

Minnenas magiska lykta: Om Ingmar Bergmans berättelse *Laterna magica*

Johan Almer
Högskolan i Skövde

The Magic Lantern of Memories: On Ingmar Bergman's Story *Laterna Magica*

Abstract: *Laterna magica* (1987) is the first book Ingmar Bergman (1918–2007) published whose content was not intended to be developed into film or theater. This autobiographical book has often been used in research as a reference in various contexts concerning Bergman's life and art. From a research point of view, however, it is difficult to use the memory book as evidence for facts or truths, as there are many examples of it simply being fiction. It is therefore interesting today to read *Laterna magica* as a work of art in its own right and thus perhaps find a different "truth" than the one about Ingmar Bergman's life. For his story of himself, Bergman has very consciously chosen a literary form that structures personal memories interspersed with more contemporary events. What memories then does his literary *laterna magica* show and what do they mean? Why are memories and events structured in a certain way? Is there any unity in the total of more than a hundred memory images in various forms that the book consists of? My reading of *Laterna magica* takes a point of departure in Adriana Cavarero's (2000) theory of the "narrative self." In *Laterna magica* the narrative self creates an identity through the story that consists of the merged memory images. It then becomes a story where Bergman's narrative self is looking for answers to the question "who am I?" The reading of the "autobiography" also assumes that it is a literary work. Thus, the story of the magical lantern of memories can be analyzed as a literary composition where staging and truth-seeking are two important concepts.

Memory and Remembrance in Scandinavian Cultures: Mediating Memory. Edited by Atėnė Mendelytė and Ieva Steponavičiūtė Aleksiejūnienė. (Scandinavistica Vilnensis 17:2). Vilnius University Press, 2023.

<https://doi.org/10.15388/ScandinavisticaVilnensis.2023.14>

Jag skapade en yttre person som hade mycket litet med mitt verkliga jag att göra. Eftersom jag inte förstod att hålla isär min skapelse och min person, fick skadorna konsekvenser långt in i vuxenårens liv och kreativitet. Ibland måste jag trösta mig med att den som levat i lögnen, älskar sanningen. (Bergman 2018a, 19)

Så skriver den då snart 68-årige Ingmar Bergman i sin självbiografiska bok *Laterna magica* om hur han utbildade sig till lögnare för att uthärda sin barndom. Texten beskriver hur han utifrån sig själv skapar en fiktiv gestalt som bättre kan hantera den omgivande verkligheten, men också hur hans liv präglats av att hantera relationen mellan fiktion och verklighet; mellan lögn och sanning.

De citerade raderna kan ses som en utgångspunkt för Bergmans berättelse *Laterna magica*: iscensättandet av minnesbilder, ofta med kommenterande inslag från författarens nutid (citatet är ett exempel) och ett ständigt pågående sökande efter någon slags sanning om sig själv och sitt liv genom de iscensatta minnesbilderna.

Enligt anteckningar i sin arbetsbok skriver Bergman det som blir *Laterna magica* på sommaren 1986 mellan den 1 maj och 19 juli (Bergman 2018b, 235, 247). Boken möter sedan sina läsare i september 1987.¹ Tiden i *Laterna magica* rör sig mellan juli månad 1918 och 1 maj till 19 juli 1986 då texten skrivs, alltså mellan juli 1918 och juli 1986. Det är de första 68 åren av Bergmans liv som behandlas i boken. Han lever sedan i ytterligare 21 år, men för de åren finns ingen motsvarande redogörelse. Ingmar Bergman dör i augusti 2007.

Det är vanskligt att använda *Laterna magica* som referens för fakta eller verklighetsbeskrivning gällande Bergmans liv och konstnärskap. Snarare finns det många exempel på att minnesboken är att betrakta som ett litterärt verk. Det kan därför vara intressant att idag läsa *Laterna magica* som litteratur i sin egen rätt, snarare än en redogörelse för verklighetens Ingmar Bergman under perioden 1918–1986.

I sin bok *Ingmar Bergman. A Reference Guide* (2005) karakteriserar Birgitta Steene Bergmans *Laterna magica* som ett av hans ”prose works of a very conscious literary form [...] structured like a Proustian series of personal recollections interspersed with more contemporary events” (64). Vilka minnen är det då den magiska lyktan visar fram? Varför är kronologin uppbruten? Finns det någon enhet i de över hundra minnesbilder som är delar i den litterära kompositionen *Laterna magica*?

1 Sidhänvisningar till Bergman 2018a ges inom parentes direkt efter citat.

Föreliggande undersökning tar en teoretisk utgångspunkt i Adriana Cavareros bok *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood* från 2000.² Det berättande jaget i Bergmans *Laterna magica* skapar en identitet genom berättelsen som består av de sammanfogade minnesbilderna. Det blir en berättelse där Bergmans berättande jag söker svaret på frågan, som Cavarero formulerar den i bokens inledning, ”’who am I?’” (4) Cavarero skriver vidare: ”It is a question that only a unique being can sensibly pronounce. It’s response, as all narrators know, lies in the *classic rule of storytelling*” (4). Cavareros tankar om minnets betydelse för det berättande jagets skapande av en identitet är också giltiga för berättelsen *Laterna magica*: ”The narratable self finds it home, not simply in a conscious exercise of remembering, but in the spontaneous narrating structure of memory itself” (34).

Min läsning av *Laterna magica* utgår dels från Cavareros teori om det ”berättande jaget”, som ger möjlighet att samtidigt undersöka hur minnen struktureras och hur en identitet skapas i berättelsen som helhet. Dels utgår läsningen från att ”självbiografien” är ett litterärt verk. Därmed kan Bergmans berättelse också analyseras som en litterär komposition. En hypotes är att det i den kompositionen finns en annan berättelse om vem ”jag” är, än berättelsen om ”Ingmar Bergman”.

Efter *Laterna magica* intensifierar Bergman arbetet på att konstruera sin konstnärspersona och sin biografiska legend, exempelvis i *Bilder* (1990) och i den fiktiva intervju som finns återgiven i kommentaren till *Laterna magica* (Bergman 2018a, 279–288).³ Den framställning som följer begränsas dock till *Laterna magica*, med ett särskilt fokus på verkets början och slut.

Om författaren Ingmar Bergman

När jubileumsåret 2018, Bergman 100 år, summerades av Stiftelsen Ingmar Bergman i skriften *A Summary of the Ingmar Bergman Year* konstateras det att 2018 bland mycket annat inneburit ett postumt genombrott för Bergman som författare (2019, 42–43). Bergmans författarskap har under hans aktiva år som regissör hamnat i skuggan av filmer och teateruppsättningar. Men han debuterade i bokform redan 1946, 27 år gammal, med dramat *Jack hos skådespelarna* och ger

2 Originallet på italienska, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, utkom 1997.

3 Se även Steiger 2008, 91–97.

ut sin sista egna bok, filmmanuset *Saraband*, 2003, det år han fyllde 85. Sammanlagt gav Bergman under sin levnad ut 22 böcker på svenska med dramer, filmmanus och prosa. *Laterna magica* är den första bok Bergman publicerade som enbart författare, vars innehåll inte var tänkt att utvecklas till film eller teater. Det går att se hur Bergmans skrivande leder fram till *Laterna magica*, genomgår en utveckling i och med detta verk som sedan i sin tur leder vidare till de senare årens författarskap. Utvecklingen gäller då framför allt en medveten användning av olika litterära grepp och av berättarfunktionen i verken på prosa. Ett närmare studium av Bergmans författarskap kan därför sägas ha en utgångspunkt i *Laterna magica*.

Bergmans genombrott som författare under jubileumsåret 2018 markerades också genom utgivningen av Ingmar Bergmans Skrifter i sex volymer, varav en nyutgåva av *Laterna magica* är en. Till detta kommer Bergmans filmberättelser i trettiofyra delar. De första 13 delarna har inte tidigare publicerats i bokform på svenska. Här finns bland annat *Sommarnattens leende* (9), *Det sjunde inseglet* (11), *Smultronstället* (12) och *Ansiktet* (13). Just dessa fyra filmmanus publicerades i den första utgåvan på engelska 1960: *Four Screenplays*. Den sammantagna utgivningen har blivit möjlig genom Ingmar Bergmans Arkiv, som stiftelsen i hans namn förvaltar. Arkivet kommer också med stor sannolikhet att ha stor betydelse för framtida forskning om Bergmans författarskap.⁴

Om forskningen om författaren Bergman

Till skillnad från den alltigenom dominerande internationella forskningen om Bergmans filmkonst är den forskning som finns om författarskapet en nästan uteslutande svensk företeelse. Inom den senare har Birgitta Steene gjort en pionjärinsats, manifesterad i hennes monumentala, redan nämnda, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, som kom i en andra utgåva 2005. Hon var först med att skriva om Bergman som författare jämsides med hans verksamhet inom film och teater. Det är också Steene som delar in Bergmans författarskap i för forskningen tre användbara kategorier: filmmanus, dramatik och prosa.⁵

- 4 Ingmar Bergmans Arkiv upptogs 2007 på UNESCO'S Memory of the World Register.
- 5 Se framför allt "Chapter II. The Writer" (49–66) med vidare hänvisningar (66). Och "List of Bergman's Written Work" (66–128) som tar upp 201 poster mellan åren 1935–2004.

Under 2000-talet har det kommit tre böcker som med sinsemellan olika perspektiv behandlar Bergmans författarskap. Det är Maaret Koskinens *I begynnelsen var ordet* från 2002, där hon presenterar och tematiskt studerar opublicerade ungdomsskrifter från 1938 till mitten av 1950-talet från Bergmans eget arkiv. Vidare Anna Sofia Rossholms *Ingmar Bergman och den lekfulla skriften* (2017). Med utgångspunkt i arbetsböcker och utkast till filmmanus i den materialsamling som nu finns i Ingmar Bergmans Arkiv undersöker hon "leken roll i Bergmans kreativa skrivande under filmskapandeprocessen" (12). Jubileumsåret 2018 kom Jan Holmbergs *Författaren Ingmar Bergman* som tecknar en levande bild av ordkonstnären Bergman i helfigur. Boken fokuserar på de senare texternas tillkomsthistoria, den biografisk-psykologiska kopplingen mellan liv och dikt och anlägger ett i huvudsak komparativt perspektiv på Bergmans texter. Boken är skriven i en essäistisk stil och utan vetenskapliga anspråk, vilket gör den problematisk att använda för fortsatt forskning. Tilläggas kan att Mikael Timm också glimtvis skriver om författaren i sin biografi *Lusten och dämonerna. Boken om Bergman* från 2008 (124, 316, 406, 552, 550, 560).

Om *Laterna magica*

Titeln är viktig som en ingång till boken. *Laterna magica*, latin för magisk lykta, blir en metafor för bokens berättande. Bergman berättar i början om det outplånliga barndomsminnet av den första kontakten med lyktans moderna version, kinematografen: "det här går inte att förklara, jag kan inte ge ord åt min upphetsning, jag kan när som helst återkalla lukten av den heta metallen, [...] veven mot min hand, den darrande rektangeln på väggen" (25). Texten blir här i sig själv en litterär *laterna magica* som visar fram en inre minnesbild, med hjälp av lukt, känsel och syn, som sedan skapar, som Bergman skriver på ett annat ställe "liksom en egen föreställning i läsarens sinne" (Bergman 2019, 7). Den medskapandets estetik som Bergman här antyder är viktig för den medvetna litterära formen i *Laterna magica* med sin uppbrutna kronologi och en jag-berättare som både berättar om minnen och kommenterar dem från sin position i skrivandets nu. I en intervju om sina filmer i början av 1990-talet säger Bergman att det hela tiden är viktigt "att få åskådarna med sig, att de blir medskapande" (Björkman & Assayas 1992, 62). Jag menar att det gäller också för läsarna av Bergmans författarskap, inte minst för utvecklingen av berättarfunktionen i hans prosaverk efter *Laterna magica*.

Boken omfattar drygt 250 sidor och är strukturerad i 26 större avsnitt, som i sin tur är indelade i mindre textavsnitt. Sammanlagt finns det 110 mindre avsnitt som bildar den litterära *laterna magica* med sin blandning av minnesbilder, kommentarer och berättelser.

Jag har redan ovan citerat Steene om *Laterna magica* (2005, 64; se vidare 114–117). Timm börjar sin *Lusten och dämonerna* med följande referens:

Den givna entrén till spelet om Ingmar Bergman är *Laterna magica*. Det är en märklig bok, fylld av intensivt lysande bilder – men nogga betraktat finns där fler tomrum än fyllda pannåer. På sätt och vis säger Bergman mer genom det han *inte* tar upp, än det han verkligen berättar. Själv hävdade han att avsnitten från barndomen är sanningsenliga (medan resten av boken underförstått är friare). *Laterna magica* kallas för en självbiografi, men är snarare romanen om ett liv. (Timm 2008, 5)

Holmberg (2018a) tar upp *Laterna magica* i kapitlet ”Memoarförfattaren” (149–182) under rubriken ”Det självbiografiska porträttet” (om *Laterna magica*, 166–175). Det är en i första hand komparativ framställning där Holmberg jämför delar av *Laterna magica* med andra texter av Bergman, delvis för att ge en bild av verkets tillkomst (164–166). Han tar också upp förhållandet mellan verklighet och fiktion (175). Holmberg upprepar sedan i stort sin framställning om *Laterna magica* i sin kommentar till 2018 års utgåva (Holmberg 2018b, 267–279).

I de tre framställningarna framgår att *Laterna magica* i huvudsak är att betrakta som litteratur, med Timms ord ovan, en roman ”om ett liv” (2008, 5).

Det finns två litterära citat som tillsammans bildar en klangbotten till *Laterna magica* som litterärt verk, men också för mycket av Bergmans skapande i allmänhet. Den ena är från William Shakespeares komedi *Som ni vill ha det*, där Jaques i andra aktens sjunde scen, i Göran O. Erikssons översättning, säger ”Världen är en scen / Och alla män och kvinnor är aktörer; / De har sina entréer och sortier, / Och en gör många roller i sitt liv” (Shakespeare 2003, 51). Det andra är Paulus ord i sitt första brev till Korintierna: ”Nu se vi ju på ett dunkelt sätt, såsom i en spegel, men då skola vi se ansikte mot ansikte. Nu är min kunskap ett styckverk, men då ska jag känna till fulllo, såsom jag blivit till fulllo känd” (1 Kor. 13:11 i 1917 års sv. övers. av NT). Iscensättande gestaltning och sanningsökande blir därmed den konstnärliga formeln för berättelsen *Laterna magica*.

Exempel på gestaltningen finns redan i inledningen. Boken börjar med att Bergman berättar om minnet av sin födelse:

Då jag föddes i juli 1918 hade mor spanska sjukan, jag var i dåligt skick och nöddöptes på sjukhuset. En dag fick familjen besök av den gamla husdoktorn som tittade på mig och sa: Den där håller ju på att dö av undernäring. Mormor tog mig då till sommarhuset i Dalarna. Under tågresan som på den tiden varade en dag, matade hon mig med sockerkaka uppblött i vatten. När vi kom fram var jag nästan död. Mormor hittade likväl en amma – en snäll, ljushårig flicka från en angränsande by, jag tilltog visserligen men kräktes och hade ständigt ont i magen.

Dessutom drabbades jag av en rad odefinierbara sjukdomar och kunde inte riktigt besluta mig för om jag ville leva. (11)

Det här är den första av minnesbilderna i Bergmans litterära *laterna magica*. Hur mycket minns vi av vår födelse och vår första tid? Ja, svaret är ju i normalfallet, ingenting. Den detaljerade redogörelse som Bergman ger för situationen när han föds och den närmaste tiden som nyfödd är en iscensatt gestaltning. Om vi prövar iscensättningen mot den verkliga situationen finner vi snart att hans mor inte hade spanska sjukan när han föddes och något nöddop på sjukhuset har aldrig ägt rum. Resan till Dalarna är med all säkerhet också uppdiktad (Holmberg 2018a, 169). Men i den citerade texten dras vi som läsare omedelbart in i en kamp på liv och död. Dödens närvaro bakom nöddop, bakom nästan död vid ankomsten till Dalarna och bakom det avgörande beslutet om han vill leva eller inte skapar ett spänningsförhållande mellan liv och död som sedan finns kvar genom hela *Laterna magica*. Vi får också i iscensättningen bilden av någon som från början har det svårt i livet och antyder att så kommer det att fortsätta. En outsiderposition etableras därmed redan på första sidan i boken. Positionen återkommer och varierar i gestaltningar genom olika minnesbilder och kommentarer från skrivandets nu. Jag-berättarens sätt att kommentera sitt påhittade minne etableras också redan i citatet med orden om att det handlar om ett beslut om han vill leva eller inte. Berättaren skapar ett spänningsförhållande mellan minnenas då och skrivandets nu som läsaren hela tiden måste förhålla sig till. Dödens närhet i det första längre avsnittet i *Laterna magica* gäller för övrigt inte bara honom själv. Han berättar även om minnet av moderns död i början av 1965. Berättaren minns hur han sitter ensam bredvid sin

döda mor som ligger i sin säng och ger följande kommentar 21 år senare: ”Jag tror inte att jag sörjde, jag tror inte heller att jag tänkte, jag tror inte ens att jag observerade eller iscensatte mig själv – den yrkessjukdom som nådelöst följt mig genom livet och så ofta stulit eller kluvit mina djupaste upplevelser” (16). Inför döden upphör iscensättandet, medan det fortsätter i det vanliga mänskliga livet till priset av bristande kontakt med verkligheten, med andra människor och även med sig själv.

Intressant i sammanhanget med berättarens födelse är återgivandet av det som kort därefter beskrivs som ”antagligen mitt första minne” (12). Han blir matad med välling och ser hur ljuset från fönstren speglas i tallrikens emalj: ”Genom att böja mig åt sidorna och framåt, prövade jag olika blickpunkter. Allteftersom jag rörde huvudet förändrades reflexerna i vällingtallriken och formade nya mönster” (11–12). Denna visuellt präglade upplevelse är därmed det första egentliga minnet i texten, medan den inledande minnesbilden av den första tiden efter födelsen än tydligare framstår som litterär gestaltning. Ljusspelet i tallriken får ett abrupt slut: ”Plötsligt kräcktes jag över alltsammans” (12). Kombinationen av en närmast estetisk upplevelse som följs av en kroppslig reaktion etablerar ett mönster som sedan upprepas flera gånger genom berättelsen. Exempelvis i samband med ”skatteaffären”, 30 januari 1976, då Bergman under pågående repetition av *Dödsdansen* på Dramaten hämtas av polis: ”Då jag fått på mig ytterkläderna, får jag häftig magkramp och säger att jag måste skita” (86).

Laterna magicas uppbrutna kronologi till trots finns det i bokens komposition en utveckling från barndom, över ungdom till vuxenliv, som sträcker sig fram till 1986. Av de första 55 mindre textavsnitten handlar över 20 i huvudsak om minnen från barndomen. Av de återstående 55 är det bara 5 som rör barndomsminnen. I mitten av boken dominerar 7 mindre textavsnitt med ungdomsminnen i de större textavsnitten 11 och 12. I de senare 55 mindre textavsnitten är det följaktligen flest minnesbilder, över 30, som domineras av vuxenlivet och då framför allt av minnen från Bergmans professionella verksamhet. Övriga mindre textavsnitt består av kommentarer, betraktelser och berättelser från skrivandets nu som ansluter sig till minnesbilderna.

Ett närmare studium av det andra mindre textavsnittet i *Laterna magica* visar hur Bergmans berättarjag från sin position i nuet söker sig tillbaka till sin barndom: ”Jag lutar mig över fotografier från barndomen och studerar min mors ansikte genom förstoringsglasat, försöker tränga ner genom multnade känslor” (13). Den äldre mannen med sitt

förstoringsglas minns genom fotografiet hur han som fyraåring älskade sin mor: ”Mitt fyraåriga hjärta förtärdes av hundlik kärlek” (13). Här blir det återigen en iscensättning av jag-berättarens minne. Den fyraåriga Bergman beskrivs som mycket medveten och förslagen i sin kamp för att få kärleken till modern besvarad, bland annat lärde han sig

att mor inte uthärdade likgiltighet och frånvändhet: det var ju *hennes* vapen. Jag lärde mig alltså att lägga band på min lidelse och började ett besynnerligt spel, vars främsta ingrediens var arrogans och kylig vänlighet. Jag minns inte alls hur jag bar mig åt, men kärleken gör en uppfinningsrik och jag lyckades snabbt skapa intresse kring min blödande självkänsla. (13)

Det är en minst sagt avancerad fyraåring som här iscensätts i minnesbilden. Den fiktiva analysen av barnet och kärleken fortsätter: ”Det svåraste problemet var bara att jag aldrig gavs möjlighet att röja mitt spel, kasta masken och låta mig omslutas av besvarad kärlek” (13). Sökandet efter kärlek blir här sökandet efter sanning i betydelsen uppleva en äkta känsla bortom spel och masker. Den problematik som formuleras kan nog sägas handla mer om den vuxne berättaren än om minnet av barnets upplevelse. Avsnittet skiftar sedan till en minnesbild flera år senare då Bergman besöker modern, som ligger på sjukhus efter en hjärtinfarkt, och talar med henne om sina upplevelser i barndomen. Det handlar om avståndet mellan barnets behov av ömhet och moderns beroende av tidens konventioner. De senare stöddes fullt ut av en barnläkare hon konsulterade. Texten återvänder därefter till ett nytt minne från barndomen, som just innefattar ett besök hos läkaren, där barnet vid sex års ålder är föremål för en något förödmjukande undersökning eftersom han vägrar att gå i skolan. Det mindre textavsnittet avslutas med följande detaljerat återgivna minnesbild från sexåringen:

Då vi kom hem från läkarbesöket kläddes jag i mitt blekt gula förkläde med röda bårder, en katt var broderad på fickan. Jag fick varm choklad och smörgås med ost. Sedan steg jag in i barnkammaren, återerövrade, min bror hade scharlakansfeber och bodde på annat håll (jag hoppades givetvis att han skulle dö, det var ju en farlig sjukdom på den tiden). Ur leksaksskåpet tog jag fram en träkärra med röda hjul och gula ekrar och spände en trähäst i skaklarna. Hotet hade bleknat till ett angenämt minne. (14)

Det är möjligt att en minnesbild från sexårsåldern kan vara så här tydlig, men den går också att läsa som en litterär iscensättning där hemmets trygghet, det färgglada förklädet med katten, den varma chokladen, smörgåsen, barnkammaren och leksaken i samma varma färger som barnets förkläde, kontrasteras mot den obehagliga känslan av otrygghet och naken utsatthet under besöket hos läkaren. Den litterära gestaltningen förstärks också av den infogade tanken på broderns död och av den avslutande reflektionen över det upplevda hotet från skolan, som nu, liksom förklädet, bleknar. Med det angenäma minnet ”av en framgång” (14) är vi tillbaka hos berättaren som i avsnittets inledning ser på ett foto av sin mors ansikte och genom betraktandet söker sig tillbaka i de känslor som minnena för med sig.

Det mindre textavsnitt som börjar i berättarens nu, går över i en minnesbild från en fyraåring, därifrån till en vuxen mans minnesbild och sedan till ett minne från en sexåring, är ett exempel på hur de mindre textavsnitten är komponerade genom hela boken. Det förflutnas tid rör sig fram och tillbaka, minnesbilder från olika åldrar blandas med kommentarer och reflektioner från det berättande jaget i berättelsens nutid.

I det näst sista större avsnittet i *Laterna magica*, det tjugofemte, iscensätts bokens sista minne från barndomen. Sommaren när Bergman fyller åtta år, 1926, vistas han som vanligt i mormoderns hus, Våröms, i Dalarna. En söndag ska fadern predika i ett kapell som ligger på cykelavstånd och sonen följer med sittande på cykelns främre pakethållare. Denna söndagsutflykt utvecklas sedan av Bergman i prosaberättelsen *Söndagsbarn* från 1993.⁶ I *Laterna magica* upptar minnet ett tiotal sidor uppdelat i sex mindre avsnitt. Även när det gäller detta minne spelar ett fotografi en viktig roll. Läsaren får först en detaljerad beskrivning av hans egen och faderns klädsel inför avfärden. ”Jag vet allt det här”, skriver berättaren, ”eftersom jag nyligen sett ett fotografi” (244). Bildens sceneri blir också en början på en inre färd i minnet. Sjuåringen och fadern syns vid cykeln i bildens mitt klädda i ”blårandiga kortbyxor” respektive ”svarta byxor med cykelspännen, svarta snörkängor, vit skjorta, vit hatt och tunn sommarkavaj” (244). Den fortsatta beskrivningen av fotot från berättarens nu beskriver också hur minnen väcks till liv:

I bakgrunden skymtar Gertrud, ung vän till familjen. Hon betraktar far med förälskad blick och ler maliciöst. Gertrud var min favorit,

6 Minnet blev också manus för den långfilm (1992) med samma titel som Daniel Bergman regisserade.

hon kunde gott ha kommit med, hon skrattade gärna och gjorde far på gott humör, de brukade sjunga tillsammans. Mormor syns i bakgrunden, hon är på väg till dasset. Min bror sitter förmodligen lutad över en förhatlig matematikläxa, min syster sover ännu, jag är sju år och skall fylla åtta. Mor skötte kameran, hon tyckte om att fotografera. (244)

Beskrivningen av fotot antyder också relationella spänningar, mellan modern, som symboliskt nog inte syns på bilden, och fadern, som befinner sig i en äktenskapskris och mellan den unga Gertrud och fadern där det finns en attraktion.

Minnet av cykelturen genom Dalarnas natur tar sin början. Färden i det yttre sätter också i gång en inre färd där det ena barndomsminnet efter det andra avlöser varandra: pojkestreck på uthängd tvätt, brodern som lurar honom att äta mask, en stoppad flygtur med mormors paraply från ett tak, förmågan att se älvor som söndagsbarn och att han skulle säljas till en förbipasserande familj av gårdsmusikanter. Det första mindre avsnittet slutar med ankomsten till kyrkan, faderns förberedelser inför gudstjänsten och att Ingmar söker sig ”ut på kyrkogården och läste på gravstenarna, särskilt i barnens kvarter” (249), där han i de dödas närhet somnar på en bänk i skuggan.

I nästa textavsnitt skiftar perspektivet. Nu är det fadern som följer med berättaren på en söndagsutflykt med bil till gudstjänst i en kyrka i Uppland i början av 1960-talet. Bergman håller på med förberedelserna för inspelningen av *Nattvardsgästerna*: ”Allt var skrivet och planerat utom själva slutet” (249). Fadern griper in och räddar gudstjänsten, som var på väg att förkortas eftersom den ordinarie prästen var kraftigt förkyld. Händelsen får avgörande betydelse för berättaren, både professionellt och i livet:

För egen del undfick jag slutet av *Nattvardsgästerna* och kodifieringen av en regel som jag alltid följt och skulle följa allt framgent: *Oavsett allt, ske du hålla din gudstjänst*. Det är viktigt för besökarna, det är viktigare för dig. Om det också är viktigt för Gud, får visa sig. Om det inte finns någon annan gud än din förhoppning, är det viktigt för guden också. (250)

Läsaren förflyttas i följande avsnitt tillbaka till barndomens minne från kyrkan i Dalarna och den nu påbörjade gudstjänsten. Återigen igen

skildras ett skeende som kommer att bli avgörande i berättarens professionella verksamhet: ”Som alla kyrkobesökare i alla tider har jag försjunkit i altartavlor, altarskåp, krucifix, målade fönster och väggbilder” (251). Bland bilderna beskrivs bland andra följande:

Riddaren spelar schack med Döden. Döden sågar ner Livstrådet, en skräckslagen stackare sitter i toppen och vrider sina händer. Döden anför dansen mot Det Mörka Landet, han håller lien som en fana, där dansar menigheten i en lång rad och gycklaren slinker på sladden.
(251)

Barndomens minnesbilder söker sig fram till 1950-talet och blir så småningom till pjäsen *Trämålning* (1956) som i sin tur blir en förlaga till filmen *Det sjunde inseglet* (1956), där de tre bilderna med Döden från *Laterna magica* ingår.

I det fjärde mindre avsnittet påbörjas hemresan som får ett avbrott när far och son bestämmer sig för att ta ett dop i Djuptjärn. Efter badet beskrivs en stund av intim närhet mellan fadern och sonen, som återknyter till en bild från kyrkan: ”Jag satt mellan hans knän som Jesus hänger på sitt kors mellan guds knän i det gamla altarskåpet” (253).

Dödens närvaro blir mer påtaglig i nästa avsnitt där faderns sista tid och död i april 1970 avhandlas med hjälp av anteckningar i den egna arbetsboken. Anteckningarna återkommer till faderns ansikte, exempelvis den 22 april: ”Hans ansikte är en döendes ansikte men ögonen är klara, egendomligt uttrycksfulla” (254). Här finns också en nära och intim scen när fadern plötsligt fattar sonens hand och talar på ett sluddrande sätt: ”Han läste något. Jag begrep nästan genast att han läste Välsignelsen. En döende far nedkallar Guds välsignelse över sonen” (254). Scenen blir en vuxen parallellscen till barndomens scen efter badet, som båda visar fram en möjlig försoning mellan gud och människa och mellan far och son. I anteckningen i arbetsboken den 29 april skriver Bergman: ”Far är nu död” (254). Vidare skriver han, att det är svårt med upplevelsen av den dödes ansikte: ”Han var egentligen fullständigt oigenkännlig. Mest av allt påminde hans ansikte om bilder av de döda i koncentrationslägren. Det var ett Dödens ansikte” (254). Denna dödens minnesbild är den sista som utspelar sig framåt i tiden räknat från barndomsminnet i Dalarna.

Tanken på döden finns kvar i det större textavsnittets sista mindre avsnitt. Far och son på gott humör fortsätter vägen hem då de överraskas

av ett våldsamt åskväder och söker skydd i en ödegård. Återigen dyker bilder från kyrkan upp i minnet: "Är du rädd? frågade far. Jag sa att jag inte var rädd, men jag tänkte att det här är kanske Yttersta Domen, då änglarna blåser i sina basuner och stjärnan vars namn är Malört faller i havet" (255). Tanken både förebådar och refererar till *Det sjunde inseglet*. Åskvädret drar bort och paret fortsätter hemfärden, men plötsligt slirar de omkull i leran. Ingmar landar oskadd på gräset, men fadern ligger kvar på vägen:

Då jag reste mig låg han orörlig med ena benet under cykeln och huvudet framåtböjt: nu är far död.

Ett ögonblick senare vände han på huvudet och frågade om jag hade gjort mig illa, så började han skratta sitt muntert vänliga skratt.

Han steg upp och reste cykeln. (255–56)

Till skillnad från faderns verkliga död i det föregående avsnittet återuppstår han här från sonens minnesbild av hans "död" i Dalarna. Minnets yttre färd slutar med hemkomst till Våroms i skymningen. De har lånat torra kläder på en gård i närheten och får åka häst och vagn sista biten hem med en gubbe från gården. En förvandling har skett från den välordnade klädseln på fotot i avsnittets inledning till den oordnade klädsel som beskrivs vid hemkomsten: sonen i nattskjorta och fadern med en gammal skinnväst över prästrocken. Dagens strapatser har fört far och son närmare varandra, vilket förstärkts genom minnesbilderna från olika tider som blir till parallellscener i den litterära kompositionen: de båda gudstjänsterna och fadern som "dör" två gånger.

Det är berättarens relation till fadern som står i centrum för det större textavsnittet där fyra mindre avsnitt behandlar barndomsminnet från Dalarna, vilka interfolieras med de två mindre textavsnitten från 1960-tal respektive 1970-tal. Ett av barndomsminnena rör sig också fram till skapande verksamhet på 1950-talet. I iscensättningen av minnets yttre och inre resa söker och finner berättaren en sanning om relationen till sin far. Fadern dör efter att ha gett sonen sin välsignelse och därmed försonats med honom. Det är ingen tillfällighet att faderns ansikte återkommer så ofta, inte minst i avsnittet om hans död i april 1970. Ansikte mot ansikte med dödens sanning vet sonen inte vad han ska känna. Han känner heller inte igen sin far som död. I minnet från barndomen däremot är fadern död ett ögonblick för att sedan återuppstå med ett vänligt skratande ansikte. Genom att berätta om sin far slutar den inre färden med

att han återuppstår som ett levande minne för sonen. Minnesbildernas berättelse gör det möjligt att se ”ansikte mot ansikte”. Berättarjaget kan inför faderns muntra ansikte ”känna till fullo” och har genom faderns välsignelse ”blivit till fullo känd”.

Avsnittet slutar med en hyllning till barndomens fantasi och möjligheter, men refererar också till ett av de inledande minnena om Ingmar, ett söndagsbarn som kan se älvor och möjligen andra saker: ”Samma kväll flög min bror och två jämnåriga kamrater från Missionsvillan på en förtrollad trasmatte ut genom fönstret, bort över skogen” (256). Synen blir också *Laterna magicans* sista minnesbild från barndomen.

Det tjugosjätte och sista större avsnittet i *Laterna magica* är i sin tur indelat i tre mindre textavsnitt, som också är de tre sista minnesbilderna i boken. Om det föregående avsnittet i första hand handlade om relationen med fadern är det nu sonens relation med modern som står i centrum. Även det sista avsnittet utspelas under en söndag, då som bekant ett söndagsbarn kan se saker som andra inte ser.

Avsnittet börjar med att berättaren en ”söndag i december” (258) sitter i Hedvig Eleonora kyrka i Stockholm och lyssnar till Bachs Juloratorium. Han hör D-dur-trumpeterna som höjer sina jubelrop mot den frälsare som är född och han beskriver hur ”Bachs koraler rör sig ännu som färgrikt svävande slöjor i medvetandets rum, drar sig fram och tillbaka och genom öppnade dörrar, glädje” (258). Glädjen i musiken öppnar rum i berättarens medvetande och han befinner sig plötsligt i sina föräldrars våning för femtio år sedan där han söker upp sin döda mor för att söka sanningen om varför livet blev som det blev. Berättaren går alltså själv in i sitt minne på ett liknande sätt som Isak Borg i Victor Sjöströms gestalt som gammal går in i sin barndoms händelser i filmen *Smultronstället* (1957) Modern sitter vid sitt skrivbord ”med glasögonen på näsan, det ännu inte vita håret är i lätt oordning, hon sitter böjd över sin dagbok och skriver med en smal reservoarpenna” (259). Modern får syn på honom, säger ingenting men ler. Berättaren, som häftigt ”längtat efter det här ögonblicket”, uppfattar leendet som ironiskt och förebrående eftersom han medan hon levde sällan kom på besök. Berättaren förstår vad hon tänker, vilket föranleder följande utbrott av självvrannsakan:

Jag var ju bergmansk: Ska inte störa, inte tränga mig på, förresten blir det alltid tal om barnen, jag kan inte tala om barnen, eftersom jag aldrig ser dem. Och så all känslomässig utpressning: Du kan väl för min skull. Bli inte ond nu mor! Vi ska inte tala ut, det är ju

meningslöst. Låt mig bara sitta några minuter i den här gamla stolen, vi behöver inte ens prata med varandra. Om mor vill fortsätta att skriva i dagboken – Tvättmaskinen. Jag skulle ju köpa en tvättmaskin, det är också fan. Mor skulle ha fått en tvättmaskin, det tänkte jag då och då, det blev förstås inte av. (259)

Bergman ställer avsnittet igenom en rad frågor till sin mor och därmed till sig själv, men får inga svar. Hon svarar bara kort tre gånger att hon är trött. De sanningssökande frågorna formar sig till en tredelad frågemonolog. Den första delen handlar om ett minne av en långtan efter möjlig närhet:

– Jag vill fråga mor om något angeläget. För flera år sedan, jag tror det var sommaren åttio, satt jag i min stol i arbetsrummet på Fårö, det var regnigt, ett sådant där stillsamt sommarregn, dagsregn, som egentligen inte finns längre. Jag läste och lyssnade till regnet. Då kände jag att mor var nära mig, bredvid mig, jag kunde räkka ut handen och ta mors hand. Det var inte så att jag hade somnat, det vet jag säkert, det var inte ens en utomvärldslig upplevelse. Jag visste att mor var hos mig i rummet, eller var det inbillning? Jag blir inte klok på det här, nu frågar jag! (260)

Den andra delen behandlar minnet av vänskapen med modern i vuxen ålder. Verklighet eller illusion:

– Vi blev ju vänner, blev vi inte vänner? Den gamla rollfördelningen av mor och son löstes upp och vi blev vänner? Vi talade öppet och förtroligt? Gjorde vi inte? Blev mors liv fattbart, kom jag överhuvudtaget i närheten av att begripa? Eller var det bara en illusion det där med vår vänskap? Nej, tro inte att jag sitter här och förvirrar mig, krossad av självförebåelser. Det är inte alls så. Men vänskap? Var inte rollerna oförändrade, det var bara replikerna som blev omskrivna? Spelet försiggick på mina villkor. Men kärleken? Jag vet, vi använder inte sådana termer i vår familj. Far talar om Guds Kärlek i kyrkan. Men här hemma? Hur var det med oss? Hur klarade vi det kluvna hjärtat, det sammanpressade hatet? (260)

Frågorna i den tredje delen av monologen utgår från barndomsminnen och utvecklas till en anklagelseakt:

Fick vi masker i stället för ansikte, fick vi hysteri i stället för känslor, fick vi skam och skuld i stället för ömhet och förlåtelse? [...] Varför invalidiserades min bror, varför trycktes min syster sönder till ett skrik, varför levde jag med ett aldrig läkt, infekterat sår som gick genom hela min kropp? [...]

– Varför drabbades mina syskon så blodigt, trots omsorg, stöd och förtroende? Varför blev jag så länge oförmögen till normala mänskliga relationer? (261)

Mötet med modern blir inte vad berättaren tänkt sig. Hans förväntning var att han och modern ”skulle vara lite vemodiga och tala lågmält om gåtorna. Mor skulle lyssna och förklara. Allt skulle forma sig lika rent och fulländat som en Bachkoral” (262). Moderns gestalt blir så alltmer upplöst och försvinner till slut helt utan att ge några svar eller förklaringar. Hon ”dör” för andra gången med samma lilla plåsterlapp på sitt pekfinger som när hon dog på riktigt.

I det första mindre textavsnittet är det musiken, det auditiva, som öppnar medvetandets rum. Minnena som träder fram i *Laterna magica* väcks annars nästan uteslutande till liv av visuella intryck, inte minst fotografier. Så också i det andra avsnittet där jag-berättaren i berättelsens nu fortsätter sitt sanningssökande om mor-son-relationen genom att titta på foton av sin mor med fokus på hennes ansikte. Bergman refererar till sin egen kortfilm från 1986, som heter just *Karins ansikte*. Han berättar, både i filmen och i texten, om sin mors liv genom fotografier från det hon var tre år till det sista passfotot strax före hennes död. I mångt och mycket är det genom att på detta sätt iscensätta sig ansikte mot ansikte med sin mor som hela *laterna magica*-projektet får sin form. Vi har redan i bokens andra avsnitt läst hur berättaren lutar sig ”över fotografier från barndomen och studerar sin mors ansikte” (13). Det berättande jagets sökande efter en sanning om sig själv börjar i minnena av hans relation till modern och utvecklas sedan till det som blir *Laterna magica*. Ett sökande som sedan får fortsatt gestaltning i *Den goda viljan* (1991), *Söndagsbarn* (1993) och *Enskilda samtal* (1996),⁷ där Bergman fortsätter den berättelse om sin far och mor som tar sin början i de två sista större textavsnitten i *Laterna magica*.

I bokens hundraionde och sista mindre textavsnitt kommenterar berättaren upplevelsen i kyrkan och mötet med sin mor i den gamla

⁷ De tre nämnda verken från 1991–1996 finns samlade i volymen *Romantrilogin* (2019) i Ingmar Bergmans Skrifter.

våningen. Han sammanfattar: "Jag blev genast osammanhängande, började fråga om sådant som jag trodde begravt. Ställde till svars. Anklagade. Mor hänvisade till sin trötthet" (265). Han kan ändå förstå moderns livsfiasko och de smärtyllda konsekvenserna: "Hennes ögonblick av lidelsefull teater skymde inte insikten och insikten visade på en livskatastrof" (265). Fortfarande är ändå relationen till modern dunkel, "såsom i en spegel". Berättaren försöker ändå sammanfatta: "Gåtan är säkert enkel, likafullt förblir den olöst. Vad jag säkert ser är att vår familj var människor av god vilja med ett katastrofalt arv av överkrav, dåligt samvete och skuld" (265). Berättaren söker avslutningsvis någon slags sanning i sin mors hemliga dagböcker som upptäcktes efter hennes död. Han letar sig fram till juli 1918:

Har varit för sjuk för att skriva under de senaste veckorna. Erik har nu drabbats av spanska sjukan för andra gången. Vår son föddes söndag morgon den fjortonde juli. Han fick genast hög feber och svåra diarréer. Hans ser ut som ett litet benrangel med en stor eldröd näsa. Han vägrar envist att öppna ögonen. Efter några dagar hade jag ingen mjölk på grund av sjukdomen. Då blev han nöddöpt här på sjukhuset. Han heter Ernst Ingmar. (265–266)

Moderns text blir den sista minnesbilden i *Laterna magica*. De sista orden ur dagboken är också de sista i sonens bok: "Jag ber till Gud utan förtröstan. Man får nog klara sig själv så gott man kan" (266).

Med viss variation får vi i den citerade texten, som i sin tur enligt berättaren är ett citat ur Karin Bergmans hemliga dagbok (dock utan citationstecken), bekräftat det som berättas om Bergmans födelse i bokens inledning (Holmberg 2018a, 181–182). Den nyfödde är sjuk, kan inte ammas och blir nöddöpt på sjukhuset. Den litterära *laterna magican* har här gått varvet runt. Boken både inleds och avslutas med Ingmar Bergmans födelse. Litterärt sett är *Laterna magica* en cirkelkomposition där Ingmar Bergman föds två gånger. Men är det samma Bergman som föds båda gångerna? Karin Bergman skrev hemliga dagböcker under en stor del av sitt vuxna liv, men det citerade avsnittet om Ernst Ingmars födelse har modern inte skrivit. Det är sina egna ord berättaren låter modern framföra och bokens sista ord "Man får nog klara sig själv så gott man kan" (266) gäller då i första hand jag-berättaren. Jag läser slutet som en symbolisk återfödelse av berättarjaget Bergman iscensatt av honom själv. Han lyssnar ju på *Juloratoriet* innan han besöker minnet

av sin döda mor, som i sin tur leder över till det fiktiva dagbokscitatet. Avsikten med berättelsen *Laterna magica* blir då att efter genomlysningen av sitt liv så här långt skapa ett nytt jag, en ny Bergman, en ny författare, som både gjort sig fri från, och försonats med, sitt förflutna och kan gå vidare som människa och konstnär. Bergman har därmed, i Cavareros mening, genom sin berättelse svarat på frågan ”vem är jag?” Genom att återfödas i berättelsen finner Bergman genom berättarjaget en annan sanning om sig själv: en relationell sanning. Sanningen om vem vi är finns i vår relation med andra. Den relationella sanningen människor emellan är också, liksom livet, i ständig förändring. Ett sätt att nå fram till den är därför genom berättelser om våra liv. Cavarero uttrycker sig så här om relationernas grundläggande betydelse för det berättande jagets identitet: ”In other words, the identity of the self, crystallized in the story, is totally constituted by the relations of her appearance to others in the world” (2000, 36).

När Ernst Ingmar föds på nytt och vi börjar läsa om *Laterna magica* blir boken ett svar på den existentiella utsatthet som formuleras i slutorden.

Ingmar Bergmans *Laterna magica* skriver också in sig i en svensk litterär tradition. Verket går att läsa som hans version av ”en själs utvecklingshistoria”. Benämningen är hämtad från Bergmans stora litterära inspirationskälla, August Strindberg och hans *Tjänstekvinnans son* vars första del utkom 1886 (Steene 2005, 115; Timm 2008, 33). I *Laterna magica* går själens utveckling från förtryck till frihet genom konstnärligt skapande och från oförsonlighet till försoning genom mänskliga relationer. Den berättelse som minnesbilderna i *Laterna magica* formar i läsarens sinne blir därmed också berättelsen om ”en själs mognad”.

Bibliografi

- Bergman, Ingmar. 1960. *Four screenplays*. New York: Simon and Schuster.
- . 2018a. *Laterna magica*. Stockholm: Norstedts.
- . 2018b. *Arbetsboken 1975–2001*. Stockholm: Norstedts.
- . 2019. *Romantrilogin*. Stockholm: Norstedts.
- Björkman, Stig och Assayas, Oliver. 1992. *Tre dagar med Bergman*. Göteborg: Filmkonst.
- Cavarero, Adriana. 2000. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. London: Routledge.
- Holmberg, Jan. 2018a. *Författaren Ingmar Bergman*. Stockholm: Norstedts.

- . 2018b. "Kommentar". I *Laterna magica*, 267–288. Stockholm: Norstedts.
- Koskinen, Maaret. 2002. *I begynnelsen var ordet: Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*. Stockholm: Wahlström och Widstrand.
- Rossholm, Anna Sofia. 2017. *Ingmar Bergman och den lekfulla skriften: studier av anteckningar, utkast, och filmidéer i arkivets samlingar*. Stockholm: Makadam.
- Shakespeare, William. 2003. *Som ni vill ha det*, översatt av Göran O. Eriksson. Stockholm: Ordfront.
- Steene, Birgitta. 2005. *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Steiger, Janet. 2008. "Analysing Self-Fashioning in Authoring and Reception". I *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*, redigerad av Maaret Koskinen, 89–106. London & New York: Wallflower Press.
- Stiftelsen Ingmar Bergman. 2019. *A Summary of the Ingmar Bergman Year*. Stockholm: Ingmar Bergman Foundation.
- Timm, Mikael. 2008. *Lusten och dämonerna. Boken om Bergman*. Stockholm: Norstedts.