «*Han forgiftar kongen i hagen for å ta alt han eig og har. (...) Men no skal de snart få sjå korleis mordaren vinn kjærleiken til Gonzagos kone.*» I

det same augeblikket vert heile framsyninga avbroten og spolert av kong Claudius. Han seier: «*Gi meg litt lys. Ut herifrå.*» (Shakespeare 2013: 122-123)

Denne scena vert kalla *Musefella*. Hamlet meiner at den valdsame reaksjonen frå Claudius avslørrar honom som ein mordar. Den kraftige reaksjonen frå den noverande kongen kjem av at han kjente seg sjølv att i teaterstykket. Avsløringa markerer eit vendepunkt i *Hamlet*. Forholdet mellom Hamlet og Claudius vert ein isfront, ettersom Hamlet veit at Claudius er ein mordar og Claudius skjønner at Hamlet har gjennomskoda honom.

Alexander Ekdahl er godt kjent med *Hamlet*-stykket. Han ser tidleg parallellen mellom Hamlet og honom sjølv. Begge mistar fedrane sine brått og uventa, og begge opplever at ein stefar trer inn i rolla til faren. Problemet til Alexander er at biskopen ikkje er direkte vond. Den nye stefaren hans har aldri gjort nokon kriminelle handlingar som kan setje honom i den same båten som Claudius. Alexander misliker stefaren sin sterkt, og han har gode grunner til det, men biskopen er likevel ikkje nokon Claudius. Det hindrar derimot ikkje Alexander frå å *oppfatte* biskopen som ein gruvsam person. Blind av både hat og *Hamlet*-inspirasjon innbillar Alexander seg at biskopen har stått bak drapet på den tidligare kona si og dei to døtrene deira.

Alexander konstruerer drapsteorien sin ut frå to reelle element. Det eine er at vindaugget i barnekammerset er stengt med eit gitter, slik at det ikkje er mogleg å opne det. Det andre tar utgangspunkt i det han allereie veit om fortida til biskopen. For fleire år sia var biskopen gift og hadde to døtrer. Både kona og døtrene drukna i den store elva som renn forbi bispegarden. Alexander sameiner desse to elementa til ein teori om at biskopen stengde kona og døtrene inne på barnekammerset. Dei drukna i elva da dei prøvde å flykte ut gjennom vindaugget. Ifølgje Alexander er dette årsaka til at det no er gitter framom vindaugget. Emilie, Alexander og Fanny skal nemleg ikkje kunne gjennomføre eit liknande fluktforsøk.

For å finne ut om teorien stemmer, nyttar Alexander ein liknande metode som Hamlet gjer. Han konstruerer ein teori, og deretter skal han sjå korleis biskopen reagerer. Forteljninga til Alexander handlar om at Alexander sjølv har møtt gjenferdet til den tidlegare bispinna. Møtet mellom Alexander og den daude bispinna vert aldri dramatisert i filmen, men Alexander fortel om møtet til Fanny og tenestejenta Justina. Han seier at gjenferdet sa følgjande til honom:

«Din styvfar, min man, låste in mig och mina barn i sängkammaren, där hadde vi levd i fem dagar och fem nätter utan varken mat eller vatten. I vår förtvivlan bestämde vi oss för att fly. Vi band samman lakanen och försökte klättra ned från fönstret till den smala landtungan som sticker ut i det djupa och virvlande vattnet. Mina båda döttrar klättrade

först, men störtade handlöst ner i vattnet och drogs ner i djupet. Jag försökte rädda dem men drogs in i en svart vattenvirvel som tog tag i mina kläder. Först under vattnet fick jag tag i mina barns händer och drog dem till mig.»

Grunnen til at Alexander diktar opp forteljinga er som sagt for å finne ut om biskopen verkeleg sperra den førre familien sin inne. Han vonar at biskopen skal avsløre seg sjølv gjennom reaksjonen når han – etter planen – får høyre forteljinga av Justina. Men der Hamlet greidde å avsløre Claudius som ein mordar, greier ikkje Alexander å fjerne maska til biskopen; for han har berre éi maske. «*Den sitter fastbränd i mitt kött,*» som biskopen seier i ei anna scene. Biskopen *er* ikkje ein mordar og har difor ingenting å skjule.

På ei anna side kan det godt hende at Alexander innbiller seg at den oppdikta forteljinga avslører biskopen lell. Biskopen svarar med å slå Alexander ti gonger med spanskkrøret. Denne reaksjonen er tross alt mykje kraftigare enn utbrotet til Claudius når han avbryt teaterframsyninga. Etter å ha fått dei ti sviande slaga, kan det hende at Alexander er enda sikrare enn nokon gong på at biskopen er ein mordar og at teorien hans stemmer. Alexander får likevel avkrefta teorien sin når han treffer gjenferda til dei to døde døtrene. Den eine seier:

«Du har ljugit om vår far. Du har sagt att han låste in oss. Det är inte sant. Dammluckorna var stängda sen flera veckor och floden frös. Vi hade fått nya skridskor till jul. Men isen brast och vi kom i vattnet. Vår mor försökte rädda oss men strömvirveln drog ner oss under isen. Nu vet du sanningen, din stackare.»

Når Emilie omfamnar Alexander etter å ha vorti skremt av gjenferda til dei to daude døtrene, er det ein angrande gut som ligg på golvet. Full av hovmod trudde han at hadde vippa biskopen av pinnen, slik Hamlet fekk Claudius til å gå i fella. Alexander innser derimot at biskopen har sigra over honom, men det legg på ingen måte nokon dempar på hatet Alexander har mot biskopen. Alexander har ikkje avslørt biskopen som nokon mordar, men han har forsterka hatet sitt.

Ødipuskomplekset

Heilt sia Shakespeare skreiv *Hamlet* rundt året 1600, har ulike litterære og kulturelle epokar vektlagt det komplekse stykket forskjellig. Tidlegare var interessa retta mot å samle Hamlet-rollefiguren til eit heilskapleg individ, men i dag er det nett dei komplekse og motstridande karaktertrekka som fascinerer Shakespeare-lesarar. Dei forskjellige innfallsvinklane har heldt

stykket levande i over 400 år. Etter at psykoanalysen til Sigmund Freud vart vidareutvikla på 1900-talet, vart det meir vanleg å lese *Hamlet* i ein psykoanalytisk kontekst. (Haarberg, Selboe og Aarset 236-237: 2007)

Enkelte scener har til og med i ettertid fått klistra på seg psykoanalytiske referansar, utan at dei finst i den opphavlege teksten til Shakespeare. Det beste dømet på dette er lokaliseringa av den fjerde scena i den tredje akta, der Hamlet freistar å drepe Claudius, medan dronninga ser på. Etter at Hamlet har myrda ein person som står bak eit forheng, oppdagar han at det er derimot hoffmarskalken Polonius han har drepi. I nyare oppsetjingar og filmatiseringar utspelar drapsscena seg på soverommet til mora, men i manuset står det berre «*Eit rom på slottet*». (Shakespeare 2013: 134) Shakespeare spesifiserer ikkje kva slags rom det er snakk om. I nyare tider har instruktørar gjort det til ein konvensjon at det feilslåtte drapsforsøket mot stefaren skal vere lokalisert i soverommet til mora. Dimed opnar stykket ei anna fortolkingsmoglegheit, nemleg at det er ein umedviten seksuell dragnad til mora som er drivkraft bak hemnen mot stefaren. Påverknaden frå ødipuskomplekset er ikkje til å ta feil av.

Forholdet mellom Hamlet, Gertrud og Claudius er ikkje det einaste ødipale triangelet i stykket. Ein lyt merkje seg at Polonius er faren til Ofelia, som er den potensielle kona til Hamlet. At Hamlet drep Polonius ved eit uhell, og såleis kan vinne merksemda til Ofelia, er ytterlegare ein innfallsvinkel med visse ødipale trekk.

Få tenkjarar har påverka teaterhistoria like mykje som Freud, men det er viktig å peike på at teaterhistoria også var viktig for honom. Som ein høyrer av namnet, henta Freud inspirasjon frå segna om kong Ødipus, best kjent frå tragedien til Sofokles, for å forklare ein umedviten seksuell dragnad som gutebarn har til mora si, samstundes som dei ser på faren som ein konkurrent om merksemda til mora. Ved å peike tilbake på den greske mytologien, styrkar Freud teorien sin om at ødipuskomplekset er universelt og har eksistert i heile historia til menneskja:

«The dream of having sexual intercourse with one's mother was as common then as it is today with many people, who tell it with indignation and astonishment. As may well be imagined, it is the key to the tragedy and the complement to the dream of the death of the father.» (Freud: kapittel V)

I tillegg til å trekkje linene attende til Ødipus-myten, nyttar Freud også *Hamlet* som referansegrunnlag. Den store skilnaden mellom Ødipus-myten og *Hamlet* er ifølgje Freud at draumen til gutebarnet vert oppfylt i Ødipus-myta, medan den vert undertrykt i *Hamlet*. Ein

annan viktig skilnad, som Freud ikkje nemner, er at Ødipus ikkje er medviten om at han drep faren sin og giftar seg med mora. Hamlet er derimot fullt medviten over problemstillinga når han vurderer om han skal drepe stefaren eller ikkje. Dei seksuelle undertonane mellom Hamlet og mora hans er som sagt ikkje særleg tydelege i det opphavlege manuset til Shakespeare – om dei i det heile tatt eksisterer. På desse punkta distanserer *Hamlet* seg frå Ødipus-myten.

I *Fanny och Alexander* er banda til ødipuskomplekset enda sterkare enn i *Hamlet*. Der ein ytre faktor, gjenferdet, oppmodar Hamlet til å drepe stefaren sin, er Alexander derimot driven av sitt *eiget* indre hat. Det er ingen ytre faktor, rett nok bortsett frå at stefaren er slem, som pressar Alexander til å drepe. Ein skilnad er at Alexander er medviten om den indre hemnlysta si, medan kong Ødipus ikkje veit at han drep faren sin.

Emilie er i likskap med Gertrud eit ledd i det ødipale triangelet, men her er det uklart om det ligg ein seksuell dragnad hjå hovudpersonen til grunn for mordet på stefaren. Ingen tvilar på at Alexander vil vinne Emilie tilbake frå klørne til biskopen, men at det skulle liggje eit seksuelt motiv bak, vert å strekkje dei ødipale referansane i filmen for langt. I det publiserte manuskriptet spelar derimot det seksuelle aspektet ei viktigare rolle. Når Alexander, Fanny og Amanda (storesystera som ikkje finst i filmen) er innesperra på barnekammerset i bispegarden, fortel Alexander at han ein gong spionerte på mora og biskopen medan dei hadde sex:

«Hans Högvördighet Biskopen, du vet den där som säger att han är vår styvfar, låg på mamma med skjortan uppdragen över sitt magra arsle och guppade så att hela sängen skakade. Mamma skrek på hjälp och bad till gud. "Gud åh Gud", sa hon i den här tonen.» (Bergman 2007b: 154)

Utan å leggje for mykje mellom linene, kan ein ikkje unngå å setje forteljinga til Alexander inn i ein ødipal kontekst. Replikken til Alexander er kanskje eit avtrykk av *bröllopsnatten*, som var ei scene Bergman planla, men som korkje fann vegen til filmversjonen eller til det publiserte manuskriptet. Den ikkje-realiserste sexscena mellom Bergman og Emilie er derimot rikeleg kommentert i rigiboka til Bergman. Han skriv:

«Bröllopsnatten som är en viktig scen. Viktigare ju längre jag ger mig tid att fundera på den. Så här: Varje steg vi tar, varje handling, varje ögonblick (...) eller tanke är viktig och präglar oss. Gud ser allt, han straffar oss fruktansvärt för våra medvetna grymheter

och synder. Hans nåd är (...) ofattbar. Och så vidare i samma hamska stil.»

(Arbetsboken 28.5.79 sitert i Koskinen og Rohdin 2005: 158)

Ifølgje Koskinen og Rohdin kan hovudmålet med scena vere å etablere ein forstyrra seksualitet hjå biskopen. Også i den ferdige filmen finn ein spor av dette. Sjølv om sexscena aldri vart skriven eller filma, kommenterer fleire av replikkane i den ferdige filmen seksualiteten til biskopen. Carl seier: «*Han är ju en helvetes fruntimmerskarl, Biskopen.*» Når Gustav Adolf kjeftar på biskopen, truar han med å setje ut rykte om biskopen sine «*erotiska utsvävningar*». I manuskriptet kommenterer også Alexander seksualiteten til stefaren sin. Når Aron narrar Alexander om at han høyrer røysta til Gud, spør "Gud" den vesle guten om det finst noko i verda som er større enn kjærleiken. Alexander svarar: «*Det skulle i så fall vara Hans Högvördighet Biskopens ståpitt (...)*» (Bergman 2007b: 235)

Fadermordet, eller rettare sagt *stefadermordet*, er heilt klart eit sentralt tema i *Fanny och Alexander*. Det ødipale triangelet vert derimot ikkje fullkommen ettersom den seksuelle bindinga mellom Alexander og Emilie er for svak. Det same kan ein også seie om *Hamlet*.

Vildanden

Hjalmar Ekdal er eit gjennomsnittsmenneske. Han er gift med Gina, far til Hedvig og son av ein løytnant og tidlegare bjørnejeger. Alle fire bur under same tak i ein middelklasseheim i ein norsk by. Hjalmar livnærer seg som fotograf, medan Gina retusjerer bilete. Den store lidenskapen til Hjalmar er ei oppfinning som han trur han skal realisere. Den senile faren hans tuslar rundt i ein kunstig skog av gamle juletrær på loftet, medan han jaktar på tamme kaninar.

At Hjalmar skal realisere ei oppfinning verkar berre som ein fantasifull og uoppnåeleg visjon. Han greier ikkje eingong å konkretisere kva han skal finne opp. Så lenge prosjektet hans er ei av dei viktigaste drivkraftene i livet hans, kan han derimot ikkje ta skade av det. Heller ikkje gamle løytnant Ekdal har vondt av å innbille seg at han er på jakt, når han eigentleg går mellom visne juletrær på loftet. Både sonen og faren lever i kvar si livsløgn, og begge har stor glede av løgnene sine.

Livsløgna

Leiebuaren Gregers Werle ynskjer å avsløre korleis røynda ser ut overfor vertsfamilien, men han vert åtvara av naboen Dr. Relling. Med eit av dei mest kjente sitata i heile teaterhistora forklarar Relling korleis menneska lyt få tru på løgnene sine så lenge dei ikkje tar skade av

dei: «*Tar De livsløgnen fra et gjennomsnittsmenneske, så tar De lykken fra ham med det samme.*» (Ibsen 2001: 93) Replikken summerer opp essensen i stykket *Vildanden* av Henrik Ibsen. Den står i skarp kontrast til *En folkefiende*, som Ibsen skreiv berre to år tidlegare. Her seier doktor Stockman: «*Ja, så meget holder jeg av min fødeby at jeg heller vil ødelegge den enn se den blomstre opp på en løgn (...)* Der ligger ingen makt på at et løgnaktig samfunn ødelegges! Det bør jevnes med jorden, sier jeg! Utryddes som skadedyr bør de, alle de som lever i løgner!» (Ibsen 2006: 79) Dei to tilsynelatande motstridande ytringane treng ei nærmare forklaring.

En folkefiende markerer avslutninga av ein periode i forfattarskapet til Ibsen der han var inspirert av Georg Brandes sine teori om at litteraturen skal setje «*Problemer under Debat*». (Brandes i Aarseth 2007: 266). *Vildanden* er derimot byrjinga på den neste epoken i Ibsen-bibliografien, der han skreiv symbolteater med større fokus på den symbolske verdien i enkeltelementa og på meir komplekse psykologiske skildringar av rollefigurane. (Andersen 2012: 224) Dette bakteppet fører til at Ibsen nyttar heilt ulike innfallsvinklar i dei to verka. I *En folkefiende* er det vondarta bakteriar i badevatnet som får idealisten Stockman til å forfekta sanninga. Viss sanninga ikkje kjem fram, vil det føre med seg store konsekvensar for helsa til mange menneske. I *Vildanden* er løgna derimot heilt harmlaus. Difor er budskapet i dei to stykka *ikkje* motstridande ettersom dei handterer to heilt ulike former for sanning.

Fanny och Alexander handterer også forholdet mellom sanning og løgn. Livsløgna er sterkt representert når Gustav Adolf Ekdahl reiser seg for å halde dåpstone i slutten av filmen. Den nybakte faren er stolt og rørt over å ha sett det fjerde barnet sitt til verda. Han seier:

«*Vi Ekdahlar är inte komna till världen för att genomskåda den, tro aldrig det. Vi är inte utrustade med apparater för sådana exkursioner. Der är best att ge tusan i de stora sammanhangen. Vi ska leva i det lilla, den lilla världen. Den ska vi hålla oss till och den ska vi odla, och göra det bästa utav. Plötsligt drabbar döden, plötsligt öppnar sig avgrunden, plötsligt ryter stormen och katastrofen är över oss, allt det där vet vi. Men vi vill inte tänka på de där otrevligheterna. Vi älskar det fattbara, vi Ekdahlar gillar våra undanflykter. Beröva en mänska hennes undanflykter och hon blir vansinnig och börjar slå omkring sig.*»

Denne tala kunne like gjerne vori lagt i munnen til Relling frå *Vildanden*. Livsløgn-replikken til Relling og den siste setninga i utdraget ovanfor liknar på kvarandre i både innhaldet og

setningsoppbygginga. Relling og Gustav Adolf delar i hovudsak det same naive synet på løgner som ei åndeleg turft for dei fleste menneska.

Ettersom monologen til Gustav Adolf varar i heile sju minutt og utgjer ein vesentleg del av epilogen i filmen, er det lett å tolke den som ein konklusjon eller eit samandrag av budskapet i filmen. Ei slik tolking vil ikkje vere rettferdig overfor filmen. Seinare på kvelden etter barnedåpen, kjem det fram at Maj og Petra skal flytte til Stockholm for å starte ein klesbutikk. Dette strir mot planane til Gustav Adolf. Han har nemleg seriøse planar om å utvide restaurantforretninga si og starte eit konditori, der Maj skal arbeide. Planane til Gustav Adolf vil dimed gå i grus. På dette tidspunktet er Gustav Adolf full og i særst godt humør. Han veit førebels ingenting om at konditoriplanane må endrast eller gløymast. Difor er det røynda som får det siste ordet, medan gleder til den fulle livsnyteren Gustav Adolf er kortvarig. Det sterkaste argumentet for at Gustav Adolf sitt verdsbilete kjem til kort, er likevel måten barna vert redda ut or bispegarden på. Sanningssøkaren Isak Jacobi greier å smugle barna vekk frå det strenge livet hjå biskopen, medan Gustav Adolf sløser bort moglegheita til å halde ein konstruktiv diskusjon med biskopen om emnet. Dette kjem eg attende til i analysen av forteljinga til Isak.

Ekdal og Ekdahl

Den mest opplagde likskapen mellom *Vildanden* og *Fanny och Alexander* er så innlysande at det knapt nok er nødvendig å nemne den. Handlinga i begge verka senterer seg kring kvar sin familie som delar etternamn. I *Vildanden* møter vi middelklassefamilien Ekdal, medan Bergman har føydd til ein borgarleg *h* i familienamnet i filmen sin.

I eit intervju stadfesta Bergman at koplinga var tilsikta, men at han merkeleg nok ikkje trudde nokon skulle oppdage den. (IngmarBergman.se 2012) Det er pussig med tanke på kor gjennomsyra mange Bergman-filmar er av referansar til fleire konkrete teaterstykke.

Ett drömspel

Dottera til den hinduistiske guden Indra stig ned til jorda. Ho tar menneskeform og kallar seg sjølv Agnes. Oppdraget hennar er å finne ut kvifor menneska klagar så fælt over tilveret. Ho finn raskt ut at det «*är synd om människorna!*», som ho seier fleire gonger. Til slutt fer ho attende til gudeheimen.

Ett drömspel er eit av fleire såkalla *draumespel* som August Strindberg skreiv på byrjinga av 1900-talet. Med draumespela bryt Strindberg med naturalismen som han tidlegare

hadde vori ein av frontfigurane for i Sverige. Draumespela hans kan sjåast på som forløparar til dei absurde tragikomediane til Samuel Beckett. Strindberg konstruerer i likskap med Beckett eit univers som er tvers gjennom ulogisk. Likevel finst det vesentlege skilnader mellom dei to dramatikarane. Den største skilnaden er at Beckett nyttar ulogiske dialogar, der ein replikk tilsynelatande ikkje står i nokon direkte relasjon med den førre, medan hjå Strindberg er det rommet som ikkje heng på greip. Blant draumespela til Strindberg er det *Ett drömspel* som står att som det mest ekspresjonistiske dramaet. I likskap med *Divina Commedia* av Dante Alighieri, har stykket ein episodisk struktur der hovudpersonen går gjennom ein odysse av ulike hendingar i ei framand verd. Ein annan likskap mellom dei to verka er at hovudpersonane treffer ulike personar som leiar dei gjennom det ukjente universet. Det som derimot er det største særpreget til *Ett drömspel* er at «[t]id och rum eksistera icke» (Strindberg 2011: 108), som det heiter i forordet. Tida og rommet flyt saman, noko som fører til at den lause forteljinga er mangslungen og uføreseieleg. Dei ulike hendingane leier sjeldan til konsekvensar seinare i stykket. På grunn av mangelen på ein openbar struktur, vert alle handlingsreferata av stykket berre oppramsingar av tilsynelatande uforståelege enkelthendingar, men ein kjem ikkje unna at det er nett den svært utflytande handlinga og mangelen på etablering av tradisjonelle rom som er dei viktigaste berebjelkane i stykket:

Den fyrste personen Agnes treffer etter å ha materialisert seg på jorda er Glasmeistaren, som står utafør eit veksande (!) slott. Agnes trur av ein eller annan grunn at det finst ein fange inne i slottet som ventar på å verte sett fri. Etter å ha gått inn i slottet, treffer ho Offiseren som er heldt fanga. Mot vilja si, vert han slept fri frå fangenskapet. Deretter vert handlinga flytta til ein teaterkorridor, der Offiseren ventar på ei kvinne som heiter Victoria, som han trur skal komme ut ei dør, men ho kjem aldri. Offiseren vert arrestert fordi han freistar å opne døra. Neste scene gjeng føre seg i eit rettslokale, der Agnes treffer Advokaten. Dei fer til Fingalsgrotta og avgjer at dei skal leve saman og få ein unge. I neste scene har dette allereie skjedd, men den skrikande ungen og dei tronge kåra øydelegg samlivet. Agnes flyktar saman med Offiseren og hamnar i Fagervik, der dei møter Diktaren. Seinare i stykket sit Offiseren ved skulepulten og argumenterer for at to gangar to er lik to, før både han og Læraren vert samde om at tid ikkje kan verte definert ut frå dei logiske lovene. Agnes står ved ei brygge og klagar over at livet på jorda er gruvsamt samstundes som eit ektepar druknar seg i vatnet. Ein blind mann kjem og fortel at menneska gret når dei er triste fordi dei må vaske auga sine, slik at dei kan sjå klarare. Advokaten kjem tilbake og kommanderer Agnes til å gå attende til pliktene ho hadde som kone, men ho nektar. Handlinga flyttar seg til ei strand ved Middelhavet, der Agnes ser to fattige arbeidarar som ikkje får lov av styresmaktene til å bade

i havet. Advokaten forklarar Agnes at folk som bryt lova vert fengsla, noko Agnes tykkjer er frykteleg. Deretter vert handlinga flytta til Fingalsgrotta att, som ifølgje Agnes er plassen der faren hennar, guden Indra, høyrer på klaginga frå menneska. Her klagar Agnes over at ho er i ferd med å gro fast i livet på jorda. Ho ynskjer å forsvinne frå jordoverflata ved å brenne bort menneskekroppen sin. Offiseren ventar framleis på at Victoria skal komme ut or døra. Agnes vil opne ho, men for å avgjere om døra skal opnast eller ikkje, kjem dekanane frå dei teologiske, filosofiske, medisinske og juridiske fakulteta inn. Dei greier ikkje å verte samde. Difor bryt dei ut i krangel, men døra vert opna likevel. Bak døra er det ingenting. Dei rettentkjande skuldar Agnes for å ha logi om at det fanst ein stor løyndom bak døra og ynskjer å krossfeste ho. Agnes lengtar heim til gudeverda, så ho forlèt jorda ved å gå inn i eit brennande slott. Slik sluttar stykket.

Handlinga flyttar seg fram og tilbake og etablerer aldri noko handterleg tidsomgrep. Ein slags dramaturgi kan ein likevel få auge på. Agnes er på mange måtar ein kvinneleg Jesus. Ho er ei gudedotter som stig ned til jorda, rett nok ikkje for å frelse menneskja, men for å finne ut kvifor dei er misnøgde med tilveret. Menneska skuldar henne for løgn og ynskjer å krossfeste ho. Til slutt vender ho attende til faren sin i gudeheimen. Parallellen til Jesus er difor ganske tydeleg.

Det er ikkje berre tida som flyt saman. Romma er kanskje enda vanskelegare å gripe tak i. I scenetilvisingane står det at sceneskifta skal verte gjennomført for open scene, utan at teppet skal gå att. Kulissar som vart nytta i den førre scena får ofte ein heilt annan funksjon i den neste. Eit døme er scenetilvisinga der scenebiletet skiftar frå teaterkorridoren til rettslokalet:

«Grinden blir stående och fungerar som grind till kontorsskranket som går rätt över scenen. Portvaktarskans rum är kvar såsom advokatens skrivbås men öppnat framåt; linden, avlövad, är hatt- och klädhängare; affischtavlan är behängd med kungörelser och utslag i mål; dörren med fyrväpplingen hör nu till ett dokumentskåp:» (Strindberg 2011: 131)

Saman med mangelen på etablering av romma gir leiken med fleksible kulissar assosiasjonar til at heile stykket gjeng føre seg i ei draumeverd – eller rettare sagt: ein draumetilstand.

Det er ikkje berre i scenetilvisingane at den fysiske verda endrar seg. Også i dei enkelte scenene vert rommet presentert som noko abstrakt og uhandgripeleg. I byrjinga av *Ett drömspel* kjem Agnes til eit slott. Ho seier: *«Slottet växer alltjämt ur jorden ... Ser du hur*

mycket det vuxit sen i fjor?» (Strindberg 2011: 112) Drøymeassosiasjonane er tydelege. Det veksande slottet er like ulogisk som ein drøym. Det er ikkje gjort nokon freistnad på å forklare *kvifor* slottet endrar storleik, akkurat slik ein drøymar held seg ukritisk til dei ulogiske elementa i draumane sine.

Drøymaren

I det kjente forordet til *Ett drömspel*, som også vert sitert i *Fanny och Alexander* som den siste replikken i filmen, skriv Strindberg følgjande:

«Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster; en blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt orimligheter och improvisationer.

Personerna klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens; för det finns inga hemligheter, ingen inkonsekvens, inga skrupler, ingen lag.» (Strindberg 2011: 108)

Her samanfattar Strindberg essensen i dei såkalla drøymespela sine. Desse teaterstykkja byggjer ikkje på logikken i realismen, men på ulogiske og drøymeliknande framstillingar som heller høyrer ekspresjonismen til.

Kven er eigentleg denne drøymaren som Strindberg referer til? Er det ein av follefigurane eller kanskje forfattaren sjølv? Eller tilskodaren? Kan det vere ulike drøymarar til ulike scener? Alle hovudpersonane er drøymarar på kvar sine måtar: Agnes mistenkjer at alt ho opplever på jorda kanskje berre er ein drøym, (Strindberg 2011: 176) Offiseren er ein kjærleiksdrøymar som ventar på Victoria som aldri kjem, Advokaten trur at røynda er ein spegelvendt kopi av *«urbilderna»* (Strindberg 2011: 136) og Diktaren kallar seg sjølv ein drøymar. (Strindberg 2011: 177)

Bergman freista også å finne ut kven drøymaren er. Han sette opp *Ett drömspel* heile fire gonger. I Dramaten-oppsetjinga i 1970 var det Diktaren som stod fram som drøymaren. I Strindberg sin originaltekst dukkar ikkje Diktaren opp før midtveges, men Bergman skreiv inn ei ekstra scene med honom i byrjinga. Denne opningsscena gjekk ut på at Diktaren satt ved eit skrivebord og kviskra dei fyrste replikkane inn i øyret til Agnes. Bergman nytta også eit liknande grep neste gong han regisserte *Ett drömspel* på Dramaten. Det var i 1986, og her vart konseptet med Diktaren som ein forfattar av heile skodespelet strekt enda lengre, ettersom Diktaren likna på eit alter ego av Strindberg sjølv. (Hockenjos: 48-49)

Om vi skal halde oss til originalmanuset til Strindberg, er det vanskeleg å identifisere éin rollefigur som drøymaren. Ingen av rollefigurane samlar heile draumeuniverset i sitt eget sinn. Det er også problematisk og påstå at forfattaren eller tilskodaren er drøymaren. Lesevitaren Atle Skaftun meiner at stykket som heilskap ikkje kan samlast i medvitnet til éin rollefigur, sjølv om alle hovudpersonane er drøymarar. Han skriv:

«Fiksjonens rammer og interne logikk tillater oss ikke å identifisere noen av personene med en drømmende bevissthet som samler hele handlingen. En nærliggende og utbredt oppfatning, er å se forfatteren som den samlende bevisstheten, men det er kun meningsfullt i et historisk-biografisk perspektiv; i verket, og da inkluderer jeg verkets grenser, er det ikke noe grunnlag for å hevde identitet mellom forfatteren Strindberg og tekstens drømmeverden utover at det kan påvises referensielle likhetstrekk. (...) Jeg vil i all sin banale enkelhet mene at det er scenen som sådan som spiller rollen som drømmerens bevissthet; det er det observerte scenerommet som utgjør "the real I of the play", et samlende bevissthetsrom, som i den tiden vi får innsyn i det, befinner seg i drømmeland og dermed er frakoplet den rasjonelle delen av jegets kontroll. Tilskueren som observatør må gjerne identifisere seg med dette jegets drømmebevegelser, men det gjør ikke tilskueren identisk med det opplevende jeget; tilskueren er utenfor samme hvor sterk illusjonens makt skulle være.» (Skaftun: 152-153)

Skaftun konkluderer altså med at det er den faktiske teaterscena som er drøymaren. Scena må ikkje verte forveksla med rommet. Han ser på scena som *«dette fiktive vinduet (...) som er avstandsløst i drømmeland.»* (Skaftun: 158) Viss ein les *Ett drömspel* på denne måten vert stykket fyrst og fremst ei hylling av teateret – fantasien sin arena. Konklusjonen hans er, som han sjølv peiker på, veldig banal. Den kan kanskje vere litt problematisk, ettersom det metateatrale aspektet i *Ett drömspel* ikkje gir seg sjølv. Agnes kjem tross alt frå ein gudeheim, som verkar enda meir mystisk og ukjent enn livet på jorda ettersom gudeverda aldri vert dramatisert. Difor er verda utafør scena enda vanskelegare å gripe tak i enn den verda Agnes kjem til. Teorien om scena som drøymaren vert difor svekka ettersom stykket ikkje er vesentleg metateatralt.

Det er kanskje meir interessant å tenkje at rommet og tida er drøymaren. Her dreier det seg ikkje berre om rommet i fysisk forstand, men også om rommet som ein arena der sjølv tida vert presentert. I *Ett drömspel* flyt rommet og tida over i kvarandre, slik at dei opplevast som eitt og same element. Ironisk nok minner dette om realistisk dramatikk, der realtida og

titteskapsscena smeltar saman til ein heilskap som er langt meir statisk enn den hyperdynamiske scena i *Ett drömspel*. På denne måten dannar tid og rom ein samanflytande einskap. Vi kan kalle denne einskapen summen av fantasien, som igjen utgjer medvitnet til drøymaren i stykket.

Da kan ein spørje seg om kven som er drøymaren i *Fanny och Alexander*? Skaftun seier at scena er drøymaren i *Ett drömspel*. Om ein skal omsetje påstanden hans til å gjelde *Fanny och Alexander*, vil det vere skjermen, kinolerretet eller filmen i seg sjølv som er drøymaren i filmen. Filmene er rett nok ein metafilm med tanke på *laterna magica*-prosjektoren som står på barnekammerset i Ekdahl-huset. Projektoren fungerer som næring til barna sin fantasi, men det er likevel teateret som representerer den gjennomgåande hyllinga av fantasien i filmene. På dette punktet har teateret ein langt større verdi enn projektoren. Difor kan ein ikkje seie at skjermen, kinolerretet eller filmen er drøymaren i *Fanny och Alexander*.

Fleire av rollefigurane i filmene har likskapar med nokre av rollefigurane i *Ett drömspel*. Når Alexander rotar seg bort i Jacobis hus midt på natta, står han på mange måtar i skorne til Agnes. Det mystiske huset er like framand for Alexander som jorda er for gudedottera. Alexander treffer den ateistiske trollmannen Aron, som visar honom rundt i det mystiske huset, ikkje ulikt korleis Agnes vert leia gjennom den framande verda. På dette tidspunktet er ein kopi av Aron materialisert sovande i ei senga, medan den verkelege Aron er ljøs vaken. Når Alexander konfronterer honom med dette, svarar Aron: «*Det är mycket som är konstigt och som inte kan förklaras.*» Magikaren Aron representerer ei drøymeverd der logikken er kasta ut or vindauget. Han er på to plassar samstundes. Likevel kan det vere Alexander som er drøymaren. Han vaknar tross alt opp i ei seng, står opp og vandrar gjennom gangane og korridorane i den framande drøymeverda. I denne verda kan alt skje. Mumiar pustar, menneska «*fördubblas*», marionettane vaknar til liv og den livsfarlege Ismael kontrollerer handlingane til andre menneske.

Oscar har også likskapar med Agnes. Gjenferdet hans høyrer ikkje til livet på jorda. Han kjem attende til dei levande menneska for å sjå korleis det går med dei. «*Jag kan inte lämna er. Kan inte det,*» seier den daude Oscar til sonen sin. Alexander svarar at han heller lyt dra til himmelen, for han kan ikkje gjere noko nytte for seg på jorda lell. Heller ikkje Agnes kan gjere noko for å betre situasjonen til menneska. Ho er ein passiv observatør, slik som gjenferdet til Oscar også er.

Det finst ikkje noko grunnlag for å trekkje samanlikninga mellom biskopen og Agnes særleg langt, men det er likevel verdt å nemne at begge forlèt jorda i eit brennande slott. Agnes går i slutten av stykket frivillig inn i eit brennande slott, slik at ho kan komme attende

til gudeheimen. Biskopen omkjem i ein brann i bispegarden medan han søv i senga si. Teorien om biskopen som ein drøymar stoppar allereie her. Sanninga og røynda som biskopen forfektar tilbakevisar alle påstandar om at biskopen kan vere drøymaren i filmen.

På grunn av at ingen av rollefigurane i *Fanny och Alexander* er til stades i alle scenene, kan ingen av dei vere drøymaren. I *Ett drömspel* kan tida og rommet fungere som medvitte til drøymaren. Kan dette også vere tilfellet i *Fanny och Alexander*? Svaret er både ja og nei. Framstillinga av tida er heilt ulik i dei to verka. Handlinga i *Fanny och Alexander* følgjer ei streng og logisk rekkjefølgje, der dei enkelte scenene nesten alltid får konsekvensar seinare i filmen. I tillegg er plottet strukturert kronologisk. Medan tida i *Ett drömspel* er så ulogisk at det er vanskeleg å avgjere om ho er kronologisk eller ikkje, fordi hendingane tilsynelatande ikkje relaterer til kvarandre, problematiserer ikkje *Fanny och Alexander* den konvensjonelle tidsforståinga noko vesentleg. Der til dømes *Persona* viser den same dialogscena to gonger, filma frå to forskjellige kameravinklar, eller der *Viskningar och rop* vekslar mellom notid og fortid, følgjer Bergman eit stort sett kronologisk og monolineært narrativ i *Fanny och Alexander*. Difor er det ikkje relevant å sjå på tida som ein del av medvitte til drøymaren.

Framstillinga av rommet i *Fanny och Alexander* liknar derimot mykje meir på korleis *Ett drömspel* handterer dette. Av alle spelestadene i filmen er det heilt klart Jacobis hus som liknar mest på det delvis ikkje-definerte rommet i *Ett drömspel*. Enkelte gonger viskast grensene mellom spelestadene ut. Den best tydelege dømed på dette skjer mellom Jacobis hus og bispegarden. At Ismael i Jacobis hus arrangerer ein brann i bispegarden er den mest openbare overskridinga av dei definerte grensene til spelestadene, men samansmeltinga skjer også ved hjelp av filmatiske virkemiddel. Aron banker på døra til Ismael og opnar. Deretter kjem eit kutt over på andletet til ein mann som ligg i ei seng og vaknar frå søvnen. Sjøåren trur med éin gong at det er Ismael som ligg i senga og vaknar når Aron kjem inn. I neste sekund innser sjåaren at det er biskopen som vaknar i senga, og at handlinga er plutsleg flytta til bispegarden. På grunn av at klippet frå den eine spelestaden til den andre er tilsynelatande eit kontinuitetsklipp, vil det ta eit sekund eller to før sjåaren greier å oppfatte at dei to innstillingane grovt sett ikkje har nokon samanheng med kvarandre.

Grunnen til at Bergman nyttar eit falskt kontinuitetsklipp mellom Aron som opnar døra og biskopen som vaknar i senga er at det er ein samanheng mellom dei to handlingane likevel. I konkret fysisk forstand er døra inn til Ismael ein inngang til eit isolert rom, men rommet til Ismael er mykje meir enn berre nokre få kvadratmeter. Det representerer heile verda. Det er sjølve hjartet i Jacobis hus, der alt kan skje. Ismael kan ta kontrollen over tankane og handlingane til andre menneske, uavhengig av kvar dei er. Difor flyt Jacobis hus og

bispegarden saman, ikkje berre gjennom svartekunstane til Ismael, men også gjennom svartekunstane til kontinuitetsklippet.

Men la oss stoppe opp litt. Drøymaren er eit konsept som Strindberg etablerer i innleiinga til *Ett drömspel*. Det er på ingen måte ei sjølvfølgje at det er fruktbart å leite etter ein drøymar i *Fanny och Alexander*, sjølv om verka har mange openbare likskapar. På grunn av at likskapen mellom rommet i *Ett drömspel* og rommet i *Fanny och Alexander* er så stor, kan det likevel vere interessant å sjå på rommet som drøymaren i *Fanny och Alexander*.

Den magiske redningsaksjonen

Isak Jacobi kjem til bispegarden med nokre arbeidsfolk han har raska med seg. Planen deira er å redde Alexander og Fanny frå fangenskapet. Isak går inn aleine. Der møter han systema til biskopen, Henrietta. Isak seier at han er interessert i å kjøpe ei kiste og vil snakke med bror hennar. Medan Henrietta går for å hente broren sin, spring Isak bort til barnekammerset, opnar døra med ein nykel han har med seg og seier til Alexander og Fanny: «*Stanna där ni är. Jag kommer och hämtar er om några minuter. Ta av er skorna.*» Deretter spring Isak tilbake og treffer biskopen. Dei vert samde om at Isak får kjøpe kista. Medan biskopen går på kontoret sitt for å skrive under på kjøpekontrakten, spring Isak attende til barnekammerset, hentar barna, som no er berre i sokkelesten, og gøymmer dei nedi kista. Når biskopen kjem tilbake med den signerte kontrakten, opnar Isak kistelokket for å forsikre biskopen at han ikkje smuglar ut noko anna. Biskopen legg ikkje merke til noko muffens. Når Isak avslår tilbodet om å kjøpe andre eigendelar enn kista, vert han derimot gjennomskoda. «*Judesvin,*» bryt biskopen ut, «*Ditt förbannade vedervärdiga judesvin!*» Edvard spring i all hast mot barnekammerset. Isak ser opp, ropar og får eit unaturleg sterkt ljøs ned på seg. Eit like sterkt ljøs peikar ned på golvet på barnekammerset. Biskopen kjem styrande inn. På golvet, der det sterke ljøset nett var, ligg Alexander og Fanny urørlege. Akkurat i det biskopen tar eit skritt mot dei sovande barna, seier Emilie, som også er på barnekammerset: «*Rör dem inte!*» Isak Jacobi kallar på arbeidsfolka han har med, og dei ber kista ut.

Hendingane i scena er umoglege å forklare ut frå naturlege årsaker. Kvifor oppdagar ikkje biskopen at barna ligg nedi kista når han opnar lokket? Kvar kjem det sterke ljøset frå? Og framfor alt: Korleis er det mogleg at Alexander og Fanny ligg på golvet i barnekammerset når dei nettopp har gøymt seg i kista? Det er også utfordrande å finne ei fornuftig forklaring viss ein reknar med at Isak har magiske krefter: Kvifor ber Isak barna om å ta av seg skorne?

I boka *The Films of Ingmar Bergman* foreslår Jesse Kalin følgjande tre forslag til oppklaringar: 1. At figurane som ligg på golvet ikkje er Alexander og Fanny, men i staden to

av dokkene til Aron. 2. At heile filmen er basert på Alexander si fantasifulle attforteljing, der verkelegheita og fantasien ikkje er skilt frå kvarandre. 3. At den overnaturlige måten å utføre redningsaksjonen på ikkje er vesentleg for at tilskodaren skal forstå den psykoanalytiske konteksten, eit slags ødipuskompleks, der Alexander må drepe stefaren som ein del av sin eigen modningsprosess og får å få mora tilbake til den eigentlege heimen sin. (Kalin 2003: 171-172)

Ingen av desse teoriane held mål. Den fyrste teorien forklarar ikkje kvifor barna må ta av seg skorne, kvifor biskopen ikkje oppdagar barna nedi kista eller kvifor Isak får eit sterkt ljøs i andletet sitt. Kalin foreslår at dokkene kanskje vart smugla inn på barnekammerset samstundes som Isak snakkar med Henrietta. Kven skulle ha gjort det? Arbeidsfolka som Isak har med? Viss det var tilfelle, korleis skulle dei fått dokkene inn gjennom vindauget når det er gitter framom det? Kalin svarar ikkje på dette. Sjølv meiner ho at forklaringa med dokkene er den mest geniale av dei tre forslaga ho presenterer. (Kalin 2003: 171) På bakgrunn av dei openbare bristane som allereie er nemnt i dette avsnittet, er det lett å meine det motsette.

Den andre forklaringa kunne fungert dersom Alexander hadde vori den gjennomgåande forteljaren i filmen. Det er han ikkje. Han er med i berre om lag halvparten av scenene. Mange av scenene utan honom inneheld situasjonar som Alexander mest truleg ikkje kan vere i stand til å førestille seg, blant anna kranglinga mellom onkel Carl og tante Lydia. Ingen skulle tru at den populære og morosame onkelen, som visar artige fjertekunstar for nevøane og niesene sine på sjølvaste julekvelden, mishandlar kona si med stygge ord og valdelege slag. Alexander veit heller ingenting om det erotiske forholdet Helena og Isak hadde medan ektemannen til Helena framleis levde. Kalin hevdar at når Alexander møter gjenferdet til faren, er dette ein del av fantasien hans. (Kalin 2003: 171) Det kan ikkje stemme, ettersom både Fanny og Helena også treffer det same gjenferdet. Det er innlysande at Alexander ikkje er forteljaren og at historia i staden vert fortalt frå ulike synsvinklar frå scene til scene.

Den tredje og siste forklaringa til Kalin kan for så vidt fungere ettersom ho ikkje inneheld motstridande element som kan felle ho, men problemet er at ho (i likskap med forklaring nummer to) undergrev det magiske aspektet ved filmuniverset. Kalin meiner at det er ikkje *måten* barna vert redda på som er viktig, men *at* dei vert redda. Ho meiner ein må forstå historia som eit moderne eventyr og at dette eventyret må følgje ein streng struktur for å gjere historia fullkommen. Difor må eventyret om Alexander og Fanny få ein lykkeleg slutt. Kalin meiner at historia er i utgangspunktet realistisk og at handlinga gjeng føre seg i ei alminneleg fysisk verd. (Kalin 2003: 171) Når Bergman bryt med realismen under redningsaksjonen, rettar han søkeljoset mot maskineriet i historia og skapar ein sjølvrefleksiv

effekt. Kalin meiner at det er dette maskineriet som reddar barna ut or fangenskapet. Som allereie nemnt presenterer *ikkje* filmen eit realistisk univers. Gjenferdet til Oscar kan ikkje vere ein av dei mange fantasifulle innbillingane til Alexander. Fanny og Helena møter jo også gjenferdet. Gjenferdet er like taus, sorgtung og ynkeleg når det snakkar med Helena som med Alexander – mykje meir taus, sorgtung og ynkeleg enn korleis Oscar var medan han levde. Ettersom karaktertrekka til gjenferdet ikkje samsvarar heilt med den levande Oscar, og at dei same karaktertrekka kjem fram uavhengig av kven gjenferdet snakkar med, er det ikkje mogleg at gjenferdet er ein illusjon. På denne måten plantar filmen det magiske aspektet i filmuniverset lenge før Isak utfører redningsaksjonen. Tryllekunstane til Isak kjem altså ikkje som eit brot med realismen, fordi realismen har aldri eksistert. Filmene har allereie konstruert eit univers der magi, gjenferd og andre overnaturlige element har ein plass.

Kvifor magi? Kvifor kan ikkje ungane ha vorti redda utan bruk av overnaturlige element? Det er ikkje vanskeleg å førestille seg at Isak kunne ha redda barna utan magiske krefter. Han kunne gøyme dei nedi kista, samstundes som biskopen ikkje hadde trengt å få mistanke til noko muffens. Slik kunne Isak ha smugla barna ut or bispegarden samstundes som han tok farvel med ein (førebels) lykkeleg uvitande biskop. Grunnen til at Bergman lèt magien spele den avgjerande rolla i redningsaksjonen er fordi filmen hyllar teateret og fantasien. Det er magien frå teaterscena som reddar ungane. Likeins som ein skodespelar tar Isak på seg ei maske når han lyg biskopen rett opp i andletet. Hans spelar teater. Dei magiske kreftene hans er eit ekstra element som gjer iscenesetjinga fullkommen. Det sterke ljuset som møter brølet til Isak gir assosiasjonar til ljuset under ei teaterførestilling, men det er samstundes eit guddommeleg eller magisk ljus. Difor er det teateret, fantasien og magien som reddar barna vekk frå klørne til biskopen. Det handlar ikkje om korleis filmen rettar søkeljuset på forteljinga som forteljing, slik Kalin meiner, men om korleis filmen framstiller fantasien og magien sin siger over religionen – eller rettare sagt: teateret sin siger over kyrkja.

På dette grunnlaget kan vi summere opp kva som *eigentleg* skjer i scena: Når Alexander og Fanny ligg urørlege på golvet på barnekammerset er det eigentleg Isak som har trylla fram ein illusjon av at dei ligg der. Dette er ein plan B som Isak har tenkt ut på førehand i tilfelle biskopen skulle gjennomskode honom. Både Edvard og Emilie ser denne illusjonen av dei to barna på golvet. Emilie har etter alt å dømme kjennskap til Isak sine krefter ettersom han er ein nær venn av Ekdahl-familien. Ho skjønner difor kva som skjer og seier til biskopen at han ikkje skal røre barna, som ikkje eksisterer materielt, for da vert illusjonen broten. Grunnen til at barna måtte ta av seg skorne er også ein del av plan B. Illusjonen vart antakeleg konstruert ved hjelp av skorne som låg att på golvet på barnekammerset.

Forteljinga til Isak

Dei to syskena stig ut or kista. Isak Jacobi serverer kveldsmat og forsikrar barna om at dei er i trygge hender i Jacobis hus. Når barna skal leggje seg, ber dei Isak om å sitje ved sida av senga. Isak finn fram ei lita bok og spør barna om dei vil høyre ei historie. Barna takkar ja, og Isak les høgt.

Forteljinga som Isak les handlar om ein ung mann som går langs ein «*oändlig landsväg*». Han veit ikkje kva målet for vandringa er. Solen steiker, og den pinande vinden riv opp støv frå den tørre bakken. Han er så tørst og utsliten av vandringa at når han står ved eit vatn i ein skog, legg han ikkje merke til det. «*Han står döv och förblindad vid källans rand och vet inte att den finns.*» Han famlar tilbake til landevegen, utan at han vart var kjelda i den frodige skogen.

Ein kveld sit den unge mannen ved eit bål. Ikkje langt unna sit ein gammal mann som fortel historier til nokre barn. Den unge mannen spør den gamle om kvar vatnet kjem frå. Den gamle svarar: «*Det kommer från ett högt berg vars hjässa är täckt av ett mäktigt moln.*» Når den unge mannen spør kva slags sky det er snakk om, svarar den gamle:

«Varje mänska bär förhoppningar, rädsla, längtan, varje mänska skriker ut sin förtvivlan eller bär den i sitt sinne, somliga ber till en bestämd gud, andra riktar sina rop mot tomheten. Denna förtvivlan, denna förhoppning, denna dröm om förlossning, alla dessa rop, alle dessa tårar, samlar sig under tusen och tusen år, och förtätas till ett omätligt moln kring ett högt berg. Ur molnet strömmar regnet ner över berget. Så bildas vattendragen och floderna, som genomflytar de stora skogärna, så bildas källorna, där du kan dricka dig otörstig, där du kan tvaga ditt sönderbrende ansikte, där du kan svalka dina såriga fötter.»

Gamlingen seier at dei fleste menneska ikkje er interessert i å oppsøkje elvene som renn ned frå fjellet, kanskje fordi dei innbillar seg at dei heller lyt komme fram til det ukjente målet for vandringa. Gamlingen trur derimot ikkje at det finst noko mål: «*Det är ett bedrägeri eller innbildning. Självs är jag på väg mot skogärna och källorna. Jag var där en gång när jag va ung, och nu letär jag mig tillbaka.*» Forteljinga sluttar med at den unge mannen slår lag med gamlingen for å finne fjellet, skyene, skogane og kjeldene.

Scena om forteljinga til Isak varar i 7 minutt, eller 8 minutt viss ein reknar med drøymesekvensen som rekonstruerer forteljinga (dette kjem eg tilbake til). Forteljinga vert aldri direkte referert til andre stader i filmen. På grunn av at ho dramaturgisk sett er temmeleg

isolert frå resten av filmen, er det forståeleg at ho vart klipt bort i kinoversjonen. Mindre forståeleg er det at scena har fått slående lite merksemd frå Bergman-skribentar, nesten som om ho ikkje eingong eksisterer. Eit unntak er i den populærvitskaplege boka *Fanny och Alexander – ur Ingmar Bergmans arkiv och hämlige gömmor* av Maaret Koskinen og Mats Rohdin, men heller ikkje dei freistar å setje scena inn i ein større kontekst med resten av filmen. Dette er oppsiktsvekkjande med tanke på at forteljinga til Isak kastar ljøs over fleire av dei viktigaste problemstillingane og temaa filmen handsamar. Sjølv om scena ikkje inneheld nokon dramaturgiske vendepunkt eller andre avgjerande hendingar for den ytre handlinga, er det ei viktig scene for å forstå filmen si handtering av fantasi kontra røyndom, kunst kontra religion og ikkje minst livsløgn kontra sanning. Ho er filmen i miniatyr.

Det fyrste spørsmålet ein kan stille seg er: kva handlar sjølve forteljinga om? Fyrst og fremst er forteljinga er ei likning om korleis menneska skal finne mening ved tilveret. Menneska i forteljinga opplever vanskelege tider med tørke og tørst. Klaginga deira formar ei sky som skapar regn, slik at menneska får moglegheita til å drikke seg utørste. Utan klaginga, vil dei ikkje få vatnet. Diverre er dei fleste opptekne med å vandre mot eit bestemd mål som ikkje finst, så dei oppdagar aldri vatnet som strøymer ned frå fjellet.

Forteljinga er ei likning fordi det er lett å overføre ho til å få ei allmenngyldig mening om korleis menneska skal leve liva sine. Dei vonde stundene er nødvendige for at menneska skal setje pris på dei gode sidene ved livet. Det er dei vonde stundene som skapar vatnet som menneska seinare kan ause og drikke av. Ein kan samanfatte det heile med klisjeen: «ingenting er så vondt at det ikkje er godt for noko». På denne måten er menneska nøydd til å oppleve vanskelege tider for å vere i stand til å finne glede i livet. Dette minner mistenkjeleg mykje om ei liknande forteljing frå *Ett drömspel*. Ein blind mann skal snart skiljast frå sonen sin, som skal leggje ut på ei lang reise på havet. Den blinde mannen seier:

«Jag frågade en gång ett barn varför havet var salt och barnet som hade en far på långresa svarade genast: havet är salt därför att sjömännen gråter så mycket. Varför gråter sjömännen så mycket då? ... Jo, svarte han, därför att de jämt ska resa bort ... Och därför torkar de alltid sina näsdukar uppe i masterna! ... Varför gråter människan när hon är ledsen, frågade jag vidare? ... Jo, sade han, därför att ögonglasen skola tvättas ibland för att man skall se klarare!» (Strindberg 2011: 163-164)

Også denne korte historia er ei allegorisk framstilling av at menneska må oppleve vonde tider for å kunne leve livet fullt ut. Kontrasten til den harmlause kvardagen i Ekdahl-huset,

representert ved dåpstala til Gustav Adolf, er enorm. Der Gustav Adolf ikkje bryr seg om det vonde i verda, seier forteljinga til Isak (og den blinde mannen i *Ett drömspel*) at vonde opplevingar er nødvendige i livet. Forretningsmannen og restaurantdirektøren Gustav Adolf er eit av dei menneska som «*stannar kvar på den dammiga landsvägen*» fordi han skal «*nå sitt okända mål för kvällningen*». Dette målet finst ikkje, og han vil aldri komme fram til «*skogärna och källorna*».

Etter kvart som Isak les høgt, løftar han blikket opp frå boka og stirrar, lik den blinde mannen, ut i den tomme lufta. Kanskje kan han historia utanåt, kanskje diktar han berre opp, eller kanskje han kan lese i blinde med hjelp av magiske krefter. Mesteparten av scena er filma med eit statisk nærbilete av andletet til Isak. Halvveges vert den lange innstillinga broten med ei 11 sekund lang eksteriør innstilling, der fire barn sit ved eit bål og høyrer på ein gammal mann som snakkar. Dei fire barna er Alexander, Fanny, Putte og Jenny, medan den gamle er Isak. Etter alt å dømme er det Alexander sin fantasi som vert illustrert. Innstillinga framstiller Alexander som den unge mannen i forteljinga, medan Isak er den kloke gamlingen. Isak er altså, i motsetjing til Gustav Adolf, på leiting etter «*skogärna och källorna*».

Samstundes er det verdt å hugse at det er Isak som reddar barna ut or bispegarden, medan Gustav Adolf si infantile kjeftsalve mot biskopen hjelp ikkje eit kløyve grann på å få gjennom ei skilsmisse – snarare tvert i mot. Mannen som jaktar på «*skogärna och källorna*» fullfører oppdraget, medan livsnytaren kjem ikkje langt med det naive verdsbiletet sitt som er fylt med livsløgner og kunstig idyll. At scena med Gustav Adolf sitt verbale åtak mot biskopen kjem rett etter forteljinga til Isak, gjer kontrasten mellom Gustav Adolf og Isak ekstra tydeleg.

Men før Gustav Adolf og Carl vitjar bispegarden, kjem eit nærbilete av andletet til Alexander, etterfølgt av ei drøymescene som varar i eitt minutt. I drøymen vandrar Alexander i eit tørt ørkenlandskap saman med andre menneske, akkurat slik den unge mannen i forteljinga til Isak gjer. Menneska rundt er kledd i bibelske drakter. Justina kjem med dei såre hendene sine. Halv nakne flagellantar piskar seg sjølve. Ein av skodespelarane frå det ekdahlske teateret stryk Alexander over leppene. Mannen med ljåen er der òg. Til og med Emilie kjem, og ho gir Alexander eit beger vatn. Alexander drikk. Til slutt kjem ei kort innstilling frå Jacobis hus av eit nærbilete av andletet til Alexander att. Det er dimed klart at Alexander har fantasert det heile. I tillegg er det verdt å nemne at dette er den einaste scena i heile filmen som utvitydig illustrerer ein drøym.

Drøymescena er den einaste eksteriørscena i filmen som er spelt inn i eit studio. Det er ikkje mogleg å sjå landskapet rundt. Den einsfarga bakgrunnen gir eit teatralt preg. Kostyma er som snytt ut frå Bibelen, med unnatak av Justina, skodespelaren og mannen med ljåen. Dei

bibelske kostyma forsterkar teatraliteten fordi dei representerer ei anna tidsepoke, akkurat slik kostyma i det ekdahlske teatret gjer. Lenkja til teatret vert ytterlegare forsterka av at ein av dei ekdahlske skodespelarane opptrer i drøymen, som om ho er med i ei teaterframsyning.

Før innspelninga av scena var Bergman redd for at ho skulle verte altfor teatral. Tolv dagar før innspelninga skriv han følgjande i arbeidsboka si:

«Vi ser prover på ökenköret och jag grips av onda aningar. Jag tycker det ser rätt jävligt och fasligt teateraktigt ut. Kanske det är klokare att stoppa det hela?» (Bergman, Arbetsboken 9.3.82 i Koskinen og Rohdin 2005: 119)

Inga anna scene sameinar teateret og fantasien så godt som dette "ökenköret". Alexander forsvinn inn i sin eigen fantasi og vert instruktøren for si eiga teateroppsetjing av forteljinga. Bergman sin otte for at scena kunne vert for *«teateraktigt»*, kan difor verke litt grunnlaus.

Akt 2: Spelestadene

Handlinga i *Fanny och Alexander* gjeng føre seg på fem «*spelplatser*», som Maret Koskinen og Mats Rohdin kallar det. (Koskinen og Rohdin 2005: 41) I prologen følgjer vi Alexander si vandring gjennom Ekdahl-huset, og deretter får vi eit innblikk bak kulissane i Ekdahl-familien sitt teater. Halvveges uti filmen skil dei kalde og kvite murane i Bispegården Emilie, Alexander og Fanny frå dei andre medlemmane av Ekdahl-familien, som samstundes vitjar familien sitt sommarhus, Eknäset. Mot slutten av filmen opnar Isak Jacobi dørene til butikken sin, der magiske krefter held naturlovene i sjakk. Det er i all hovudsak på desse fem spelestadene plottet i filmen utspelar seg.

Tidleg i karrieren nytta Bergman mange ulike spelestader i filmane sine. Dette fordi rollefigurane ofte var på ei reise der dei flytta seg over større geografiske område. Døme på dette er *Gycklarnas afton* (1953), *Det sjunde inseglet* (1957) og *Smultronstället* (1957). Utover 60-talet gjeng fleire av filmane hans seg føre på få spelestader, medan dette vert ekstra gjeldande i dei siste filmane hans, som til dømes *Höstsonaten* (1978), *Efter repetitionen* (1984), *Larmar och gör sig till* (1997), *Bildmakarna* (2000) og *Saraband* (2003). *Fanny och Alexander* høyrer sjølvsagt med i den siste gruppa.

Dei fem spelestadene i *Fanny och Alexander* har kvar sine funksjonar. Scenene i filmen varierer i handling, tematikk og stemning etter kva spelestad som er arenaen for dei aktuelle hendingane. Ein kan også dele inn kvar enkelt spelestad i mindre rom, som igjen også har heilt spesielle funksjonar.

Ekdahl-huset

Ekdahl-familien held til i det store og overdådige Ekdahl-huset, som ligg sentralt i Uppsala. Huset er delt inn i fleire delar, der bestemor Helena, Oscar og familien, Gustav Adolf og familien og Carl og Lydia bur i kvar si leilegheit. Også tenestefolket har sitt eget husvære i Ekdahl-huset. Bortsett frå leilegheita til Carl og Lydia, representerer Ekdahl-huset glede, varme, leik og moro.

Dei aller fleste romma i Ekdahl-huset er dominert av anten raudt og grønt eller kvitt. Det raude og grøne representerer gleder, varmen og tryggleiken. Dette kjem best fram under den lystige julefeiringa i byrjinga av filmen. Nesten heile julefeiringa gjeng føre seg i raude og grøne rom som er rikt møblert og overdådig dekorert med måleri, plantar og julepynt. Det finst berre to spelerom frå julefeiringa som avvikar frå den raude og grøne julegleder. Det eine er trappeoppgangen der onkel Carl visar fram fjertekunstane sine framfor åtte store barneauge.

I trappeoppgangen er fargen gul mest dominerande. Gul fargen finn ein også att i barnekammerset. Såleis er fargen gul ein barnsleg farge i den fyrste delen av filmen. Medan familien Ekdahl spring rundt omkring i huset og synger *Nu är det jul igen*, kjenner Oscar seg plutsleg dårleg. Han må setje seg i trappeoppgangen. Dei kvite veggane rundt honom er ikkje like varme som den raude stova. Scena er eit frampeik til Oscar sin død.

For det er ikkje slik at det er *berre* glede og livsløgn som pregar kvardagen til familien Ekdahl. Innafor veggane i Ekdahl-huset støyter rollefigurane på vanskelege situasjonar som på ulike vis og av ulik grad påverkar familielivet. I desse scenene er kvitfargen gjennomgåande. Mest tydeleg er dette når Oscar døyr. Både scena der Oscar døyr og dei påfølgjande scenene fram mot gravferda gjeng føre seg i dei kvite romma i Ekdahl-huset. Når biskop Edvard Vergerus har ei alvorsam samtale med Alexander og løgnene har spreidd til skulekameratane sine, er det den kvite stova som er arenaen irettesetjinga. Dimed har dei kvite romma ei alvorsam atmosfære hengjande over seg. Barsedåpen i slutten av filmen finn også stad i den kvite stova. I dåpstala seier Gustav Adolf at ekdahlarane ikkje skal bry seg så hardt om den store verda der ute og heller fokusere på dei nære tinga som dreier seg direkte om dei sjølve. Bodskapen i tala passar inn i dei raude og grøne ottelause livsløgnene til Ekdahl-familien, og kunne dimed funni stad i andre delar av Ekdahl-huset enn i den kvite stova. På ei anna side er dette den einaste scena i filmen der Gustav Adolf handterer spørsmål som er større enn seg sjølv på ein seriøs måte, så den kvite stova vert ein naturleg arena sett i forhold til den elles så navleskodande forståingshorisonten hans. At dåpstala er heldt i den kvite stova kan også vere eit argument for at filmen slett ikkje er nokon hylling til dei ekdahlske verdiane. Filmene handlar om at utanforståande makter trengjer seg inn i familien og øydelegg den, medan det er fantasien (representert ved Isak Jacobi) som sigrar. Gustav Adolf forverrar situasjonen etter å ha kjefta opp biskopen. Ein kan ikkje forsvare det trygge familielivet med naivitet, men med å vere merksam på dei trugslane som finst. Den kvite fargen representerer den store verda, og soleis vert tala til Gustav Adolf marginalisert av rommet. Gustav Adolf avsluttar dåpstala si med eit snev av sjølvvinningsikt: *«Jag håller en liten kejsarinna i mina armar. Det är fattbart och ändå omätligt. En dag bevisar hon att jag har fel i allt vad jag har sagt nu, en dag härskar hon inte bara över den lilla världen utan över alltsammans! Alltsammans!»* Det er altså den store verda som sigrar til slutt.

Den einaste gongen eit av dei raude romma i Ekdahl-huset vert nytta i ei urovekkjande scene er i slutten av filmen, der gjenferdet til biskopen plutsleg dukkar opp, sleng Alexander ned i golvet og seier med kald røyst: «Mig slipper du inte.» Det dinglande korset som kjem til syne bak ryggen til Alexander vert ekstra truande ettersom scena gjeng føre seg i den raude,

heimlege og elles så sorglause delen av Ekdahl-huset. Biskopen har på denne måten ikkje berre greidd å trengje seg inn i Ekdahl-huset, men også inn i den aller tryggaste plassen i Bergman sitt filmunivers.

Bispegarden

Bispegarden står i ei klar motsetjing til Ekdahl-huset. Den spartanske innreiinga og dei kalde murveggane står i sterk kontrast til den smakfulle møbleringa og den livlege stemninga i det ekdahlske huset. Absolutt alle scenene i bispegarden er innhylla i ei ekkel eim av reinskap, orden og pliktoppfylling – anten den er tydeleg og direkte som i scena der biskop Vergerus slår Alexander med spanskøret eller der den er tildekt med humor, som i scena der Gustav Adolf utskjeller biskopen og kallar honom ein «*disparat själsmasturbatör*».

Utanom gangar og korridorar, gjeng handlinga i bispegarden føre seg i åtte rom: matsalen, kjøkenet, rommet til Elsa Bergius, kontoret til Edvard, kvisten, biblioteket, barnekammeret og en stor sal med ei trapp opp til andre etasje (i manuset vert denne salen kalla tamburen, men ettersom rommet ikkje er sylinderforma i filmen er det ikkje ein tambur). I alle romma er veggane dominert av kritkvit mur. Rett nok er enkelte av veggane i "tamburen" og på kvisten laga av tre, i tillegg til at veggane i biblioteket sjølvsagt er tildekt med mange bokreolar, men også her er det dei kvite murveggane som omringar rommet. Murane forsterkar framstillinga av rollefigurane som fangar i denne strenge verda av orden og reinskap. Fanny, Alexander og Emilie vert heldt fanga av biskopen, medan biskopen er fanga i sin eigen desperate lengsel (dette kjem eg attende til i når eg skriv om antagonisten). Dei kvite romma i bispegarden strekkjer den alvorsame stemninga i dei kvite romma i Ekdahl-huset mykje lengre. Kvitfargen i Ekdahl-huset er berre opptakten til dei blendande, kritkvite murveggane i bispegarden.

Nokre av romma i bispegarden har vindauge. Gjennom vindauga er det aldri mogleg å skimte nokon figurative element utafør, bortsett frå regndråper. Ein ljøs og gråblå tåkeliknande sky sperrar for utsikta mot verda. Dimed går vindauga nesten i eitt med murveggane og forsterkar kjensla av at det ikkje finst nokon rømmingsvegar ut or fangenskapen. Bispegarden er ei som ei eiga isolert boble, slik som dei raude romma i Ekdahl-huset også er. Desse to boblene representerer kvart sitt ytterpunkt på skalaen.

Eknäset

Eit stykke utafør Uppsala har Ekdahl-familien eit sommarhus som heiter Eknäset. Scenografien – med ljøse fargar og overdådig innreiing – har fleire likskapar med

scenografien i dei kvite romma i Ekdahl-huset. Det er likevel ein tydeleg skilnad: Veggane i Eknäset er pryda med svære vindaug, medan vindauga i Ekdahl-huset er færre og mindre. Alle interiørscenene i Eknäset handlar om at farmor Helena får vitjing av ein eller fleire sentrale rollefigurar som diskuterer ulike problemstillingar med ho. Fyrst kjem den unge hushjelpa Maj som fortel at ho saknar Alexander og Fanny og at ho kjenner seg tvungen til å samarbeide om konditoriplanane til Gustav Adolf. Den andre er gjenferdet til Oscar. Mesteparten av Oscar-scena er ein einvegsdialog frå mor til son, men Oscar avsluttar med å seie at han er engsteleg for barna. I den tredje Eknäset-scena får Helena vitjing av Emilie som fortel at ho er gravid med biskopen og at ho ikkje kan ta skilsmisse fordi foreldreretten til både Alexander, Fanny og det ufødde barnet vil hamne i hendene til Edvard. Den fjerde interiørscena i sommarhuset Eknäset handlar om at Alma og Helena snakkar med Gustav Adolf om korleis han dikterer framtida til Maj. Den siste scena er veldig kort, og visar ei lita samtale mellom Helena og barnebarna Jenny og Putte. Samtaleemna i dei fire fyrste scenene tar opp vanskeleg tematikk som set rollefigurane på ei prøve.

I tillegg til dei fem interiørscene er det éi eksteriørscene ved Eknäset. Med sine to og eit halvt minutt er ho den einaste lange verbale eksteriørscene i heile filmen. Carl fortel Lydia at ho skal snakke med Helena om at han har tenkt på å ta livet sitt. På denne måten ynskjer Carl å skaffe sympati hjå mora og kanskje lure pengar ut av henne. Til tross for ei komisk tilnærming til tematikken, takka vere hatske kjefteremser frå Carl til kona, presentere scena ei vanskeleg og alvor problemstilling som spring ut frå depresjonane til den pengelense Carl.

Korkje i dei fire fyrste interiørscenene eller i den eine eksteriørscene ved Eknäset tar rollefigurane opp problemstillingar som er fundert på Eknäset som stad. Såleis kunne scenene utspele seg nesten kor som helst. Eknäset er arenaen for dei tunge samtalene fordi det fungerer som ein ekstra spelestad – eit supplement til Ekdahl-huset. Her nyttar rollefigurane moglegheita til å opne seg overfor kvarandre på ein heilt annan måte – dei går "out of character". Dei svære vindauga i Eknäset er difor ein metafor på at Ekdahl-familien er ein del av ei større verd, der dei ikkje kan skyve problema unna seg. Dei er *verkelege* vindaug, som det er mogleg å sjå ut gjennom. Der vindauga i bispegarden fungerer som ei sperre for den ytre verda, er vindauga i Eknäset ein invitasjon til at den ytre verda skal komme inn og at rollefigurane skal rette seg utover. Problemstillingane som vert diskutert bispegarden høyrer berre bispegarden til, medan i Eknäset handlar samtaleemna om den ytre verda.

Jacobis hus

Alexander og Fanny vert redda ut or fangenskapet i bispegarden av Isak Jacobi, som tar dei med til heimen sin. Heimen til Isak er kombinert med ein antikvitetsbutikk, som Isak driv. Han bur der saman med nevøane Aron og Ismael. Ifølgje filmmanuset er Jacobis hus ein del av Ekdahl-huset: «*I nedersta våningen, till höger om ingångstrappan finns en märkvärdig butik och en märkvärdig butiksägare.*» (Bergman 2007b: 29) I filmen ligg derimot Jacobis hus lenger unna, noko som kjem fram i ei 30 sekund lang eksteriørinnstilling tidleg i filmen, som visar at Isak er på veg frå butikken til Ekdahl-huset, der han går gjennom ei gate som er ganske forskjellig frå fasaden utanfor den ekdahlske heimen.

I likskap med teateret og delar av Ekdahl-huset er veggane i Jacobis hus for det meste dominert av raudt. Dei raude romma i Jacobis hus er prega av tryggleik, i alle fall sett i forhold til dei kvite veggane i bispegarden. Til forskjell frå Ekdahl-huset heng det ei tydeleg eim av framandvorne krefter i atmosfæren. Jacobis hus er, som allereie nemnt, veldig «*märkvärdig*». Sjølv om barna har all grunn til å kjenne seg trygge under vernet til Isak, fortøner det seg ei mystisk og framand verd i dei tronge korridorane. Den kaotiske innreiinga forsterkar den mystiske stemninga.

Ei natt rotar Alexander seg bort i dei tronge korridorane og finn ikkje vegen attende til soverommet. Han legg ut på ein liten mini-odysse i det framande huset. Fyrst treffer han gjenferdet til faren i butikken. Deretter møter han Aron, som fortel honom om dei magiske kreftene han har. Aron visar Alexander ein pustande og sjølvlyosande mumie før han til slutt tar honom med til Ismael sitt rom. På grunn av dei sterke overnaturlege kreftene Ismael har, må han vere innestengd i eit lite rom. Han er farleg for omverda, og kan difor aldri gå ut.

Det er berre butikken og rommet til Ismael som ikkje har det raude penselstrøket over seg. Også her indikerer fråveret av sterke raude fargar at rommet inviterer rollefigurane til å handsame omverda. Butikken fungerer som eit andlet ut til omverda. Det er her Isak treffer kundane sine, sjønt det vert aldri dramatisert i filmen. I tillegg er det her Alexander møter gjenferdet til Oscar og spør honom «*Varför kan du inte gå till Gud och säga att han måste slå ihjäl biskopen?*» Dialogen tar opp eit tema som ikkje er knytt til Jacobis hus, men som dreier seg om spørsmål om bispegarden. Den same tematikken vert tatt opp i dialogen mellom Ismael og Alexander også. Samtala handlar om at Alexander ynskjer at biskopen skal døy. Ismael ser dei vonde tankane og dei gruvfulle ynska til Alexander og oppfyller dei. Dimed fungerer både butikken og rommet til Ismael som to vindauge mot omverda på same måte som sommarhuset Eknäset og dei kvite romma i Ekdahl-huset gjer.

Teateret

Ein annan spelestad der rollefigurane tar opp problematiske tema er i teateret. Vi vert fyrst introdusert for teateret tidleg i filmen, på sjølvaste julaftan, der det ekdahlske teateret framfører *Spelet om Kristi Glädjrika Födelse*. Når framsyninga er ferdig samlar aktørane seg til eit lekkert julemåltid bakscenes. Gustav Adolf, som driv teaterrestauranten, står for serveringa. Etter måltidet held teaterdirektør Oscar ei tale som teiknar opp grensa mellom den store og den lisle verda. *Fanny och Alexander* kan på mange måtar tolkast som ein kollisjon mellom ulike verd, og tala til Oscar er det tidlegaste dømet på denne problematikken i filmen. Oscar seier:

«Jag älskar den här lilla världen innanför det här husets tjocka murar. Och så tycker jag om människorna som arbetar i den här lilla världen. Utanför finns den store världen och ibland lyckas den lilla världen en sekund spegla den stora världen, så att vi förstår den bättre eller också ger vi människorna som kommer hit en möjlighet att för några ögonblick eller sekunder ... att för några få sekunder glömma bort den svåra världen därute.»

Oscar meiner altså at teateret har to oppgåver: Den eine er å spegle samfunnet, medan den andre går ut på å ta publikum med på ei røyndomsflukt. Denne dualismen finn ein også i fleire av dei andre spelestadene. At teateret skal vere ei flukt frå røynda, gir assosiasjonar til dei raude romma i både Eknahl-huset. At teateret skal spegle verda, er eit ekko frå dei kvite romma i Ekdahl-huset, Eknäset og Jacobis hus. I likskap med Jacobis hus, er teateret raudt. I begge tilfella representerer raudfargen magien og fantasien, medan raudfargen i Ekdahl-huset høyrer livsløgnene til.

Akt 3: Rom

Julefeiringa er over. Det er på tida at familien Ekdahl går og legg seg. Dei reiser seg og tar farvel, bortsett frå Carl som sit sovande på i ein lenestol. Lydia vekker honom og får hjelp av Gustav Adolf til å få den fulle ektemannen sin opp. Dei leiar honom ut. Helena og Isak vert att aleine.

Denne korte scena varar i berre eitt minutt, men presenterer fleire av dei viktigaste teatrale momenta i filmen. Scena er filma med berre éi innstilling. Kameraet er statisk, plassert i brysthøgde og fangar eit totalbilete over den ekdahlske stova. Øvst i det statiske biletet heng nokre svære teppe ned frå taket og langs veggane på kvar si side i biletet. På denne måten samarbeider mise-en-scène og fotograferinga med å skape ein representasjon av ei teaterscene. Den statiske og lange innstillinga kunne vori sett frå synsvinkelen til ein tilskodar i ein teatersal. Som om ikkje det var nok har Bergman rett og slett plassert ein "tilskodar" innafor biletramma. Det er Carl, som sit nærmast kameraet av alle rollefigurane. Stolen står vendt mot "teaterscena"; han har altså ryggen mot kameraet. Carl har sovna av "skodespelet" han ser på.

I dette kapitlet tar føre seg korleis spelestadene vert presentert, med hovudfokuset retta mot Ekdahl-huset, bispegarden og Jacobis hus. Etterpå følgjer ein diskusjon om biletutsnitt, før eg drøftar den lange og statiske innstillinga i ljøs av teatraliteten. Siste delkapittel handlar om korleis montasjen kan bryte opp rommet.

Presentasjonen av romma

Pianokvintetten til Robert Schumann i F-dur akkompagnerer inntoninga av biletet. Tre vindauge på ein vegg kjem til syne. Under vindauga står eit skilt med store bokstavar: «*Ei blot til lyst*». Kameraet tiltar nedover og avdekkjer ei teaterscene under vindauga. Bakveggen på scena viser eit landskap frå den greske antikken, sjølve krybba til teaterkunsten.

Bakveggen går opp, og tre pappfigurar kjem fram. Den nye bakveggen viser eit romantisk bilete av eit landskap og ein mellomalderborg. Også denne bakveggen går opp, og det store andletet til ein gut kjem til syne. Han plasserer ein ny pappfigur på den vesle miniatyrscena. Kameraet følgjer honom når han reiser seg og går vekk frå papirteateret sitt og opnar ei dør. Klipp over til det andre rommet, der guten kjem inn, stansar og ropar «*Fanny!*». Ingen svarar. «*Mor!*» Kameraet panorerer raskt frå guteandletet til eit totalbilete over ein stor, dekorert og folketom salong. Framleis er det ingen som svarar. Klipp til ei mørk dør som guten opnar. Den lystige og romantiske musikken får eit mørkare og løyndomsfullt preg. Kameraet følgjer

gruten framafrå medan han går inn i det mørke rommet og ropar: «*Siri! Maj!*» Kameraet panorerer raskt til eit totalbilete av ein folketom gang. Klipp. Ei kvit skyvedør går til side og andletet til guten kjem nok ein gong fram. Kameraet følgjer andletet i profil, medan han går gjennom eit nytt rom og passerer stolar, plantar og vindaug med kvite gardiner. Guten stansar og kameraet går på skrå ned mot ein nykel i ein lås. Handa til guten vrir rundt nykelen. Kameraet går attende til andletet samstundes som døra går opp. Guten går ut or biletramma og inn i det nye rommet. Klipp over til ein korridor med ein spegel i enden. Guten kjem inn framom spegelen. For fyrste gong ser vi honom i totalbilete. Guten passerer gangen og forsvinn inn i eit nytt rom, men han er framleis synleg i refleksjonen frå spegelen. Klipp over til eit soverom som er dominert av raude fargar. Totalbilete av guten. «*Farmor!*» Musikken stansar. Tystnad. Guten har no skjønt at han er aleine i huset og kastar seg oppi senga.

Den unge guten heiter Alexander Ekdahl. I løpet av denne opningsscena i prologen går han, som Christo Burman peiker på, frå å vere regissør til å vere oppdagar før han til slutt endar opp som konge. (Burman 2010: 177) Til å byrje med er han teaterregissøren for sitt eget vesle pappteater. Etter at han legg frå seg pappfigurane og startar vandringa gjennom Ekdahl-huset, vert han ein oppdagar. Til tross for at scena gjeng føre seg i heimen til guten, er spelestaden presentert som mystisk og uføreseieleg. Blikket til Alexander er usikkert, søkande og nysgjerrig – akkurat som om han aldri har vandra gjennom dei dekorerte salongane og dei staselege korridorane før. Universet er like ukjent for Alexander som for sjåaren. Alexander og sjåaren legg begge ut på ei oppdagingsferd gjennom Ekdahl-familien sitt rike. Og det er nett dette riket Alexander vert konge over. Han skjønner at han er aleine i huset og sleng seg oppi senga til farmora si. No er det *han* som bestemmer. For å gjere dette ekstra tydeleg, sit Alexander på ein *dass* i neste scene, der han ropar frå "trona" si: «*Jag över sjutton länder konung är, och hör vad jag befäller!*».

Oppdagingsferda gjennom dei ekdahlske romma er ei reise gjennom filmen i seg sjølv: frå det raude og grøne pappteateret, via dei kvite romma og attende til den raude tryggleiken. Den lystige julefeiringa gjeng føre seg i dei raude og grøne romma, Oscar døyr i eit kvitt rom før dei kvite veggane i bispegarden tar over og til slutt vert barna redda av den raude magien i Jacobis hus før dei siste scenene i epilogen utspelar seg i dei raude romma i Ekdahl-huset att. *Fanny och Alexander* er ei reise frå raud tryggleik til kvit kulde og attende til det raude. Soleis fungerer fargekomposisjonane i prologen ikkje berre som ein del av presentasjon av romma i Ekdahl-huset, men også som ein presentasjon av filmen som heilskap.

Den kalde bispegarden vert også presentert ved ei vandring gjennom romma. Her er det biskopen Edvard Vergerus som er omvisaren. Eit rørleg kamera viser nærbilete av andleta til

biskopen og Emilie, samstundes som biskopen ramsar opp nokre historiske fakta om bispegarden. I bakgrunnen skimtar vi Alexander og Fanny. Dei er ute av fokus. Kameraet panorerer til høgre og viser entreen til biskoppen sin familie, mora Blenda og systera Henrietta. Emilie helsar på dei. «*Kom och hälsa nu barn,*» seier Emilie, og kameraet panorerer attende til dei to barna langt bak i rommet som for fyrste gong i scena kjem i fokus. Klipp til neste rom, kjøkenet, der biskopen presenterer kokka og tenestejentene, før han seier at dei skal helse på den sjuke tanta hans og tar med seg resten av følget vidare på presentasjonsrunden. Klipp til den svartkledde ryggen til Henrietta. Ho går framover mot ei dobbeldør, slik at døra kjem i eit totalbilete etter kvart som Henrietta nærmar seg. Ho opnar den eine delen av dobbeldøra. Biskopen og Emilie går inn. Biskopen snakkar med ein person som ikkje er synleg. Plutselig passerer Blenda kameraet på nært hald. Andletet hennar er vendt mot kameraet og blikket er retta nedover. «*Kom och hälsa nu barn, var inte rädda,*» seier ho før ho forsvinn or biletramma. Den andre delen av dobbeldøra glir opp av seg sjølv og ei bleik kvinne kjem til syne i ei seng. Klipp over til eit halvtotalebilete av den sjuke kvinna, som vender blikket sitt mot Alexander og Fanny. Det neste innstillinga, som saman med den førre skapar eit *shot-reverse-shot*, viser dei litt skremte andletsuttrykka til Alexander og Fanny.

Med unntak av den aller siste innstillinga, er dei to barna plassert i bakgrunnen gjennom heile scena. I bispegarden er det nemleg biskopen som er kongen «*över sjutton länder*». Barna er redusert til statistar. Kameraet legg nesten alltid hovudvekt på biskopen sitt andlet eller dei ulike menneska som han presenterer. Orda hans er også viktige. Der Ekdahl-huset vert presentasjon ved hjelp av bilete og ljod, er det i langt større grad replikkane til biskopen som presenterer bispegarden. Bileta er underlagt replikkane, nesten som i ein ekspositorisk dokumentarfilm, der forteljarrøysta er herre over bileta. I Ekdahl-huset er det blikket til kameraet og blikket til Alexander som presenterte romma, men i bispegarden er presentasjon langt meir autoritær og udemokratisk, ettersom orda til biskoppen ikkje harmonerer med framandgjeringa av barna i det som seinare skal verte den nye heimen deira.

Kvitfargen er dominerande i alle romma i presentasjonen av bispegarden. Biblioteket, som er det einaste rommet i bispegarden som ber sterkare preg av andre fargar, er ikkje med. I tillegg er romma spartansk innreia. Dei svarte kleda til biskopen, mora hans og systera hans står rett nok i kontrast til dei kvite veggane, men dei er likevel like nøytrale og "reine" som veggane. Emilie og Fanny er derimot kledd i ljosegrøne kjolar, medan Alexander har på seg ein mørkeblå matrosdress med kvite stripar på kragen. Dei ekdahlske kleda forsterkar

inntrykket av at Emilie, Alexander og Fanny eigentleg ikkje høyrer heime i dei kalde, strenge og einsfarga romma i bispegarden.

Jacobis hus vert presentert i to etappar. Fyrst er Isak omvisaren når han følgjer barna til det nye soverommet deira. Seinare legg Alexander ut på oppdagingsferd på eiga hand, før han treffer Aron, som tar honom enda lengre inn i det magiske riket som huset skjuler.

Når Isak følgjer barna til soverommet, går dei gjennom ein kronglete korridor. På vegen passerer dei ei stengt dør. Isak seier:

«Bakom den här dörren bor min systerson Ismael. Han är sjuk. Därför måste den här dörren alltid vara stängd. Kom ihåg det, Alexander. Kom ihåg det, Fanny. Ibland sjunger han. Också om nätterna. Det är ingenting att fästa sig vid. Ni kommer att vänja er.»

Kameraet er plassert i den eine enden av korridoren og filmar Isak, Aron, Alexander og Fanny bakfrå i totalbilete medan dei går vekk frå kameraet. Korridoren er i likskap med resten av Jacobis hus eit underleg kaos av antikvitetar og andre gjenstandar. Klipp over til ei ny innstilling lenger bort i korridoren. Dei fire rollefigurane passerer kameraet, som følgjer dei med ei panorering, samstundes som Isak fortset:

«Var försiktig i trappan här nu, Fanny, så att du inte snubblar. Nu ska vi gå den här gången bortåt här. Det är lite kallt och fuktigt här, men det beror på att vi inte vågar elda eller öppna fönstern. Ja, rakt fram här nu. Sen så ska vi gjennom den här lilla dörren här. Det är inte så konstigt.»

Med den lune røysta si freistar Isak å presentere ein gjestmild og triveleg heim. Bak sløret i replikkane hans kvilar det derimot tendensar til at ikkje alt er som det skal vere i huset. Det fyrste elementet er Ismael. Kven er han? Kva feilar det honom? Kvifor er han stengt inne? Isak freistar å dekkje over mysteriet med å seie: *«Ni kommer att vänja er.»* Det neste elementet er trappa, som det er lett å snuble i, noko som også kan oppfattast som litt framand. Det er fristande å avfeie den som ein ubetydeleg bagatell, men som alt anna i ein Bergman-film har den ein funksjon. Ingenting er tilfeldig. Det siste elementet er den kalde og fuktige gangen. At Isak ikkje ynskjer å tenne opp kan vere av tryggleiksmessige årsaker, men at han ikkje tør å opne vindauga er vanskelegare å forklare. Ein kan tenkje seg at det er fordi dei magiske kreftene ikkje lyt sleppast ut or huset, men dette vert berre spekulasjonar.

Det er ikkje berre innhaldet i replikken til Isak som er mystisk. Det verkar som om den rotete korridoren skjuler mange løyndommar. Dei mørke fargane, dei groteske marionettane og ikkje minst alle antikvitetane er hovudgrunnen til at Jacobis hus har ein mystisk atmosfære hengjande over seg. Isak avsluttar omvisinga med orda: «*Det är inte så konstigt.*» Isak verkar ikkje overtydande. Den mystiske Ismael og den rotete korridoren er heilt klart «*konstig*».

Felles med dei presentasjonane av dei tre romma er at dei er *ordinære sekvensar*, som Christian Metz kallar det. (Metz 1991: 129) Det inneber at trivielle narrasjonen hoppar over hendingar som ikkje er viktige nok. Når biskopen tar med seg gjestane sine frå eit rom til eit anna, vert ikkje heile transportetappen dramatisert. Slike tidshopp vert gjort i presentasjonane av alle desse tre spelestadene. I resten av filmen er episodiske sekvensar derimot veldig sjeldne.

Dei to andre spelestadene i filmen, teateret og Eknäset, vert ikkje presentert på den same måten. Der er det ikkje rollefigurane som presenterer romma. Teateret vert fyrst etablert av ei eksteriørinnstilling som tiltar nedover veggane på utsida av teaterbygget. Nedst på gateplanet avdekkjer kameraet eit inngangsparti med bokstavane «Theater» hengande over dei tre inngangsdørene. Klipp over til ei interiørinnstilling, som startar med eit nærbilete på ei lysekrona. Kameraet tiltar nedover, akkurat som i eksteriørinnstillinga. Ein vegg kjem til syne bak lysekrona og seinare ei teaterscene med sceneteppet dregen att. Så langt liknar innstillinga på tiltinga ned på papirteateret til Alexander i starten av filmen. Tiltinga fortset, og eit orkester og eit teaterpublikum kjem til syne i det kameraet har tilta så mykje at det filmar frå ein vertikal vinkel. Med andre ord er det kameraet som presenterer rommet, ikkje rollefigurane.

Det er også kameraet som er omvisaren i Eknäset. Den fyrste scena frå sommarhuset til Ekdahl-familien byrjar med eit nærbilete på ein rund gjenstand som det regnar på. Det er vanskeleg å slå fast kva slags gjenstand det er, men det kan vere ein ball eller ein annan leike. I så høve kan gjenstanden vere eit symbol på at barna ikkje er til stades ved Eknäset, slik dei plar vere kvar sommar. Gjenstanden ligg ubrukt på plenen. Kameraet tiltar oppover, og det staselege sommarhuset kjem til syne i eit totalbilete. Klipp over til eit statisk totalbilete av ei huske som står ved den eine enden av huset. Nytt klipp til eit statisk nærbilete av vatn som strøymer ut frå takrenna. Klipp til ei halvtotal innstilling av hagemøblar ute i regnet. Den neste innstillinga er eit nærbilete av blomster i ei krukke. Presentasjonen av sommarhuset utanfrå er slående lik anslaget i *Viskningar och rop*. Den siste eksteriørinnstillinga viser eit nytt totalbilete av Eknäset, der ein person lukkar eit vindauge frå innsida. Gjennom vindauget kan ein deretter skimte at personen set seg i ein stol. Klipp til den fyrste interiørinnstillinga.

Helena Ekdahl sit i ein stol i eit statisk totalbilete. Vindauget bles opp. Helena reiser seg og lukkar det att enda ein gong.

Teateret og Eknäset er dei to spelestadene får minst spelerom. Narrativt sett er dei ikkje like viktige som dei tre andre spelestadene. Kanskje er det nett difor dei ikkje vert presentert detaljert med ein rollefigur som omvisar som Ekdahl-huset, bispegaden og Jacobis hus vert.

Innafor og utafor biletramma

Ei av dei viktigaste skilelinene mellom teater og film går mellom korleis teateret fysisk rammar inn universet og korleis filmen fysisk rammar inn universet med biletutsnittet. Det er ikkje nødvendigvis noko likskap mellom ein teater-rollefigur som er av scena og ein film-rollefigur som er utafor biletramma. Film-rollefiguren kan vere til stades, sjølv om ho ikkje er i biletet. Dette gjeld forresten ikkje berre rollefigurar, men heile det diegetiske filmuniverset.

I *Narration in the Fiction Film* analyserer David Bordwell korleis biletutsnittet skil mellom kva som er rommet innafor biletramma og kva som er i rommet utafor ramma. Han nyttar den lange opningsinnstillinga i *Fényes szelek (The Confrontation, 1969)* av Miklós Jancsó som eit illustrerande døme. (Bordwell 1985: 130-146) Ved hjelp av kamerarørsler avdekkjer den fire minutt lange instillinga gradvis korleis det diegetiske rommet ser ut. Heile rommet vert aldri presentert innafor biletramma samstundes. Innstillinga byrjar med eit utsnitt av hovudet til ein person sett bakfrå. Førebels veit tilskodaren lite om rommet. Etter kvart, ved hjelp av panoreringar, vert større delar av rommet avdekt. Rommet er i konstant forandring for kvar kamerarørsle Jancsó utfører.

Bordwell nemner ikkje korleis den gradvise openberringa av rommet distanserer filmen frå teateret, for det er ikkje det som er intensjonen hans, men Susan Sontag tar derimot tak i dette temaet. I artikkelen "Film and Theater" skriv ho følgjande:

«Theater is confined to a logical or continuous use of space. Cinema (through editing, that is, through the change of shot – which is the basic unit of film construction) has access to an alogical or discontinuous use of space. In the theater, people are either in the stage space or “off”. When “on”, they are always visible or visualizable in contiguity with each other. In the cinema, no such relation is necessarily visible or even visualizable.» (Sontag: 367)

Sontag meiner altså at teateret er bunden til å presentere rommet logisk og kontinuerleg, medan filmen kan bryte opp logikken og kontinuiteten i rommet ved hjelp av klipping. Sontag

har rett i at klipping kan bryte logikken og kontinuiteten, men det kan også teaterrommet gjere, berre med andre verkemiddel. Skodeplassen, som er det rommet tilskodaren kan sjå, står alltid i relasjon med rommet utafør den sceniske innramminga. Det diegetiske rommet som rollefigurane opplever er ikkje det same rommet som skodeplassen. Tilskodaren kan få inntrykk av eit større diegetisk rom gjennom replikkane og handlingane til rollefigurane. Det fysiske scenebiletet av skodeplassen kan vere det same, men tilskodaren si oppleving av skodeplassen kan forandre seg og treng så visst ikkje vere kontinuerleg. Til og med *En attendant Godot* (*Mens vi ventar på Godot*, 1953) av Samuel Beckett har romlege kontinuitetsbrot, sjølv om skodeplassen aldri endrar seg i fysisk forstand. I den fyrste akta må Vladimir springe ut or skodeplassen for å pisse. Estragon står att på skodeplassen og ser på Vladimir, samstundes som han viftar med armane som om han er ein tilskodar som heiar under ein boksekamp. Etterpå kjem Vladimir tilbake. Dei få sekunda Vladimir er ute or skodeplassen kan tilskodaren sjølv førestille seg kva som skjer. Tilskodaren forstår at det eksisterer eit rom utafør det sceniske rommet. Dette kjem også fram gjennom dialogen:

«*ESTRAGON: (despairingly). Ah! (Pause.) You're sure it was here?*

VLADIMIR: What?

ESTRAGON: That we were to wait.

VLADIMIR: He said by the tree. (They look at the tree.) Do you see any others?»

(Beckett: 1. akt)

Ut frå den siste replikken forstår tilskodaren at det ikkje eksisterer eit einaste tre i landskapet utafør skodeplassen. Dimed får treet på skodeplassen ein heilt spesiell funksjon. Det er nemleg det einaste treet som finst i det diegetiske rommet.

Teateret kan imitere eller likne på filmen ved å variere scenebiletet, slik at det liknar på klipping. Sergei Eisenstein skriv om dette på slutten av 1920-talet. I 1928 turnerte ei gruppe japanske skodespelarar i Sovjetunionen. Grappa, som var leia av Ichikawa Sadanji, var den fyrste som framførte kabukiteater utafør Japan. Sergei Eisenstein sat blant publikum under ei av framsyningane. Han vart svært overvelda av den tradisjonelle teaterkunsten frå Japan, spesielt fordi han kunne sjå spor av filmatisk klipping i framsyninga av stykket *Chūshingura*. Han skriv følgjande om ei kampscene:

«*After a short fight ("for several feet") we have e "break" - an empty stage, a landscape. Then more fighting. Exactly as if, in a film, we had cut in a piece of*

landscape to create a mood in a scene, here is cut in an empty nocturnal snow landscape (on an empty stage).» (Eisenstein 1949: 22-23)

Det som Eisenstein skildrar kan vere eit romleg kontinuitetsbrot. Tilskodaren vil utvilsamt oppleve skodeplassen annleis når den er tom enn når ein slåsskamp vert dramatisert der. Sontag har sjølv sagt rett i at rollefigurane er synlege for kvarandre når dei er *på* skodeplassen, men det treng ikkje nødvendigvis vere eit argument for at teaterrommet er meir logisk og kontinuerleg enn filmrommet. *Ett drömspel* av Strindberg er eit godt døme på at også teateret kan bryte opp rommet, sjølv om vi er meir vande med at det heller filmen som har domene på akkurat det.

Den lange og statiske innstillinga

Farmor Helena sit i Eknäset og sorterer gamle familiebilete. Sonen Gustav Adolf stikk innom saman med kona Alma for ein snar visitt. Det som startar som ei triviell samtale utviklar seg til å verte ei pinleg ordveksling for restaurantdirektøren. Både mora og kona konfronterer honom plutsleg med korleis han på diktatorisk vis har staka ut framtida til Maj ved å gjere henne gravid og planlegg at ho skal jobbe i konditoriet hans. Gustav Adolf vert så opprørt av den uventa konfrontasjonen at den affektive forsvarstala hans visar tydelege brest: «*Jag vill absolut inte att mamma och Alma ska sitta och kuckla om Majs framtid. Den sköter jag. Det vill seia hon själv, menar jag.*» Etterpå tar Gustav Adolf kona si i arma og fører ho ut or huset – han finn ikkje nokon anna måte å sleppe unna diskusjonen på.

Kameraet er plassert på eit stativ og portretterer dei tre rollefigurane eit i totalbilete. Små panoreringar og tilt vert av og til nytta når den gestikulerande teaterdirektøren går utolmodig fram og tilbake i rommet eller set seg ned like fort som han reiser seg opp att. Bortsett frå å følgje Gustav Adolf sine rørsler er kameraet med andre ord statisk. Alle dei tre rollefigurane er alltid innafor biletramma. Den fjerde veggen, for å nytte eit teateromgrep, er kameraet sjølv. Scena ser ut som filma teater, ikkje berre på grunn av totalbiletet, det urørlege kameraet og at den eine veggen i rommet aldri kjem til syne, men også fordi nesten heile replikkvekslinga er skoten i éi fire minutt lang innstilling.

Den franske filmteoretikaren André Bazin (1918-1958) var ein ivrig forfektar av den lange innstillinga som eit realistisk verkemiddel. Bazin meiner at realismen i filmmediet kjem direkte frå fotografiet, som mekanisk avbildar motivet. Han nyttar ei lang festscene frå *La règle du jeu* (*Spillets regler*, 1939) av Jean Renoir som eit døme på at lange innstillingar understreker realismen. Her verkar kameraet som ein usynleg gjest, som vandrar rundt blant

gjestane. (Boardwell 1985: 144) Dette står i sterk kontrast til den sovjetiske montasjefilmen, som Bazin hadde lite til overs for. Ei gjennomsnittsinstilling i fleire montasjefilmar, mellom anna *Bronenosets Potyomkin* (1925) av Eisenstein, varar i under to sekund. (Bordwell 1985: 238-239) Bazin meinte at klippinga til Eisenstein manipulerte røynda ved å stykke ho opp i småbitar. Når filmskaparen nyttar lange innstillingar får tilskodaren derimot tilgang til filmuniverset nesten på same måte som ein diegetisk rollefigur får det. Filmen har ein nøytral ståstad og nyttar i liten grad subjektiv narrasjon. Dimed får tilskodaren moglegheita til å aktivt oppleve filmen på eiga hand, slik Bazin ynskja. Teorien til Bazin byggjer på ei demokratisk forståing av realisme, der det er tilskodaren som avgjer kva ho vil feste auga sine på, ikkje regissøren.

Samanliknar vi fotograferinga i dei nemnde scenene i høvesvis *Fanny och Alexander* og *La règle du jeu*, finn me ein vesentleg skilnad. Bergman har plassert kameraet på eit stativ og nyttar berre små og korte rørsler, medan kameraet til Renoir er mobilt. Etersom det statiske kameraet ikkje avdekkjer rommet frå fleire vinklar og dimed tvingar sjåaren til å sjå motivet frå berre ein ståstad, vert effekten annleis enn i den demokratiske realismen Bazin forfekta. I staden skapar det statiske kameraet ein teatral effekt.

Parallellen mellom teateret og den lange og statiske innstillingar er nesten like gammal som filmmediet sjølv. Tidleg i filmhistoria vart filmene nesten alltid filma i statiske og lange innstillingar. Scenene verkar som tablå i eit teaterstykke. Dei fantasifulle kortfilmene til tryllekunstnaren Georges Méliès (1861-1938) har tydelege røter frå teaterkunsten. Det alltid statiske kameraet fangar eit totalbilete av rommet, akkurat som om det er filma i fyrsteperson frå ein teatertilskodar som sit stille i salen. Teatraliteten hjå Méliès kjem også sterkt til uttrykk gjennom mise-en-scène. Himmelen, landskapet og kulissane er ofte måla på ein vegg i bakgrunnen, noko som skapar eit flatt bilete med lite djupn. Bortsett frå dei raske sceneskifta og fråveret av ljod og farger, er det grovt sett berre primitive filmtriks som skil filmene frå ei teaterframsyning. Desse filmtriksa kan vere at folk forsvinn i løyse lufta, slik månemennene i *Le Voyage dans la Lune* (1902) plutselig fordustar i ein sky av røyk når jordboarane slår på dei med ein paraply. Filmene til Méliès kan kallast teater med filmtriks. Når det er sagt, skal ein heller ikkje skulde filmene for å vere ufilmatiske på grunn av teatraliteten. Susan Sontag meiner dei er filmatisk fullkomne på grunn av framstillinga av personar som fysiske objekt og den disjunktive handsaminga av tid og rom. (Sontag: 363)

Som J. Dudley Andrew peiker på, skapa André Bazin aldri eit tydeleg deduktivt system. (Andrew 1976: 134) Dette kjem fram blant anna når Bazin skriv om filmar som er basert på teaterstykke. Han hyllar dei to Shakespeare-adapsjonane til Laurence Olivier, *Hamlet* (1948)

og *Richard III* (1955). (Bazin 2005: 87-89) Ifølgje Bazin handlar løyndommen om at Olivier visar fram teateret i staden for å skjule det. Han skriv følgjande om filmatiseringa av *Richard III*:

«*In making his film out of a play by showing us, from the opening, by a cinematic device that we are concerned here with theatrical style and conventions instead of trying to hide them, he relieved realism of that which makes it the foe of theatrical illusion.*»
(Bazin 2005: 88)

Bazin si omfamning av teatraliteten i filmar som er basert på teaterstykke opponerer mot formalistane som meiner at filmmediet skal reindyrke dei filmen sin eigenart og skilje seg frå andre kunstformer. Paradokset i teorien til Bazin er at han kritiserer ekspresjonismen, spesielt *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), for å vere altfor påverka av teatral dekor. (Bazin 2005: 108) Dime presenterer ikkje dei tyske ekspresjonistiske filmene eit realistisk univers. Dette står ikkje i samsvar med Bazin si hylling av den teatralen mise-en-scène hjå Shakespeare-adapsjonane til Olivier.

Dekoren i *Fanny och Alexander* er ikkje teatral på same måte som i den tyske ekspresjonismen og i Olivier-filmene. Der ekspresjonistane og Olivier nyttar malte kulissar, freistar Bergman å heller skape filmatiske rom som illuderer ei teaterscene. Unnatak finst, slik som dei kvite vindauga i bispegarden, som kunne vori ein del av rommet i ein tysk ekspresjonistisk film. Samanlikna med resten av filmografien til Bergman, er ikkje *Fanny och Alexander* det beste dømet på korleis Bergman nyttar lange innstillingar. Fleire av scenene inneheld montasjar med svært korte innstillingar. Likevel er fleire av scenene *Fanny och Alexander* teatralen på grunn av dei lange og statiske innstillingane.

Montasjen

Eit velkjend trekk hjå Bergman er korleis han spaltar opp rommet ved hjelp av montasjar som inneheld fleire nærbilete av ulike objekt. Etersom Bergman i desse høva ikkje nyttar noko totalbilete som etablerer rommet, veit ikkje tilskodaren korleis dei ulike objekta er plassert i forhold til kvarandre. På denne måten konstruerer klippinga mellom nærbileta eit rom som er meir kompakt, intimt og klaustrofobisk enn kva det eigentleg er, samstundes som det verkar uoversiktleg. Denne teknikken nyttar Bergman særleg når han vil skape ei usikker atmosfære.

Opninga på *Viskningar och rop* (1972) er eit døme på dette. Filmen startar med fem eksteriorinnstillingar frå ein park eller ein stor hage utanfor eit herskaps hus. Rett nok er ingen

av desse innstillingane nærbilete, men dei er heller ikkje etableringsinnstillingar. Den siste innstillinga tonar ut i raudt (fleire av sceneovergangane filmen er slik). Den raude fargen tonar ut att i ei interiørscene. Scena byrjar med sju innstillingar av klokker. Innstillingane panorerer, tiltar eller held seg i ro, men felles for alle sju er at dei utelukkande viser nærbilete av klokkene. Deretter kjem eit nærbilete av andletet til ei kvinne som søv i ein stol, før vi ser eit totalbilete av den same kvinna. Det neste er eit nytt totalbilete av ei anna kvinne som søv i ei seng, før vi ser eit nærbilete av andletet til denne kvinna òg. Ho vaknar, visar tydelege teikn til smerte og drikk litt vatn. Så langt veit sjåaren ingenting om kor klokkene og dei to kvinnene er plassert i forhold til kvarandre. Korkje nærbileta eller totalbileta forklarar det. Sjåaren kan tenkje seg at dei er i det same rommet, ettersom den scenografiske dekoren har den same stilen i alle inntillingane, til tross for at ein høyrer tikkinga frå klokkene berre når det er nærbilete på dei.

Sjåaren får seinare vite at kvinna i senga er dødssjuk. I filmene til Bergman vert døyande menneske ofte akkompagnert av tikkande klokker – ei nedteljing til undergangen. Denne klokkesymbolikken er rett nok ikkje noko unikt ved Bergman, for vi har sett liknande symbolikk mange gonger hjå andre regissørar, men få har nytta denne dødstunge klokketikkinga like intenst som honom. Dauden er ofte, spesielt i *Viskningar och rop*, framstilt som ekkel og grotesk. Systrene til den døyande Agnes viser ikkje nokon kjærleik overfor den sjuke. Når Agnes døyr og etterpå vaknar opp att til live i slutten av filmen, vil ikkje systrene hennar ha noko med henne å gjere. Dei tar avstand frå Agnes i staden for å hjelpe henne. «*Hon har redan börjat ruttna!*» protesterer den eine av dei. Tenestejenta Anna er det einaste som trengjer gjennom det groteske og visar omsorg for gjenferdet, kanskje fordi heile scena sannsynlegvis er konstruert i Anna sin fantasi.

Det finst ei scene i *Fanny och Alexander* som summerer opp *Viskningar och rop* både tematisk og narrativt. Scena utspelar seg i eit soverom i den kvite fløya av Ekdahl-huset der Oscar ligg for dauden. Både nærbileta, klippinga og dødstematikken konstruerer ein slags miniatyrversjon av *Viskningar och rop*. Alexander kjem inn i soverommet der faren ligg for dauden. Han går beinveges bort til farmor Helena og grev andletet sitt ned i fanget hennar. Etter ei stund kikar han opp. Ei oppkastbytte står på golvet. Ei klokke heng på veggen. Ein urørleg pendel. Medisinflasker. Ei anna klokke. Etter desse fem statiske nærbilete-innstillingane på ulike objekt, ser vi for fyrste gong den sjuke Oscar i senga. Alle dei fem innstillingane i den korte montasjen er filma i fyrsteperson, sett ut frå Alexander sine auge. Han unngår å sjå direkte på den døyande faren på same måte som systrene i *Viskningar och rop* held seg unna den døyande Agnes. Alexander festar i staden blikket på andre element i

rommet. Montasjen er det Eisenstein kallar ein metrisk montasje, der klipperytmen følgjer eit fastlagt mønster, uavhengig av innhaldet i innstillingane. (Eisenstein 1949: 73-74) Alle dei fem innstillingane varar i 2 til 3 sekund. Nedteljinga til dauden vert forsterka med klipperytmen. Også her er dødsleiet akkompagnert av den bergmanske tikkinga frå klokkene.

Fyrst etter at montasjen med dei fem statiske nærbileta er over, kjem ei innstilling som etablerer rommet tydelegare. Innstillinga er eit totalbilete av den dødssjuka Oscar i ei seng, Emilie som sit ved sida av honom og ein lege med stetoskop. På dette tidspunktet har Alexander vori i rommet i heile 50 sekund, men sjåaren får ikkje vite korleis rommet ser ut. Den subjektive narrasjonen frå ståstaden til Alexander fokuserer ikkje på "hovudmotivet" i rommet, som er den døyande Oscar, før det er gått nesten eit minutt. Kameraet har altså følgt det usikre blikket til Alexander, som febrilsk leitar etter alle moglege andre motiv i rommet å sjå på. Montasjen strekar under redselen Alexander har for dauden. Ut frå auga hans ser dauden hesleg og grotesk ut. Han vil helst sleppe å verte konfrontert med den.

Formålet med montasjen er ikkje berre å skildre opplevinga til Alexander gjennom subjektiv narrasjon, men også å desorientere sjåaren i rommet. Når rommet vert spalta opp av korte innstillingar som ikkje etablerer noko heilskapleg bilete av korleis rommet ser ut, verkar det forvirrande for sjåaren. Ein veit ikkje korleis dei ulike motiva er plassert i forhold til kvarandre, akkurat som i *Viskningar och rop*. Det gir ein uhyggeleg og usikker effekt. Ekstra uhyggeleg vert det med tanke på at Alexander paradoksalt er velkjent i rommet frå før. Han bur tross alt der. Når ikkje eingong den subjektive narrasjonen frå ståstaden til Alexander etablerer rommet, vert effekten ekstra sterk. Det er lett å sjå at denne oppdelinga av rommet strir mot både teatrale konvensjonar og realismeteorien til Bazin

Parallellen til *Viskningar och rop* vert fullkommen når Oscar strekkjer ut handa si mot Alexander, men sonen trekkjer sonen seg unna. Dette er ikkje ulikt korleis rollefiguren til Liv Ullmann riv seg laus frå "dødskysset" frå den daude systema i *Viskningar och rop*.

Akt 4: Tid

Det einaste Aristoteles seier om tidsomgrepet i dramatisk dikting er følgjande: «*Videre hva omfanget angår, så vil gjerne tragediehandlingen utspille seg innenfor et solomløp eller i et hvert fall ikke strekke seg meget ut over dette.*» (Aristoteles 2010: 30) Teateret har for lengst droppa denne strenge konvensjonen, men framleis er fleire temporale teaterkonvensjonar gjeldande. Narrasjonen i eit drama er som regel delt inn i akter. Kvar enkel akt ta føre seg hendingar som utspelar seg i løpet av éin dag. Mellom aktene kan det gå fleire månader. På denne måten konsentrerer dramaet seg om ei kompakt og effektivt hendingsutvikling innafør akta, medan månadane mellom aktene vert ikkje dramatisert og er ofte ikkje viktige nok for historia.

Filmmediet er betre eigna til å konstruere eit plott der hendingane utspelar seg i ein meir kontinuerleg flyt. *Fanny och Alexander* bryt derimot med den filmatiske tradisjonen og plottar plottet inn mot den teatrale aktinndelinga i staden.

Akter og tablå

Den fyrste som deler dramaet inn i einingar er sjølv sagt Aristoteles. Han deler handlinga i tragedien og fabelen inn i to delar. Den fyrste delen kallar han *knuten*, medan den andre får namnet *løysinga*. I *Om diktetkunsten* skriv han:

««*Knuten*» (désis) kaller jeg alt som skjer fra begynnelsen av og til den begivenhet som er den siste før skjebneomslaget, den begivenhet som skjebneomslaget springer ut av, «*løsning*» (lýsis) alt som skjer frå skjebneomslaget begynner og inntil slutten.» (Aristoteles 2010: 52)

Det er ikkje noko problem å dele *Fanny och Alexander* inn i det same enkle mønsteret. Skjebneomslaget som delar handlinga i filmen midtveges er giftemålet mellom Emilie og biskopen. Juleferinga og Oscar sin død utgjer *knuten*, medan livet i bispegarden og klimakset i Jacobis hus er *løysinga*.

Ingen av dei greske dramaa var delt inn i akter. Dei fyrste som gjorde det var romarane om lag 200 år f.Kr. (Helland og Wærp 2008: 72) Romarane, som til dømes Seneca, delte som regel inn stykka i fem akter. (Brockett 1974: 53) Femaktstrukturen inspirerte William Shakespeare, sjølv om han ikkje nytta inndeling i akter sjølv. Aktinndelinga vart gjort av andre seinare.

Som allereie nemnt i handlingsreferatet er *Fanny och Alexander* delt inn i fem akter, pluss prolog og epilog. Dei to fyrste aktene er tydeleg separert frå resten av filmen både i tid, tematikk og delvis rom. Den fyrste akta utspelar seg i løpet av ein dag, medan den andre tar føre seg eit tidsløp på om lag ei eller to veker (frå Oscar døyr til gravferda). Dei tre siste aktene er derimot ikkje særleg separerte frå kvarandre, fordi dei presenterer ei samanhengande og kontinuerleg handlingsutvikling.

På grunn av den ikkje heilt fullkomne femaktsstrukturen er det meir interessant å dele opp aktene i mindre einingar til scener. Mange av scenene er lange tablå som varar fleire minutt og som gjeng føre seg i det same rommet og i ei samanhengande temporal eining. Difor er dei fleste scenene i filmen skrivast om direkte til eit teatermanus utan store nødvendige omgjeringar. Bergman er sparsam med musikkbruken. Dei få gongene ikkje-diegetisk musikk vert nytta, er det i samband med sceneskift, nesten som mellomspel i teateret.

Eit velkjent skilje mellom teater og film, er at handlinga i filmen kan skifte raskt frå ein spelestad til ein annan og frå eit augeblikk til eit anna. Filmene bryt altså opp tida og rommet. Den britiske litteraturvitaren Allardyce Nicoll (1894-1976) tar føre seg eit breitt spekter av skilnader mellom teater og film i boka *Film and Theatre* (utgjeven for fyrste gong i 1936). Her nyttar han tilbakeblikk (flash-back) som eit døme på korleis filmene bryt opp tida og rommet. Denne evna meiner han appellerer til dei spirituelle opplevingane til tilskodaren. Han skriv: «*The cinema, by thus destroying ordinary time and space, leads us into a kind of fourth dimensional world where our imaginations are released and where the spiritual takes control of the physical.*» (Nicoll: 98)

Alle scenene i filmen er plassert i kronologisk rekkjefølgje. Somme utspelar seg rett nok parallelt med kvarandre. Derimot er det tre korte innstillingar i filmen der Bergman avviker frå den strenge kronologien. Innstillingane er så korte at dei ikkje kan kallast scener, men som heller broderer ut scena dei er ein del av. Dei to fyrste tilfella er handlingar eller innstillingar som vert repetert, altså at det same utspelar seg to gonger, medan det andre er eit kort tilbakeblikk.

Aron og Alexander står ved døra til Ismael i Jacobis hus. Kameraet viser Aron og Alexander i profil. Aron kakkar på døra og seier: «*Ismael. Jag är her med din frukost.*» Aron låser opp to låsar og opnar døra. Deretter klipper filmen til ei scene i bispegarden, før handlinga flyttar seg attende til Jacobis hus. Aron og Alexander står framom døra, som ikkje er opna. Kameraet filmar frå ein annan vinkel denne gongen og er plassert rett bak dei. Aron kakkar på døra og seier: «*Ismael. Jag är her med din frukost.*» Han låser opp dei to låsane og

opnar døra. Her er det altså ei oppattaking av den same handlinga. Grunnen til dette kan vere at Bergman ynskjer å tydeleggjere at hendingane i bispegarden utspelar seg *akkurat* samstundes som hendingane i Jacobis hus. I tillegg kling ekkoet frå forordet i *Ett drömspel* i bakgrunnen: «*Tid och rum existera icke;*» (Strindberg 2011: 108) På dette tidspunktet flyt hendingane i Jacobis hus og hendingane i bispegarden over i kvarandre. Alexander nyttar Ismael som eit medium til å drepe biskopen. Oppattakinga av Aron som opnar døra set difor strek under samansmeltinga av tida og rommet. Ei anna oppattaking er Elsa Bergius som spring brennande gjennom ei dør.

Det eine tilbakeblikket i filmen kjem når politikommissæren informerer Emilie om brannen i bispegarden. Plutseleg vert nærbiletet av politikommissæren etterfølgt av ei 5 sekund lang innstilling av den sterkt forbrende biskopen liggjande på golvet i bispegarden. Reint grafisk er innstillinga kanskje den mest gruvsame i heile filmen. Den 5 sekund lange tilbakeblikksinnstillinga bryt med den kronologiske narrasjonen, noko som forsterkar det forstyrrende motivet av den forbrende biskopen. Tilbakeblikket fungerer meir som eit lite slag i andletet til tilskodaren enn ei oppløysing av tida og rommet.

Murskode

Skodeplassen – teaterscena sett frå tilskodaren sine auge – står alltid i relasjon til det diegetiske rommet utafør som berre rollefigurane opplever. Ofte kan handlinga utspele seg utafør skodeplassen. Da kan ein av rollefigurane *på* skodeplassen fortelje kva som skjer eller har skjedd. Dette kallast eit *murskode* (eller teikoskopi). Heilt bokstaveleg inneber dette at rollefigurane står oppe på ein mur på ein borg eller eit slott, skodar utover slagmarka og fortel kva som utspelar seg der ute. Teknikken kan sporast heilt attende til antikken. Sjølv om teknikken er ein teaterkonvensjon i dag, oppstod den fyrst i helteeposet. I den tredje songen i *Iliaden* av Homer står Helena oppe på ein mur i Troja og skodar utover slagmarka (murskode), samstundes som ho fortel kong Priamos kva som skjer. (Homer 2012: 46-48) Når teknikken vert nytta på teaterscena, kan grunnen vere at store slagscener er vanskeleg å dramatisere. Difor kan murskoda banalt nok verte nytta av praktiske og økonomiske grunnar.

Det treng sjølv sagt ikkje vere berre slagscener som vert fortald gjennom eit murskode. Ibsen nyttar det same verkemiddelet, særleg når han skal skildre sjokkerande hendingar. Sjølvmorda i både *Vildanden* og *Hedda Gabler* gjeng føre seg utafør skodeplassen. (Ibsen 2001: 102) (Ibsen 1937: 418) Her er det ikkje økonomiske eller praktiske årsaker som får Ibsen til å nytte murskode. I staden kan det hende Ibsen meinte at eit sjølvmord på skodeplassen ville vere for sjokkerande for publikum. Ein annan og meir interessant grunn

kan vere at fokuset ikkje vert retta mot sjølve sjølvordshandlingane, men heller mot reaksjonane til dei andre rollefigurane. Ein tredje årsak kan vere at handlinga som utspelar seg utafor skodeplassen ikkje treng vere korrekt fortald av rollefiguren som har vori vitne. Det kan dimed råde ein viss skepsis om hendinga faktisk har skjedd.

Det tydelegaste dømet på eit murskode i *Fanny och Alexander* finn ein i klimakset. Alexander nyttar Ismael som eit medium for å drepe biskopen. Elsa Bergius veltar parafinlampa over seg sjølv, spring «*brinnande som en fackla*» mot biskopen og kaster seg over honom, slik at han døyr av brannskadane. Den dramatiske hendinga vert forklart gjennom to murskode, fyrst av Ismael samstundes som brannen i bispegarden byrjar: «*Dörrarna slås upp – nei vänta. Först ett skrik, ett ohyggligt skrik som går genom huset, en oformlig brinnande gestalt rör sig över golvet – skrikande.*» Isolert sett er replikken til Ismael tvitydig og fortel ingenting om at det er Elsa Bergius som er i lys loge – heller ikkje om at biskopen døyr. I den neste scena kjem ein politikommissær til Ekdahl-huset og fortel på ein konkret og formell måte kva som har skjedd: «*Brinnande som en fackla har den sjuka rusat genom huset och av en händelse tagit sig in i Hans Högvördighet Biskopens sängkammare. (...) Fröken Bergius kastade sig mot den sovande och antände på så sätt såväl hans sängkläder som hans nattrock.*»

Når sant skal seiast får sjåaren rett nok sjå fire korte innstillingar frå brannen i bispegarden. Den fyrste viser at Elsa Bergius veltar parafinlampa. Dei to neste er ei repeterande innstilling som viser henne springe brennande ut or ei dør. Den siste viser biskopen liggjande på golvet med brennande føter. Dei fire korte innstillingane supplerer dialogen. Ein kan godt førestille seg filmen utan desse innstillingane. Funksjonen deira er ikkje å formidle *kva* som skjer, for det greier dialogen utmerkt på eiga hand. Funksjonen er heller å streke under dramatikken og klimakset. Innstillingane frå brannen er dei grafisk mest forstyrrende innstillingane i heile filmen og samstundes veldig uttrykksfulle. Dimed forsterkar dei dramatikken og klimakset. På grunn av at innstillingane ikkje har nokon viktig forteljande funksjon, kan ein kalle Ismael og politikommissæren sine skildringar av brannen for murskode lell, sjølv om enkelte brotstykke vert dramatisert.

Kva er grunnen til at Bergman nyttar to murskode for å fortelje om hendingane rundt brannen? Det kan ikkje vere for å så skepsis om brannen verkeleg har skjedd. Sjølv om filmen til ein viss grad gjeng føre seg i ei drøymeverd, der fantasien og røynda glir inn i kvarandre, er det utenkjeleg at brannen ikkje har skjedd; for så lenge biskopen lever, vil ikkje Ekdahl-familien få vere i fred (med mindre han dukkar opp som eit gjenferd). Det kan derimot vere praktiske grunner til at Bergan ikkje ville filme brannen detaljert i *Fanny och Alexander*. Til

tross for at produksjonen var den dyraste i svensk filmhistorie til da, ligg det alltid ein stor risiko i å setje fyr på skodesparane. Stuntmannen som skulle førestille Elsa Bergius fekk ifølgje bakomfilmen *Dokument Fanny och Alexander* store brannskadar på hendene av den korte scena der Elsa spring ut døra. Det kan også hende at ei dramatisering av brannen ville vori altfor sjokkerande i ein elles høvesvis lågmælt film som fokuserer på relasjonane mellom rollefigurane og den indre handlinga. Dei fire korte innstillingane frå brannen er grafisk sett dei mest forstyrrande innstillingane i heile filmen, sjølv om dei ikkje skildrar dei gruvsamaste hendingane under brannen. Ei meir nærgåande skildring av brannen ville ha broti med filmen sin natur.

Grunnen til at brannen er skildra gjennom to murskode kan som sagt vere så banale som at tryggleiken rundt ei slik innspeling vert sett på prøve. Meir interessant er det å sjå på *effekten* som murskoda skapar. Ein kan heller ikkje her komme bort frå det teatrale aspektet ved filmen. Om det er risikabelt å setje fyr på filmskodespelarar, er det enda farlegare å tenne på teaterskodespelarar. På teaterscena må skodespelarane utsetje seg for dei same farane under alle framsyningane. Når ein rollefigur skal setje fyr på ein annan ved å kaste seg over honom, seier det seg sjølv at teaterscena ikkje er eigna til ei slik handling. Effekten til desse to murskoda i *Fanny och Alexander* er difor å streke under teatraliteten.

Det finst også andre sentrale hendingar i *Fanny och Alexander* som kan kallast murskode. Når Isak Jacobi kjem til bispegarden for å redde barna, veit ikkje tilskodaren noko om redningsaksjonen hans på førehand. Planlegginga av redningsaksjonen vert aldri dramatisert. Sjølv om ho spelar ei vesentleg rolle i *historia*, vert det aldri gjort noko større poeng ut av ho i *plottet*. Det er ikkje usannsynleg at farmor Helena, som er bestevennen til Isak, har kontakta den jødiske trollmannen og bedt honom om å redde ungane frå det strenge tilveret i bispegarden. Deretter har Isak lagt ein plan saman med nevøen Aron. Ettersom planlegginga aldri vert dramatisert, kjem heile redningsaksjonen like uventa på tilskodaren som på dei to barna.

Ettersom denne ikkje-dramatiserte hendinga får heilt avgjerande følgjer for historia, kan ein i vid forstand kalle ho eit murskode – sjølv om ho aldri vert referert til direkte. Til skilnad for brannen i bispegarden, er det heilt klart at det ikkje er omsynet til tryggleiken for skodespelarane og stuntmenn som er årsaka til at Bergman nyttar eit murskode for å ymte om planlegginga for redningsaksjonen. Teatraliteten spelar ei heilt avgjerande rolle for kvifor Bergman vel å ikkje dramatisere planlegginga.

Eit anna murskode i filmen har derimot ein annan verknad enn å poengtere relasjonen filmen har til teateret. Alexander fortel Justina og Fanny om at han har møtt gjenferdet til den

døde bispinna, som har fortald honom at biskopen låste henne og barna inne i barnekammerset og drukna da dei prøvde å rømme ut or vindauget. Samtala mellom Alexander og den døde bispinna er ikkje dramatisert. Dimed sår filmen tvil om denne samtala eigentleg har skjedd. Alexander kunne ha dikta opp heile forteljinga som eit åtak mot biskopen, noko som også er tilfellet. Filmen avslørar løgna til Alexander i scena der gjenferda til døtrene stadfestar at drukninga var ei tragisk ulykke som biskopen ikkje var skyldig i. Før denne scena er det umogleg for sjåaren å avgjere om forteljinga til Alexander er sann eller ikkje.

Akt 5: Roller og masker

Henrik og Anna Bergman slit med ekteskapet. I tillegg har Anna eit utanomekteskapeleg forhold med ein annan mann, men ho tør ikkje seie det til Henrik. I staden kontaktar ho vennen sin, presten Jacob, og fortel honom om problema. Jacob oppmodar henne til fortelje sanninga, men ho nektar. Den gamle presten freistar å overtyde henne om at eit liv i løgn kan føre til at ein mistar seg sjølv. Han seier: «*Anna, vi spelar så många roller. Somliga därför att det är roligt, en del därför att andra vill att vi ska spela dom där rollerna, oftast för att vi vill skydda oss. Så tappar vi omärkligt bort det som inte är roll. När jag spelar, så kommer jag bort ifrån det som är jag själv.*»

Filmen *Enskilda samtal* (1996) er regissert av Liv Ullmann etter manuskript av Ingmar Bergman. Den er i likskap med *Den goda viljan* (1992) av Bille August inspirert av forholdet mellom foreldra til Bergman (skjønt dei eigentleg heitte Erik og Karin). Presten Jacob representerer sanninga, slik prestar ofte gjer hjå Bergman. I likskap med biskop Edvard Vergerus er han oppteken av at folk skal vere ærlege overfor kvarandre, utan å dekkje seg til med masker. Sjølv om likskapane mellom Jacob og Edvard stoppar allereie her, er presten hjå Bergman ofte skildra som ein person som ikkje kan eller ikkje skal bere masker. Somme unnatak finst, slik som presten i *Viskningar och rop*. Monologen hans er ei demaskring, som Maaret Koskinen skriv. (Koskinen 2001: 99) Han løftar blikket opp frå Bibelen og framfører si eiga personlege preike til den daude Agnes, der han seier at ho skal be for dei som er att jorda. Det er tydeleg at presten vaklar i trua si. Orda hans kler av honom maskene og står att som eit sårbart menneske. Jacob i *Enskilda samtal* og biskopen i *Fanny och Alexander* er derimot tru mot rolla si. Dei representerer sanninga.

Maskemetamorforikken står sentralt i dei fleste av filmene til Bergman. Også i *Fanny och Alexander* tar rollefigurane på seg masker alt etter kva slags situasjon dei hamnar i. Dette kapitlet handlar både om korleis rollegalleriet er orkestrert og korleis maskemetamorforikken vert handsama.

Antagonisten

I boka *Theatricality – A Study of Convention in the Theatre and in Social Life* plasserer forfattaren Elizabeth Burns teatralitet inn i ein sosiologisk kontekst. Ho skriv: «*Whereas the Shakesperian character had one role, that of king, prince or general, which dominated his other roles, the modern hero is doubtful which should take precedence amongst conflicting roles.*» (Burns 1972: 224) Med den moderne helten referer ho til rollefigurar hjå Ibsen og

Strindberg. Den moderne helten treng altså ikkje å ha nokon formell tittel som kommenterer den sosiale statusen deira, slik som i stykka til Shakespeare. I *Fanny och Alexander* ligg fleire av rollefigurane tettare opp mot Shakespeare enn mot Ibsen og Strindberg. Tittelen og yrket deira former funksjonen deira i filmen. Skodespelaren Emilie er uløyseleg knytt til maskemetamorforikken. Forretningsmannen Gustav Adolf er flink med tal og reiknskap, men greier ikkje å spele andre roller enn si eiga. Det aller beste dømet på korleis tittelen går hand i hand med karaktertrekka er sjølv sagt biskopen.

Parallellane mellom handlinga i *Hamlet* og handlinga i *Fanny och Alexander* er openbar, særleg fordi rollefigurane liknar på kvarandre. Alexander har rolla som Hamlet, Emilie som dronning Gertrud og biskopen som den vonde kongen Claudius. Grunnen til at *Hamlet* er eit av dei aller største verka innafor dramadiktinga, er at hovudpersonen har eit samansett mønster av karaktertrekk som kan tolkast på fleire måtar. Prins Hamlet kan vere ein tradisjonell helt, ein mentalt forstyrra person eller rett og slett usympatisk. Når han framfører den mest kjente monologen sin, står han kanskje på randen av mentalt samanbrot og sjølv mord. (Shakespeare 2013: 102-103) Også karaktertrekka til Claudius har vori utforska frå ulike vinklar. I staden for å vere den maktsjuka despoten, kan han også vere meir kompleks framstilt. Kanskje er Claudius sterkt plaga av drapet han har gjennomført. Han kan slite med samvitset sitt. Brotet med den klassiske god-/vond-aksa kjem også fram i mange av birollefigurane. Rosenkrantz og Gyldenstern er i starten av stykket kameratane til Hamlet, men etter kvart går dei over til den andre sida og støtter kong Claudius.

At Alexander Ekdahl har usympatiske trekk, herskar det ingen tvil om. Utan å ha nokon relevant grunn, spreier Alexander løgnar og viser liten sympati overfor personar han ikkje liker. Det er fristande å seie at både Alexander og biskopen er antagonistar på kvar sine måtar. Sjølv om handlinga og rollefigurane i *Fanny och Alexander* er utvilsamt basert på *Hamlet*, som har eit kompleks rollegalleri, har filmskribentar sjeldan vori interessert i dei meir sympatiske sidene til biskopen. Også biskopen er, i likskap med Claudius, ein samansett rollefigur. Ved å kaste eit blick på bakgrunnshistoria hans, er det til og med lett å oppfatte honom som eit offer. Ulykka som tok livet av kona og døtrene hans har gitt honom traume. Han har isolert seg frå omverda og levd i einsemd, som kulminerer i ein psykisk forstyrra trong til å kontrollere andre menneske sine liv. Dragkampen mellom den "gode" Alexander og den "vonde" biskopen er ikkje ein klassisk duell mellom det gode og det vonde fordi dei to rollefigurane har altfor komplekse karaktertrekk til å passe inn i eit så enkelt mønster.

Alexander diktar opp falske historier om at mora har selt honom til sirkus og at biskopen har drepi familien sin. Han har ikkje nokon god grunn til å lyge om at mora hadde

selt honom til eit sirkus. Teorien om at biskopen stengde den førre familien sin inne på barnekammerset er også ganske søkt. For honom er fantasien viktigare enn ærugskapen. Overgangen frå det harmlause livet i Ekdahl-huset til det strenge protestantismen i bispegarden vert for stor for Alexander. Difor går han til åtak på biskopen.

Heller ikkje biskopen passar inn på ein god-/vond-akse. Andre Bergman-skribentar har ofte karakterisert biskopen som ein usympatisk sadist som er svolten på å utøve makt og vald. Jesse Kalin skriv dette om biskopen: «*Of all Bergman's creations, he is the closest to being a caricature, and it is often hard to have sympathy for him.*» (Kalin 2003: 169) Her set ho to påstandar ut i livet. Den fyrste er ikkje berre problematisk, men direkte feil. Ingmar Bergman skapa rollefigurar som er langt meir karikerte enn biskopen. I blautkakekomedien *För att inte tala om alla dessa kvinnor* (1964) skal ein kritikar skrive ein biografi om ein kjent cellist. Heile filmen er ei einaste lang latterleggjering av kritikaren. Bergman hadde eit problemfylt forhold til kulturkritikarar, ikkje minst Olof Lagercrantz, som slakta *Sommarnattens leende* (1955) med desse nådelause orda. «*En finnisg ynglings dåliga fantasi, ett omoget hjärtas fräcka drömmar, ett gränslöst förakt för konstnärlig och mänsklig sanning är de makter som skapat denna 'komedi'. Jag skäms att jag sett den.*» (Lagercrantz sitert i Bergman 2007a: 183) I sjølvbiografien *Laterna magica* skriv Bergman om ein annan kritikar – han nemner ikkje namnet hans – som stendig kritiserte teateroppsetjingane til Bergman:

«*Han reste till och med till München för att pliktskyldigast fullgöra sitt skarprättarvärv. Jag såg honom en vårväll på Maximilianstrasse, starkt berusad, iklädd en tunn vit T-shirt och ett par alltför trånga sammetsbyxor. Det rakade huvudet slängde tröstestlöst, han sökte kontakt med passerande men blev håfullt avvisad. Uppenbarligen frös han och mådde illa.*» (Bergman 2007a: 184)

Sjølvbiografien til Bergman inneheld mange anekdotar som høyrer ut som usannsynlege, som til dømes at han fekk den fyrste seksuelle erfaringa si allereie som åtte- eller tiåring med «*en medelålders änka*» som han i tillegg namngir. (Bergman 2007a: 128-129) Historia om den fulle teaterkritikaren kan også vere oppdikta, men like fullt er det eit hemnarisk åtak på honom. *För att inte tala om alla dessa kvinnor* er også eit åtak på kritikarane som regelmessig har slakta Bergman. Filmene startar med tekstplakaten: «*Varje likhet mellan denna film och den s.k. verkligheten måste vara ett missförstånd.*» Her lyg Bergman enda ein gong, for hovudpersonen er openbart ein karikatur av kritikarane som lysesja Bergman. Spesielt minneverdig er scena der musikkritikaren sit under eit tre og høyrer på den vakre fuglesongen.

Når han spør fuglane om dei respekterer det han skriv, får han servert ein fuglebæsj frå ovan. Med tanke på framstillinga av kritikaren, er det meningslaust å påstå at biskopen er den mest karikerte rollefiguren Bergman har pusta liv i.

Den andre påstanden i sitatet til Kalin, at det ofte er vanskeleg å få sympati for biskopen, er også problematisk. Kalin nemner sjølv den dramatiske bakgrunnshistoria til biskopen: «*Fifteen years before, his wife and daughters drowned in the icy river below. At that moment love disappeared from his world.*» (Kalin 2003: 169) Biskopen har levd i einsemd sia da. Når han fyrst får seg ny kone og stebarn, kulminerer fleire år i einsemd i ein ofseleg trong til å kontrollere og verne den nye familien. Den desperate og ynkelege biskopen kjem enda tydelegare fram i det publiserte manuskriptet. I ei samtale med Emilie seier han:

«Jag måste lära dig och dina barn att leva i verkligheten. Det är inte mitt fel att verkligheten är ett helvete. I den här världen, Emilie, i den här verkligheten blev Jesus Kristus torterad och dödad. (Paus) Genom din ansvarslöshet har du tvingat mig att ta ansvaret, inte bara för dina barn utan också för dig. Det är tungt och jag känner en fruktansvärd ensamhet.» (Bergman 2007b: 191)

I den ferdige filmen er det berre den nest siste setninga som er med. I tillegg sluttar scena annleis i manuskriptet:

«Edvard (med ömhet): Jag är en vanlig mänska med stora fel men jag förvaltar ett mäktigt ämbete. Ämbetet är alltid större än dess utövare. Människan som lever i ämbetet är ämbetets slav. Han har inte rätt till egna tycken. Han är till för sina medmännskor, bara i sin underkastelse är han levande. Hans slaveri är hans frihet. Jag älskar dig, Emilie, jag älskar dig mer än någon annan mänska i denna värld, Gud är mitt vittne. Men du hotar mitt ämbete genom dina vanvettiga och farliga utbrytningsförsök och ditt ständiga tal om skilsmässa. Allt det där måste stävjas, Emilie. Du måste lära dig att ödmjukt böja dig under den makt vi båda tjänar.

Emilie (skriker)

Edvard (slår henne över munnen)

Emilie: Jag förbannar dig. Jag förbannar ditt barn som jag bär. Jag ska slita fram det med mina egna händer och jag ska krossa det, som man krossar ett giftigt djur. Varje dag, varje timme ska jag önska din död och jag ska tänka ut en plåga som är fasansfullare än allt vad mänskligt förstånd kan fatta.

Edvard: *Nu vandrar vi genom Tåredalen, Emilie. Vi vandrar genom Tåredalen och gör den rik på källor.»* (Bergman 2007b: 191-192)

Biskopen var i utgangspunktet ein kjærleg familiefar. Det kjem fram når gjenferda til døtrene freistar å skremme Alexander frå vettet. Gjenferda sin hemnaksjon mot Alexander kan difor ikkje vere grunnlaus. Ein kan ikkje komme bort frå at biskopen *må* ha vori snill mot dei. Difor ynskjer dei hemn. I det publiserte manuskriptet uttrykket eit av gjenferda dette eksplisitt: «*Vi tyckte om vår far. Han var alltid snäll mot oss.»* (Bergman 2007b: 177) Etter den fatale drukningsulykka er det derimot lite att å spore av den snille familiefaren. Femten år i sorg og isolasjon har avskori honom frå røynda og forvandla honom til ein omsynslaus tyrann. Paradoksalt nok er det *han* som ber Emilie om å gløyme det "falske" livet hennar som skodespelar og heller leve i det han meiner er den "verkelege" verda.

Som Koskinen og Rohdin peiker på, har biskopen mange karaktertrekk til felles med rollefiguren Tartuffe i komedien til Molière med det same namnet. Likskapen er ikkje tilfeldig, ettersom Bergman sette opp *Tartuffe* i München 1979, berre nokre få månader etter at han fekk dei fyrste ideane til *Fanny och Alexander*. (Koskinen og Rohdin 2005: 154) Tittelrolla i den sprelske forviklingskomedien er ein kvasi-religiøs leiebuar som narrar verstfamilien sin trill rundt. Han påstår at han er snill og god, men eigentleg er han berre ute etter gods og pengar. Patriarken i familien, Orgon, går fem på. Han gir alle eigendelane sine til Tartuffe, delvis for å gjere honom til lags og delvis for å signalisere overfor resten av familien at Tartuffe er ein heidersmann til å stole på. Når alt ser som mørkast ut, kjem politiet til heimen og arresterer Tartuffe for tidlegare brotsverk. Stykket sluttar med at familien får eigendelane sine tilbake og hyllar kongen for at politiet fekk has på Tartuffe.

Biskopen trengjer seg inn i ein framand familie og utsett dei for store plager, slik Tartuffe også gjer. Samstundes er det også viktig å leggje vekt på alle skilnadene mellom Tartuffe og biskopen. Der Tartuffe er karikert, er biskopen ein meir heilskapleg rollefigur med ei tragisk bakgrunnshistorie som har merkt honom for livet. Tartuffe har derimot ikkje nokon kjent traumatisk fortid. Difor er han på ingen måte eit offer. I tillegg er han ein religiøs hyklar, medan gudstrua til biskopen er sann og ekte. Den største skilnaden mellom dei to rollefigurane er at Tartuffe spelar ynkeleg og stakkarsleg, medan biskopen er ein krystallklar autoritet. Når ein av familiemedlemmane gjennomskodar Tartuffe, tar Tartuffe offerrolla og seier følgjande:

«*Så snakk da ut, min sønn: beskriv meg som en skjendig*

og æreløs person, en morder, en elendig!
Ja, bare skjell meg ut for alt som er gement:
Jeg svarer ingenting – hvert ord er velfortjent.
Jeg kneler skamfullt ned. Støt til! Drei dolken om,
så et forbrytersk liv kan få sin strenge dom!» (Molière 2003: 152)

Tartuffe spelar på omvendt psykologi, medan biskopen aldri ville ha nytta slike greip. Ingenting av det biskopen seier i løpet av filmen er løgn. Det er Alexander som står for dei verbale løgnene. Sjølv om ingenting av det som biskopen *seier* er løgn, kan ein likevel kalle honom ein løgnar. Han meiner sjølv at han representerer kjærleiken, sanninga og det gode, men det gjer han naturlegvis ikkje. Difor er biskopen ein ulv i saueham, utan at han er klar over det sjølv. Tartuffe er derimot fullt klar over at verksemda hans er kynisk, hyklersk og ulovleg.

Biskopen er ikkje den mest motbydelege rollefiguren i *Fanny och Alexander*. Han har ei søster og ei mor som gjer seg fortent til den tittelen. Fordi dei ikkje har den same traumatiske bakgrunnshistoria som biskopen har, finst det ikkje nokon grunn til at dei skal torturere Emilie og barna. Samanlikna med dei kvinnelege slektningane sine, vert biskopen faktisk framstilt som ganske mild. Det er tross alt Blenda som utfører den aller verste handlinga mot barna, noko som ikkje vert dramatisert, men som kjem fram i samtala mellom Emilie og Helena. Emilie forteller: «*Hans mor låser in dem och tvingar dem att gå till sängs mitt på dagen. För en vecka sedan vägrade Fanny att äta upp sin grötportion. Hon fick sitta hela kvällen. Hon kräktes i tallriken. Till sist åt hon.*» Likevel er det biskopen som må bere antagoniststempelet, ettersom han er katalysatoren for den vonde vendinga filmen tar midtveges.

Skodespelaren og tilskodaren

Teaterinstruktøren Peter Brook skreiv ein gong: «*Jeg kan ta en hvilken som helst tom plass og kalle det en naken scene. Alt som da skal til er å la en mann gå tvers over denne plassen mens en annen ser på, og så har vi en teaterhendelse.*» (Brook sitert i Helland og Wærp 2005: 137) Forholdet mellom skodespelaren og tilskodaren er hyppig tematisert i *Fanny och Alexander*.

Korleis skil filmskodespelaren seg frå teaterskodespelaren? Dette spørsmålet er viktig for den kjente amerikanske poeten Vachel Lindsay. I 1915 publiserte han boka *The Art of the Moving Picture*, som er eit tidleg døme på filmkritikk. Dei teknisk filmatiske aspekta går han ikkje nærmare inn på. Han kastar i staden ljøset på skodespelaren og diskuterer korleis

projiseringa av skodespelar skil seg frå skodespelarkroppen på teaterscena. Han skil mellom teaterskodespelaren og filmskodespelaren på denne maten.

«*But by comparison to motion picture performers, stage-actors are their own managers, for they have an approximate notion of how they look in the eye of the audience, which is but the human eye. They can hear and gauge their own voices. They have the same ears as their listeners. But the picture producer holds to his eyes the seven-leagued demon spy-glass called the kinoscope, as the audience will do later. The actors have not the least notion of their appearance.*» (Lindsay: kapittel XII)

Lindsay meiner altså at filmskodespelaren er meir distansert frå verket og publikum enn kva teaterskodespelaren er. Mellom linene kan ein lese at filmskodespelaren ikkje ber verket like tungt på skuldrane sine som ein teaterskodespelar gjer. Filmskodespelaren er ei brikke i eit større puslespel som regissøren er herre over.

Nærværet til teaterskodespelaren vert tydeleggjort i diegesen i *Fanny och Alexander*. Rollefigurane kan når som helst ta på seg ei maske og spele. Sjølve tittelen *Fanny och Alexander* referer nett til forholdet mellom tilskodaren og skodespelaren. Ein kan undre se over kvifor Bergman valte akkurat desse to namna i tittelen. Filmen har mange fleire hovudpersoner. Emilie er kanskje den rollefiguren som er mest avgjerande for korleis historia utviklar seg, men like fullt er også bestemor Helena, onkel Gustav Adolf, onkel Carl og biskopen Edvard Vergerus på ein måte hovudpersonar. Ein kan også stille spørsmålsteikn ved kor stor Fanny-rolla er. Ho har høvesvis få replikkar og liten påverknad på handlinga. Difor kan det verke pussig at namnet hennar har funni vegen inn i filmtittelen. *Fanny och Alexander* reflekterer det uslitelege forholdet mellom mennesket og kunsten – tilskodaren og teateret. Fanny spelar aldri nokon avgjerande rolle som utøvande katalysator. Ho står på sidelinja og observerer situasjonane utan å gripe inn. Det er derimot Alexander som får hjula til å snurre. Fantasien hans kjenner knapt nokon grenser. Fanny er tilskodaren, medan Alexander er skodespelaren. Tittelen er difor ikkje eit kompass som peiker på kven som er hovudpersonane, men den er i staden ei ekstra understreking av forholdet mellom tilskodaren og skodespelaren.

Den skjulte observatøren er eit kjent virkemiddel frå teaterscena. Ein rollefigur skjuler seg, medan ho eller han observerer andre rollefigurar medan dei avslører ein løyndom. I *Hamlet* skjuler Polonius seg bak eit forheng medan Hamlet snakkar med Gertrud. (Shakespeare 2013: 136) Scena endar ikkje med avsløring av sanninga, men at Polonius vert drepen ved eit uhell fordi Hamlet trur det er Claudius som står bak forhenget. I *Tartuffe* av

Molière freistar Elmire å overtale ektemannen Orgon om at Tartuffe er ein hyklar. Ho ber Orgon om å gøyme seg under eit bord medan ho snakkar med Tartuffe. Elmire spelar eit spel der ho forfører Tartuffe. Tartuffe går rett i fella, men like før dei bryt det sjette bodordet, kjem Orgon fram frå skjulestaden og avbryt heile affæren. Han forstår endeleg at Tartuffe er ein hyklar. (Ein lyt merkje seg namnelikskapen mellom Elmire og Emilie.)

Bergman nyttar ein skjult observatør i handfull scener i *Fanny och Alexander*, deriblant ei scene frå Eknäset, der Helena spionerer på Carl og Lydia. For at Carl skal greie å lure pengar ut av mora si, må han få sympati hjå henne. Difor ber han kona si, Lydia, om å gi små hint til Helena om at han tenkjer på å ta livet sitt. «*Du måste göra klart for henne att jag funderar på att begå självmord,*» seier Carl i ei skarp tone. Lydia skjønner ikkje at sjølvmondsrykta berre er arrangerte for økonomiske formål og reagerer forskrekka: «*Är det verkligen sant?*» Medan Carl freistar å regissere eit teaterstykkje, forstår ikkje Lydia at det heile er ein fiksjon. Difor vert ho forskrekka når ho trur sjølvmondsplanane er reelle.

Scena får ein ekstra dimensjon av at Helena står ved eit vindauge å spionerer på Carl og Lydia under denne samtala. Helena tar altså tilskodarposisjonen. Dimed får scena parallellar til det voyeuristiske titteskåpsteateret, der tilskodaren er ei flue på den fjerde veggen. Teatermetaforen vert forsterka av at Helena står ved vindauget og drar til side ei gardin. Som så mange andre stader i filmen er gardiner og forheng metaforar til sceneteppet.

Tidlegare i filmen, etter at Oscar dør, vaknar Alexander og Fanny midt på natta av fleire hysteriske skrik. Dei står opp og går ut i den mørke salongen for å finne ut kva det er som gjeng føre seg. Mellom to skyvedører, i eit anna rom, ser dei mora deira som vandrar rundt liket til Oscar. Barna står forskrekka og ser på den desperate mora som skrik høgt. Her er det ikkje gardiner eller forheng som er nytta som "sceneteppe", men dei to kvite skyvedørene. Her har ikkje det titteskåpsteateret den komiske effekten som i scena frå Eknäset, men er tvert imot veldig dystert. Dei to barna ser mora si i ein situasjon dei ikkje er vande med. Dei ser noko dei kanskje ikkje burde ha sett.

Carl og Gustav Adolf i bispegarden

Brørne Carl Ekdahl og Gustav Adolf Ekdahl vitjar bispegarden. Barna Alexander og Fanny har nokre dagar i førevegen vorti bortført frå bispegarden av Isak Jacobi. Biskopen Edvard Vergerus ynskjer at barna skal komme tilbake, men for Carl og Gustav Adolf er det heilt uaktuelt. Dei har nemleg andre planar for vitjinga. Dei freistar å overtale biskopen til ta ut skilsmisse og sleppe Emilie fri. Biskopen avslår, sjølv om Carl føreslår kompromiss. Partane greier ikkje å semjast og må gå kvar til sitt utan noko endelykt. Ved slutten av samtala går

biskopen ut or rommet. Kort tid etterpå kjem han tilbake saman med Emilie, som gråtkvelt ber om at barna må komme tilbake til bispegarden. *«Edvard är godheten själv. Ni måste tro mig. Jag ber er av hela mitt hjärta: hämta tillbaka mina barn! Jag kan inte leva utan dem. Kära, kära vänner. Gör som jag säger. Alltsammans är ett förfarligt missförstånd.»* Biskopen nikkar til Emilie. Emilie forsvinn bak forhenget ho kom ut frå. Edvard går bak forhenget og seier: *«God natt, mina herrar.»* Han dreg forhenget att.

I løpet av den 16 minutt lange scena utviklar det seg fleire spel i spelet. Alle rollefigurane er involvert i ei eller anna form for teater. Carl og Gustav Adolf freistar å spele seriøse og saklege, men Gustav Adolf mister rett nok rolla si totalt. Emilie spelar at ho ynskjer barna tilbake til biskopen. Mest sannsynleg er ho pressa eller trua av biskopen til å spele rolla. Biskopen vert dimed instruktøren for den falske ytringa frå Emilie.

Carl Ekdahl den andre sonen til Helena. Yrket som professor ved Uppsala universitet, tar han seriøst. I manuskriptet står det at han er godt likt av studentane sine (Bergman 2007b: 38), sjølv om han får refs av dekanusen for å ikkje bry seg om undervisinga. Han er gift med tyske Lydia, som snakkar gebrokkent svensk til tross for at ho har budd i Sverige i over 20 år. Dei har ikkje noko barn. Carl og Lydia har eit dårleg ekteskap. Dei slit økonomisk og har stendige kranglar seg imellom. Carl er rå og kald, medan Lydia er ynkeleg og forsvarslaus. Den gebrokkne aksenten hennar gir henne eit sosialt handikap når ho skal parere kraftsalvene frå ektemannen. Carl nøler ikkje med å kritisere uttalet hennar. Det dysfunksjonelle familielivet gjer at Carl og Lydia er dei svarte sauane i Ekdahl-familien. Det er også verdt å merke seg at desse kjellarmenneska bur i etasjen under resten av familiemedlemmene.

Under vitjinga i bispegarden spelar Carl ei anna rolle enn den brutale og omsynslause ektemannen. Han tar på seg ei sakleg maske og opptrer eksemplarisk sindig, til tross for den spente situasjonen. Når Gustav Adolf slår i bordet med usaklege trugslar mot biskopen, er det Carl som freistar å roe honom ned.

Gustav Adolf er den tredje og yngste sonen til Helena. På privat basis er han den rake motsetjinga til Carl. Saman med kona Alma har dei tre barn, Petra, Jenny og Putte. Tittelen som restaurantdirektør har Gustav Adolf arva etter faren sin, og han fører vidare forretninga med ei stødig hand. Derimot er han ikkje like stødig som ektemann. Ikkje nok med at han hamnar i seng med hushjelpa Maj og gjer henne gravid; det kjem fram at han tidlegare også har hatt erotiske sidesprang med fleire av dei andre tenestejentene i Ekdahl-huset. Kona Alma tar det heile med fatning. Ho bryr seg ikkje noko særleg om dei erotiske utskeiingane til ektemannen, men er myndig nok til å forlange at Gustav Adolf ikkje får stå i vegen for framtidsplanane til dei unge kvinnene. Alma tenkjer lenger enn kva livsnytare Gustav Adolf

gjer. Gustav Adolf opptreer som ein korttenkt og spontan herre som ikkje tenkjer på konsekvensane av handlingane sine.

Koskinen skriv: «*Hos Bergman är masken alltså ett slags (natur)givet faktum, något som hans karaktärer enbart har att förhålla oss till; de bär den bara meir eller mindre bra.*» (Koskinen 2001: 90) Gustav Adolf høyrer heime blant dei som ber maska si «*mindre bra*». Den uansvarlege og spontane livsnyteren er godt synleg i oppførselen hans når dei er i bispegarden. Han freistar i likskap med Carl å halde eit sakleg nivå på samtala til å byrje med, men greier etter kvart ikkje å styre seg. I staden skjeller han ut biskopen ved å kalle honom «*en ovanligt stor fåhund*», «*denna fullflätade hycklare*», «*den här disparata själsmasturbatören*» og «*en särskild sorts buse*». Maskasom han i utgangspunktet hadde tatt på seg, fell ned frå andletet hans, sjølv om Carl freistar å halde ho på plass. Oppmodingane frå Carl om at han skal halde kjeft, greier ikkje å temme raseriet til Gustav Adolf. Han er ikkje interessert i å spele teater; eller for å nytte orda til mora hans: «*Gusten är mycket skicklig på affärer men teater har han aldrig begripit sig på.*» Sjølv om Gustav Adolf er heilt klart den mest sympatiske av dei to attlevande brørne, er det Carl som kjem best ut av samtala – nett fordi han klarer å halde seg til rolla si.

Mot slutten av samtala hentar biskopen Emilie inn i rommet. Ho fortel at alt er ei misforståing og at barna må komme attende til bispegarden. Alt dette er sjølv sagt berre spel. Ho har etter alt å dømme vorti tvinga av biskopen til å seie det ho seier. Ynsket om at barna skal komme tilbake vert aldri nemnt seinare i filmen, noko som indikerer at det heile er ei iscenesetjing signert biskopen. Her tar biskopen rolla som regissøren. Emilie greier truleg ikkje å overtyde begge brørne. Det mistenksame blikket til Carl vitnar om at han kanskje har gjennomskoda skodespelaren Emilie. Etter at Emilie har framført "monologen" sin, sender biskopen eit lite nikk til henne. Underteksten til nikket kan vere: «Godt! Du har gjort jobben din.» Emilie forsvinn bak forhenget, som naturlegvis spelar rolla som "sceneteppe". Dette er kanskje den aller tydelegaste teatermetaforen i scena.

Frå livet til marionettane

Den ovannemnde scena viser at biskopen regisserer Emilie til å seie ting ho ikkje vil stå inne for. Biskopen nyttar Emilie som ein marionett, men snart skal biskopen sjølv få smake revansje frå marionettane si verd. Ismael er ein mykje mektigare dukketeatersjef. Han rår over krefter som guden til biskopen ikkje har tilgang til.

Ismael er broren til Aron. Begge to er nevøane til Isak. Dei magiske kreftane til Ismael er langt sterkare enn Aron og Isak sine – faktisk så sterkare at han er farleg. Difor er Ismael

låst inne i eit lite rom. Han har ikkje lov til å ha kontakt med omverda. Ismael representerer magien ute i røyndommen. Han skil seg difor frå Isak og Aron, som praktiserer magien innafør veggane i Jacobis hus eller i tilfelle der det er ytst nødvendig, som da Isak smuglar Alexander og Fanny ut or bispegarden. Ismael meistrar ein magi som er farleg og som han truleg ikkje kan kontrollere (det er Alexander som nyttar Ismael som eit medium for å drepe biskopen). Ismael ligg i spennet mellom røyndom og magi på same måte som Alexander ligg i kryssingspunktet mellom røyndom og fantasi. Når magien (Ismael) får tilgang til røyndommen, vert den plassert i bur. Det same skjer også med Alexander når han vert innestengt på kvisten etter å ha logi om korleis biskopen mishandla kona og døtrene sine. Ismael og Alexander har altså sterke likskapar.

I tillegg til å vere ein slags refleksjon av Alexander, har Ismael også ein "slektning" i bispegarden. Den sjuke Elsa Bergius lever også eit isolert liv utan kontakt med andre enn dei aller nærmaste. Elsa vert spelt av ein mann (Hans Henrik Lørfeldt), medan Ismael vert spelt av ei kvinne (Stina Ekblad). Maaret Koskinen skriv at seksuelle avvikarar i den seinare delen av filmografien t Bergman ofte representerer sannleiken. I tillegg til å nemne den androgyne Ismael, referer ho til den homofile Tomas i *Ansikte mot ansikte* (1976), Tim i *Aus dem Leben der Marionetten* (1980). (Koskinen 2002: 67)

Isak, Aron og Ismael er kjente namn frå Det gamle testamentet. Korkje Isak eller Aron ber nokon tydelege likskapar med dei bibelske namnebrørne sine, høvesvis andre sonen til Abraham og broren til Moses. Ismael har derimot fleire likskapar med Ismael frå Fyrste Mosebok. Historia om Abraham og Sara fortel at dei var så gamle at dei ikkje lenger trudde dei skulle få born. Sara foreslo at Abraham skulle liggje med slavinna Hagar, slik at ekteparet kunne få eit barn via henne. Ein engel sa til Hagar: «*Sjå, du er med barn og skal føda ein son. Han skal du kalla Ismael, for Herren har høyrte at du vart audmjuka. Han skal bli eit villesel av eit menneske. Handa hans skal vera vend mot alle og alle hender mot han.*» (Bibelen.no: 1mo:16) (Dette utdraget siterer Ismael i filmen da han presenterer seg for Alexander.) Abraham var 86 år gammal da Ismael vart fødd. Omtrent fjorten år seinare fekk Abraham likevel ein son med Sara. Sonen fekk namnet Isak. Nokre år seinare bad Sara om at Abraham skulle drive bort både Hagar og Ismael; kanskje fordi ho favoriserte sin eigen son. I tillegg ville ho at Ismael skulle miste arveretten. Motvillig gjorde Abraham som Sara sa.

Her kan ein sjå to fellestrekk mellom Ismael i *Bibelen* og Ismael i *Fanny och Alexander*. Begge er utstøytte av familiane sine, og ingen av dei kan verte tyngja av skuld. Ismael i *Bibelen* er like uskuldig for at han er sonen til ei slavinne som Ismael i *Fanny och Alexander* er uskuldig for å bere farlege krefter.

Så attende til marionettane: Ismael finn fram ein blyant og eit papirstykke og ber Alexander skrive namnet sitt. Alexander følgjer ordren. «*Läs nu vad du själv har skrivit,*» seier Ismael. Alexander kikar ned på papiret og seier: «*Det står Ismael Retzinsky.*» Ismael har truleg kontrollert Alexander sine tankar medan han skreiv, slik at Alexander skreiv noko anna enn det han meinte. Ismael seier: «*Kanske är vi samma person, kanske har vi inga gränser, kanske flyter vi in i varandra, strömmar genom varandra, obegränsat och storartat.*» Orda til Ismael leier oss enda ein gong attende til forordet i *Ett drömspel*: «*Personerna klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas.*» (Strindberg 2011: 108)

Epilog

«*All the world's a stage, /And all the men and women merely players.*» (Shakespeare 2012: 36) Slik startar ein av dei mest kjente monologane til Shakespeare. Den melankolske Jaques i *As You Like It* summerer opp sju stadium i menneskelivet frå krybbe til grav. I den fyrste fasen er mennesket eit hjelpelaust spedbarn. I den neste er det ein sutrete skulegut. Deretter ein håplaus romantikar. Så ein soldat som søker suksess. I det femte stadiet er mennesket vorti den rettferdige, som har bygd seg opp visdom gjennom livet. Deretter vert mennesket ein gamling, som er ein redusert versjon av sitt tidlegare eg. Til slutt endar mennesket opp som senil og er like hjelpelaus som spedbarnet. «*Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.*» (Shakespeare 2014: 37)

I den andre sjølvbiografien sin, *Bilder*, samanfattar Ingmar Bergman livet på denne måten: «*I början ett barn, i slutet en åldring, däremellan ett människoliv.*» (Bergman sitert i Koskinen 2001: 104) Den tilbakeskodande Ingmar har mange fellestrekk med farmor Helena Ekdahl. Når ho snakkar med gjenferdet til den daude sonen sin vert også ho sentimental. Ho seier: «*Man är gammal och man är barn på samma gång. Och så förstår man inte vart hela den långa mellantiden tog vägen, den som ansågs så betydelsefull.*» Ho tar sonen sin i handa og seier: «*Alltsammans är förresten roller. Somliga är roliga, andra är mindre roliga. Jag spelar mamma. Spelar Julia, Margaretha. Plötsligt spelar jag änka. Eller farmor. Den ena rollen avlöser den andra.*»

Både Jaques, Ingmar og Helena ser på verda med teaterauge. Alle menneska spelar eit koppel av ulike roller i løpet av liva sine. Verda er som ei teaterscene der dei ulike rollene får komme til uttrykk. Den fyrste innstillinga av andletet til Alexander, der han stirrar på pappfigurane på miniatyrscena si, viser også ein person som ser på verda som ei scene. Med miniatyrteateret sitt og ved det ekdahlske teateret får han dyrke den livlige fantasien sin. At han tar med seg teateret ut i den såkalla "verkelege" verda byr på problem når andre menneske ikkje har det same verdsbiletet som honom.

Fantasien og magien er ein nykel til å forstå universet som *Fanny och Alexander* presenterer. I fyrste augekast kan ein oppfatte *Fanny och Alexander* som realistisk ettersom setjinga som liknar på det borgarlege teateret. Realismen har tradisjonelt gått hand i hand med det borgarlege teateret heilt sia 1600-talet, da Molière la grunnpilaren til det som seinare skulle verte det borgarleg-realistiske teatret. Derimot finst det ikkje nokon tvil om at *Fanny och Alexander* bryt med den realistiske skulen. Til tross for at setjinga minner om det borgarleg-realistiske teateret, er universet fylt med «*vålnader, andar, spöken, själar,*

gengångare, änglar och djävlar,» for å sitere Aron. Kollisjonen mellom ulike konvensjonar frå kvar sine teatertradisjonar gjer *Fanny och Alexander* til ein ekstra interessant film.

Fyrst og fremst er *Fanny och Alexander* ei hylling av fantasien – kunsten. Teateret har ein viktig funksjon i samfunnet, ikkje berre som eit middel til harmlause røyndomsflukter, men også som ein arena som kan «*spegla den stora världen, så att vi förstår den bättre,»* som Oscar seier. Bokstavane på miniatyrteateret til Alexander, «*Ei blot til lyst*», forsterkar teaterkunsten som ein viktig uttrykksform i samfunnet.

«*Ei blot til lyst*» indikerer også at filmen i seg sjølv *ikkje* presenterer eit harmlaust verdsbilete. Sjølv om Gustav Adolf meiner at ein skal konsentrere seg om dei små og trivielle gledene i kvardagen, er det ikkje dette som er budskapet i filmen. Når Gustav Adolf og Carl freistar å overtale biskopen til å ta ut skilsmisse, rotar Gustav Adolf bort moglegheita ved å kjefte på biskopen. I staden for å prøve å finne ei løysing, forsterkar han isfronten som allereie eksisterer mellom Vergerus-familien og Ekdahl-familien. Det er ikkje Gustav Adolf, men Isak Jacobi som ber på sanninga om korleis menneska skal leve liva sine. Han er på jakt etter kjeldene og skogane. Menneska *må* oppleve vonde stunder for å vere i stand til å setje pris på gledene i livet. Det er sanningssøkaren Isak som reddar barna ut frå bispegarden, ikkje livsnyteren Gustav Adolf. Det naive verdsbiletet til Gustav Adolf kjem til kort. Difor forfektar ikkje filmen verdisynet til hans. I staden er det magikaren Isak som tråkkar opp vegen der menneska skal gå.

Dette leier oss til den blinde mannen i *Ett drömspel*, som seier at menneska gret fordi dei må vaske auga sine, slik at sikta vert klarare. Referansane til Strindberg sitt stykke er mange. Tydelegast er reisa gjennom det ulogiske universet i Jacobis hus, der naturlovene ser ut til å ikkje eksistere. Det verkar som om Jacobis hus lever sitt eget liv og kanskje har sin eigen medviten. I forordet til *Ett drömspel* skriv Strindberg at heile stykket kan samanfattast i eitt medvit. Det er medvitet til *drøymaren*. Viss *Fanny och Alexander* gjeng føre seg i eit draumeunivers og ein skal finne ut kven drøymaren er, kan det vere interessant å tenkje seg *rommet* som dette medvitet. *Hamlet*-referansane er enklast å få auge på. I tillegg til at handlinga i *Fanny och Alexander* liknar på handlinga i *Hamlet*, vert Shakespeare-tragedien direkte referert til i teaterprøva i det ekdahlske teateret.

Filmteoretikarar har oppigjennom tida vori interessert i å definere filmen sitt forhold til dei andre kunstartane. Dette forholdet var spesielt viktig for dei klassiske filmteoretikarane heilt fram til og med André Bazin. Diskusjonen om det nye mediet tok utgangspunkt i teoriar frå dei allereie eksisterande kunstartane. For å definere filmen sin eigen art, var det viktig å forklare kva potensiale som fanst i filmen og kva som var unikt med den.

Susan Sontag skriv: «[O]ne can make a movie "of" a play but not a play "of" a movie». (Sontag: 363) Her handsamar ho filmen og teateret ut frå dei ontologiske grunnlaga. Når det er sagt; om ein verkeleg skulle adaptere *Fanny och Alexander* til teaterscena, ville det ha vori eit enklare førelegg enn filmar flest. Det hadde ikkje vori absolutt nødvendig med veldig store omskrivingar i manuset. Dei få spelestadene og dei lange tablåa i filmen er i nær slektskap med teaterkunsten. I tillegg understrekar dei lange innstillingane og det statiske kameraet dei teatrele aspekta, sjølv om *Fanny och Alexander* ikkje er det beste dømet i filmografien til Bergman på akkurat dette punktet. Filmene nyttar tross alt kortare innstillingar og meir mobilt kamera enn dei fleste filmene til Bergman. I 2009 hadde *Fanny och Alexander* verdspremiere på teaterscena. Det skjedde ved Nationaltheatret i Oslo.

Fanny och Alexander var den siste kinofilmen Bergman regisserte. Den sumerar opp både livet hans og karrieren hans som teater- og filmregissør. Samstundes markerer den starten på ein ny epoke i livet og karrieren hans. Han returnerer til heimlandet etter skattesaka som nesten tok knekken på honom. I tillegg er *Fanny och Alexander* det fyrste verket i serien av filmar som handlar om Bergman sin eigen oppvekst og familie. *Den goda viljan* (1992) og *Enskilda samtal* (1996), som Bergman skreiv manusa til, handlar om kjærleiksforholdet mellom foreldra hans. *Söndagsbarn* (1992) vart også skriven av Bergman og handlar om barndommen til manusforfattaren sjølv. I *Larmar och gör sig till* (1997) møter vi onkel Carl, som har hamna på eit mentalsjukehus. I eit biografisk ljøs er ikkje *Fanny och Alexander* berre ein gammal mann som ser tilbake på livet sitt; den gamle mannen er også starten på noko nytt – *med tenner, med auge, med smak, med alt*.

Referanseliste

Faglitteratur

Bøker

- Andersen, Per Thomas (2012) *Norsk litteraturhistorie*, Universitetsforlaget; Oslo
- Andrew, J. Dudley (1976) *The Major Film Theories – An Introduction*, Oxford University Press; Oxford
- Aristoteles (2004) *Om diktekunsten* (omsett av Sam. Ledsaak), Cappelen; Oslo
- Bazin, André (2005) *What is Cinema? – Volume 1* (omsett av Hugh Gray), University of California Press; Berkeley, Los Angeles/London
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press; USA
- Brandes, Georg (2007) "Indledning til *Hovedstrømninger i det nittende Aarhundredes Literatur*" i Aarseth, Asbjørn (red.): *Klassisk litteraturteori – En antologi*, Universitetsforlaget; Oslo, s. 262-272
- Brockett, Oscar C. (1974) *The History of The Theatre*, Allyn and Bacon; Boston
- Burman, Christo (2010) *I teatralitetens brännviss – Om Ingmar Bergmans filmkonst*, Atrium; Umeå
- Burns, Elizabeth (1972) *Theatricality – A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Harper Torchbooks; USA
- Canudo, Ricciotto (2004) "Den sjätte konstens födelse. Essä om kinematografen" [1911] (omsett av Ann Hallström) i Lundemo, Trond (red.): *Konst och film, del 1: Texter före 1970*, Raster Förlag; Stockholm, s. 39-54
- Eisenstein, Sergei (1949) *Film Form – Essays in Film Theory* (omsett av Jay Leyda), Harcourt, Brace & World; New York
- Helland, Frode og Wærp, Lisbeth Pettersen (2005) *Å lese drama - Innføring i teori og analyse*, Universitetsforlaget; Oslo
- Haarberg, Jon; Selboe, Tone og Aarset, Hans Erik (2007) *Verdenslitteraturen – Den vestlige tradisjonen*, Universitetsforlaget; Oslo
- Kalin, Jesse (2003) *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press; Cambridge
- Koskinen, Maaret (2001) *Ingmar Bergman: "Allting föreställer, ingenting är" – Filmen och teatern – en tvärestetisk studie*, Nya Doxa; Nora
- Koskinen, Maaret (2002) *I begynnelsen var ordet – Ingmar Bergman och hans tidiga*

författarskap, Wahlström & Widstrand, Stockholm

Koskinen, Maaret og Rohdin, Mats (2005) *Fanny och Alexander – Ur Ingmar Bergmans arkiv och hemliga gömmor*, Wahlström & Widstrand; Stockholm

Metz, Christian (1991) *Film Language – A Semiotics of the Cinema* (omsett av Michael Taylor), The University of Chicago Press; Chicago

Internett

Bibel.no, *Bibelen*, internettside lasta ned 26. oktober 2014 frå

<http://www.bibel.no/Nettbibelen.aspx?parse=1%20Mos%2016,7-14>

Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams* (omsett av Abraham Arden Brill), internettside lasta ned 24. april 2014 frå <http://www.psywww.com/books/interp/toc.htm>

Hockenjos, Vreni, *Strindberg through Bergman – A Case of Mutation*, pdf-fil lasta ned 2. april 2014 frå <http://dpc.uba.uva.nl/cgi/t/text/get-pdf?c=tv&idno=2001a04>

IngmarBergman.se (2002) *Fanny och Alexander*, internettside lasta ned 29. april frå <http://ingmarbergman.se/verk/fanny-och-alexander>

Lindsay, Vachel, *The Art Of The Moving Picture*, internettside lasta ned 5. februar 2014 frå <http://www.gutenberg.org/files/13029/13029-h/13029-h.htm>

Münsterberg, Hugo, *The Photoplay – A Psychological Study*, lasta ned 5. mai 2014 frå <http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>

Nicoll, Allardyce, *Film and Theatre*, pdf-fil lasta ned 6. februar 2014 frå <https://archive.org/details/filmtheatre00nico>

Rogers, Louis Williams, *The Occultism in the Shakespeare Plays*, pdf-fil lasta ned 12. mars 2014 frå <https://archive.org/details/occultisminshake00rogeuoft>

Sontag, Susan, *Film and Theatre*, pdf-fil lasta ned 29. oktober 2013 frå <http://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sontag-Film-and-Theatre.pdf>

Skaftun, Atle, *Scenen som bevissthetsrom. Omkring August Strindbergs Ett drömspel*, pdf-fil lasta ned 2. april 2014 frå <http://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/894/article.pdf?sequence=1>

Yates, Frances, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, pdf-fil lasta ned 24. april 2014 frå <http://serenitystreetnews.com/HERSTORY%20CRAMNOTES/5dterra%20NOTES%20AUDIO%20VIDEO/ebooks/144000/Frances%20Yates%20-%20The%20Occult%20Philosophy%20in%20the%20Elizabethan%20Age%20-%20Routledge.pdf>

Annan litteratur

Bøker

Bergman, Ingmar (2007a) *Laterna magica*, Nordstedts; Stockholm

Bergman, Ingmar (2007b) *Fanny och Alexander*, Nordstedts; Stockholm

Homer (2012) *Iliaden* (omsett av Peter Østbye), Aschehoug; Oslo

Ibsen, Henrik (2006) *En folkefiende*, Gyldendal; Oslo

Ibsen, Henrik (1937) *Samlede digterverker – Vildanden Rosmersholm Fruen fra havet Hedda Gabler, V bind*, Gyldendal; Oslo

Ibsen, Henrik (2001) *Vildanden – Skuespill i fem akter*, Gyldendal; Oslo

Molière, Jean Babtiste (2003) *Tartuffe; eller Den skinnhellige* (omsett av André Bjerke), Pensumtjeneste, Aschehoug; Oslo

Shakespeare, William (2012) "The Text of As You Like It" i Marcus, Leah S. (red.), *As you like it – authoritative text, sources and context, criticism*, W. W. Norton & Company; USA

Shakespeare, William (2013) *Hamlet* (omsett av Edvard Hoem), Forlaget Oktober; Oslo

Strindberg, August (2011) *Till Damaskus Ett drömspel*, Natur & Kultur; Stockholm

Internett

Beckett, Samuel, *Waiting for Godot*, internettside lasta ned 9. februar 2014 frå http://samuel-beckett.net/Waiting_for_Godot_Part1.html

Filmar

Den goda viljan (Bille August 1992)

Söndagsbarn (Daniel Bergman 1992)

Gycklarnas afton (Ingmar Bergman 1953)

Det sjunde inseglet (Ingmar Bergman 1957)

Smultronstället (Ingmar Bergman 1957)

För att inte tala om alla dessa kvinnor (Ingmar Bergman 1964)

Persona (Ingmar Bergman 1966)

Riten (Ingmar Bergman 1969)

Viskningar och rop (Ingmar Bergman 1972)

Ansikte mot ansikte (Ingmar Bergman 1976)
The Serpent's Egg (Ingmar Bergman 1977)
Höstsonaten (Ingmar Bergman 1978)
Aus dem Leben der Marionetten (1980)
Fanny och Alexander (Ingmar Bergman 1982)
Efter repetitionen (Ingmar Bergman 1984)
Dokument Fanny och Alexander (Ingmar Bergman 1986)
Larmar och gör sig till (Ingmar Bergman 1997)
Bildmakarna (Ingmar Bergman 2000)
Saraband (Ingmar Bergman 2003)
Bronenosets Potyomkin (Sergei Eisenstein 1925)
Fényes szelek (Miklós Jancsó 1969)
Le Voyage dans la Lune (Georges Méliès 1902)
Hamlet (Laurence Olivier 1948)
Richard III (Laurence Olivier 1955)
La règle du jeu (Jean Renoir 1939)
Enskilda samtal (Liv Ullmann 1996)
Citizen Kane (Orson Welles 1941)
Das Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene 1920)