

# Faderns roll i Bergmans filmtrilogi

---

**Durđev, Tibor**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2021**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:150282>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-19**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Zagrebs universitet

Filosofiska fakulteten

Institutionen för skandinavistik

**Examensarbete:**

**FADERNS ROLL I BERGMANS FILMTRILOGI**

**THE ROLE OF THE FATHER IN BERGMAN'S FILM TRILOGY**

**ULOGA OCA U BERGMANOVOJ FILMSKOJ TRILOGIJI**

**Tibor Đurđev**

**Handledare: Janica Tomić, fil.dr.**

Zagreb, 2021

## Innehåll

<b>1. Inledning</b> .....	1
<b>2. Bakgrund och sammanhang</b> .....	2
<b>2.1. Självb biografiska motiv: Erik Bergman och familjen</b> .....	2
<b>2.2. En filmtrilogi</b> .....	3
<b>3. <i>Såsom i en spegel</i> (1961)</b> .....	4
<b>4. <i>Nattvardsgästerna</i> (1963)</b> .....	6
<b>5. <i>Tystnaden</i> (1963)</b> .....	8
<b>6. Avslutning</b> .....	10
<b>7. Litteraturförteckning:</b> .....	11
<b>7.1. Artiklar:</b> .....	11
<b>8. Sammanfattningar</b> .....	12
<b>8.1. ULOGA OCA U BERGMANOVOJ FILMSKOJ TRILOGIJI</b> .....	12
<b>8.2. THE ROLE OF THE FATHER IN BERGMAN'S FILM TRILOGY</b>	13

## 1. Inledning

Ingmar Bergman var en av de största filmregissörerna i Sverige och även i världen. Under sin rika och framgångsrika karriär regisserade Bergman 49 långfilmer mellan 1944 och 2003. Dessa filmer varierar i genre, längd, stil och motiv. Från komedier (*Sommarnattens leende*, 1955) till ungdomsuppror (*Sommaren med Monika*, 1953) och familjedrama (*Fanny och Alexander*, 1982) till existentiella drama (*Smultronstället*, 1957) – hela vägen till den nästan experimentella konstfilmen *Persona* (1966). Även om alla dessa filmer varierar i de nämnda aspekterna, är Bergman känd eftersom hans filmer alltid verkar mycket personliga och har en viss dos känslighet. En av de viktigaste influenserna i hans filmer och böcker är hans barndom. Bergmans barndom och uppväxt påverkades starkt av hans far Erik, som var präst. Detta hade ett stort inflytande på Bergman, både som person och som regissör. På 1960-talet regisserade Bergman tre filmer: *Såsom i en spegel* (1961), *Nattvardsgästerna* (1963) och *Tystnaden* (1963). I dessa filmer ifrågasätter Bergman människans förhållande till Gud, tro, familj och auktoritet. På grund av detta kallas dessa filmer *Trostrilogin* eller bara *En filmtrilogi* (Tomic 2020: 4,8). Ett av huvudmotiven i alla tre filmerna är faderns figur och roll. Detta motiv betonas både bokstavligt och metaforiskt. Bergman sträcker motivet från familjeförhållanden och föräldraskap till den högre auktoriteten (Gud) med användning av både familje- och religiösa teman genom dessa tre filmer. Syftet med detta examensarbete är att analysera alla olika sätt på vilka detta motiv är närvarande och används i alla tre filmerna i *En filmtrilogi* och sedan jämföra dem med Bergmans liv och barndom, med hjälp av hans halvfiktiva biografier och självbiografier, för att få en bättre inblick i vad dessa filmer symboliserar och representerar.

## 2. Bakgrund och sammanhang

### 2.1. Självbiografiska motiv: Erik Bergman och familjen

Även om detta examensarbete inte är ett försök att rekonstruera Bergmans verkliga förhållande till sin far (utan snarare analysen av figuren i texter, filmer och litteratur) behövs en viss bakgrund för att få en bättre insikt när huvudmotiven analyseras och diskuterades.

Erik Bergman (1886–1970) var en luthersk präst. Han var gift med Karin Bergman tills hon dog 1966. De fick tre barn: sönerna Dag och Ingmar och dottern Margareta. Erik var en strikt far till Ingmar och hans syskon. Han pratade sällan med Ingmar (vars smeknamn var Pu) och slog ofta honom. Detta beskrivs väl i den självbiografiska romanen *Söndagsbarn* (1992) där Bergman beskriver hur Erik en söndag slog Pu flera gånger för att han inte lydde honom (Bergman 2011: 92–93). Ingmar skulle vara rasande, redan som barn, på sin far och skulle ha våldsamma tankar om att straffa och döda Erik (Bergman 2011: 93). Hur Bergman kände för sin far, redan som barn, visas också väl i denna roman när Pu (Bergman) ljuger för Erik att han aldrig önskat att hans far skulle dö (Bergman 2011: 88). Senare, när Erik var i sina sista år av livet, erkände Ingmar för honom att hans syskon och han alltid var rädda för att han skulle slå dem, vilket var en överraskning för Erik och något han aldrig insett (Bergman 2011: 96). Oavsett, sökte Ingmar sin fars godkännande i många situationer i sitt liv och arbete. Detta avbildas bra i *Regissören* (2006), en roman av Alexander Ahndoril, där Ingmar (nästan desperat) vill att hans far ska läsa hans manus för filmen *Nattvardsgästerna* (1963). Även om Erik och Karin aldrig skildes var deras äktenskap fullt av konflikter och Karin tänkte ofta på att ta barn och lämna Erik (Bergman 2011: 61–62). Bergman skriver att Karin var redo att skilja sig från Erik, men tyckte också synd om honom eftersom han led av depression och de bestämde sig för att stanna tillsammans för barnens skull (Bergman, 1988: 17). Senare, efter Karins död, insåg Erik att han aldrig riktigt kände Karin som en person efter att ha läst hennes dagbok (Bergman 2011: 94).

## 2.2. *En filmtrilogi*

Innan analysen av alla tre filmerna i trilogin är det också viktigt att förstå när Bergman i sitt opus gjorde dessa tre filmer. Från 1950- till 1970-talet uppstod en rörelse som kallades filmmodernism. Rörelser som ”den franska nya vågen” representerade modernismen i filmen under den tiden med bland annat dessa huvudmotiv: avvikelser från den realistiska stilen för skildring och filmning, strävan efter att uttrycka det inre tillståndet (känslor, intellekt, medvetenhet, osv.) och flytta handlingen från den ”objektiva och yttre världen” in i huvudpersonens medvetenhet (Peterlić 2008: 224).

Så när Bergman filmade *En filmtrilogi* under 1960-talet var det på höjden av modernismrörelsen när regissörer som Jean-Luc Godard filmade *Till sista andetaget* (*À bout de souffle*, 1960) som anses vara en av de viktigaste filmerna inom denna rörelse (Peterlić 2008: 224). Ett av ”symptom” på modernism i filmen var att nå karaktärer som är psykologiskt komplexa människor ur vars perspektiv tittaren ser världen och dessa karaktärer är åtminstone i någon viktig komponent ofta regissörens ”alter ego”. Dessa motiv uppnås genom subjektiva och ”regissörs” bildruta och monologer som ofta är interna (Peterlić 2008: 227) och närvaron av en ton av sällsynt allvar där avsägelse av oavsiktlig humor passar (Matthews 2003) som gynnar motiv för reflektion över psykologiska processer. Bergman var också en av representanterna för filmmodernismen: *Persona* (1966) var hans mest kända film som är associerad med denna rörelse (Elsaesser 2016). Men ”spår” av modernism i Bergmansfilmer kan hittas före *Persona* (1966) eftersom han som regissör och författare övergick från mer klassiska till modernistiska teman, trots att hans filmer före 1960-talet (särskilt *Smultronstället*, 1957 och *Det sjunde inseglet*, 1957) inte på något sätt kan användas som en synonym till klassisk stil som Hollywoodfilmer använde före den perioden, under den, och även efteråt. Dessa ”spår” kan hittas i *En filmtrilogi*. Bergman närmade sig dessa filmer med tanken på reduktion. Det märktes i hans filmtekniker: till exempel använde han sina nära bildruta för att isolera sina karaktärer och för att betona deras inre tillstånd (Ebert 2008). Denna reduktion fanns också tematiskt. Reduktion av platser och karaktärer – alla tre filmerna har bara ett fåtal karaktärer och en eller få platser där handlingen äger rum (en ö, en kyrka och ett hotell). Detta betonas i filmer och deras allmänna teman – reduktion i en metafysisk mening av det ordet (Koskinen 2010: 23).

### 3. *Såsom i en spegel* (1961)

*Såsom i en spegel* (1961) är den första filmen i *En filmtrilogi*. Det blev erkänt bland kritikerna i hela världen och vann en Oscar för ”Bästa icke-engelskspråkiga film” 1962. Det finns bara fyra karaktärer i filmen. Karin (Harriet Andersson), en ung kvinna som diagnostiserats med schizofreni, återförenar sin familj i sitt hus på en ö. Hennes yngre bror Minus (Lars Passgård) och hennes man som är läkare (Max von Sydow) finns där liksom Minus och Karins far David (Gunnar Björnstrand) som är författare och har just återvänt från Schweiz. Filmen äger rum under ungefär bara 24 timmar när familjen träffas och njuter av en semester. När filmen fortsätter känner Karin sig mer och mer sjuk och hävdar att hon besöks av Gud. Filmen slutar med att en ambulans kommer i en helikopter för att överföra Karin till sjukhuset och den sista scenen är en konversation mellan far och son. Eftersom det bara finns fyra karaktärer i filmen undersöker Bergman nog var och en av deras personligheter (Purvis 2013). Det finns ett visst avstånd mellan dessa fyra karaktärer, särskilt mellan David och hans barn, Minus och Karin. Minus beklagar tidigt i filmen att hans far aldrig talar till honom (Bergman 1966: 16). Det är intressant att Pu säger något liknande i *Söndagsbarn* (1992) när han och Erik är ensamma i tåget och han konstaterar att denna sällsynta möjlighet att tala med Erik måste gripas (Bergman 2011: 88). Detta betonas återigen i slutet av filmen. Minus har äntligen ett samtal med sin far, varefter han säger: ”Pappa talade till mig!” (*Såsom i en spegel*, 1961). Förhållandet mellan Minus och David speglar förhållandet mellan Bergman och hans far, som precis som karaktären i filmen inte kunde hitta en känslomässig koppling till sin far. Denna symbol för auktoritet är oåtkomlig för honom. Detta avstånd kan tolkas ytterligare – om Davids kalla förhållande till sina barn representerar det ändlösa avståndet mellan oss och Gud, skulle det göra Minus till Guds son eller Jesus som återigen nämns i *Söndagsbarn* (1992) där Pu jämför sig med Jesus på korset medan han sitter mellan sin fars knän (Bergman 2011: 108).

Själva filmens titel är en religiös referens eftersom den kommer från Bibeln (1 Korintierna 13) där det anges att vår förmåga att se världens sanna väsen (menande Gud) är fördunklad (Purvis 2013). Karin, som under hela filmen hör en röst som hon tror är Gud, är utan tvekan filmens huvudperson. Hon utarbetar filmens titel och kopplingen till oförmågan att veta om Gud existerar eller inte.

Bergman lämnar betraktaren för att avgöra om Karin hör Gud, djävulen eller klinisk demens (Matthews 2003). Undertexten här är ett faktum att Karin blir hängiven till denna röst i sitt huvud som representerar Gud, men i slutändan dyker han aldrig upp och lämnar henne tom och på randen av galenskap (Purvis 2013). Det visar hur Bergman kände sig för denna typ av hängivenhet, som varar en livstid om man till exempel är präst, och som lämnar en tom eftersom man aldrig riktigt kan veta något som helst (men mer om det senare).

”Vad ska jag göra? Jag är ju bara honom. Att identifiera mig med, menar jag. Förra gången kunde jag dela upp mig själv i tre. Pojken, läkaren, författaren.” (Ahndoril 2006: 36).

Även om det är mest meningsfullt att tolka Minus som ung Bergman, måste det också sägas att han inte är den enda karaktären i filmen som till viss del representerar regissören. Som det framgår av citatet ovan identifierar Bergman sig med både Martin och David. Förutom att vara en avlägsen far är David också ett porträtt av konstnären som en charlatan som hjärtlöst utnyttjar sin dotters sjukdom och representerar Bergmans lägsta självkänsla (Matthews 2003). David känner nöje med att studera sin dotters sjukdom och när Karin läser det i hans dagbok konfronterar Martin honom om det i en scen där de två reser till staden:

”MARTIN: Du har en gud att flörta med i dina romaner, men jag kan säga att både din tro och ditt tvivel är mycket lika övertygande. Det som är mest slående är din fruktansvärda uppfinningsrikedom.

DAVID: Tror du inte att jag vet det?

MARTIN: Varför fortsätter du då med det? Varför gör du inte något mer anständigt?

DAVID: Och vad skulle jag göra?

MARTIN: Har du skrivit ett enda sant ord under hela ditt litterära liv, svara mig om du kan?

DAVID: Jag vet inte.” (*Såsom i en spegel*, 1961)

Hela denna dialog talar Bergman till sig själv, där Martin representerar en objektiv synvinkel och David, författaren, är mer reflekterande och introspektiv, men viktigast av allt, osäker på sitt arbete (Purvis 2013). Även om var och en av de tre manliga karaktärerna i den här filmen representerar Bergman på ett sätt är förhållandet mellan Minus och David en tydlig och stark metafor till faderns roll i den här filmen såväl som de religiösa motiven. Det är väldigt intressant att liknande



beskrivningar finns i Bergmans självbiografiska roman, *Lanterna magica* (1987). Till exempel beskriver Bergman sin far som en person som har en utmärkt förmåga att maskera sin osäkerhet inför andra. Men när han var ensam var Erik nervös, irriterad och depressiv (Bergman 1988: 134) vilket liknar mycket hur David skildras i filmen. Vidare liknar det nämnda avståndet och kylan mellan David och hans barnförhållandet mellan Erik och hans familj när Bergman beskriver att termen ”kärlek” var något hans far bara pratade om i kyrkan (Bergman 1988: 284).

#### **4. *Nattvardsgästerna* (1963)**

*Nattvardsgästerna* (1963) är den andra filmen i *En filmtrilogi*. Filmens huvudperson är Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand), en präst som kämpar med sin tro. Liksom i *Såsom i en spegel* (1961) har den här filmen också bara några få karaktärer. Förutom Tomas finns det ett gift par Karin (Gunnel Lindblom) och Jonas Persson (Max von Sydow) och också Märta (Ingrid Thulin), en lärare som är kär i Tomas. Guds tystnad är också återigen ett starkt motiv i den här filmen och det översätts i huvudpersonens oförmåga att kommunicera med en man som söker tröst och också brist på kärlek i sitt förhållande till läraren Märta (Tomić 2020: 8). Det finns en reduktion på alla nivåer i denna film. Bortsett från endast ett fåtal karaktärer och platser (kyrka, skola) minskas dialogen i filmen vilket betonar tystnaden som till och med uppnåddes genom att eliminera naturliga ljud på filmens uppsättning (Tomić 2020: 8). Tiden minskas också: filmen äger rum bara på en söndag. Jonas är deprimerad och begår självmord, vilket gör att Tomas ifrågasätter Gud och tron ännu mer när han avvisar Märta's kärlek. Det är just den scenen i skolan som anses vara den mest brutala i alla Bergmans-filmer, även om den gäller verbal och inte fysiskt våld (Tomić 2020: 10). Denna uppfattning att mentalt lidande är värre än fysiskt utarbetas senare i filmen när Algot (Allan Edwall), en man vars kropp har lammats av en järnvägsolycka och som hjälper i kyrkan, förklarar till Tomas hans tolkning av Kristi lidande. Han tror att det var värre för Kristus att överges av sina lärjungar och i slutändan Gud, hans himmelske fader, än det var att drabbas av korsfästelsens fysiska smärta. Rogert Ebert utarbetar detta motiv genom att skriva att Kristus led för att han också blev bestört av Guds tystnad (Ebert 2007). I slutändan bestämmer Tomas sig för att leda kyrkan med bön, trots att det inte finns någon annan än Märta närvarande eftersom alla människor, inklusive Kristus (som Algot sa), lider av Guds tystnad.

Det är mycket mer direkt och tydligt i *Nattvardsgästerna* (1963) att Bergman identifierar sig med Tomas, men likheterna med Bergmans biografier är också starka. *Den Goda viljan* (1992), en halvbiografi om Bergmans föräldrar visar en slående parallell – Erik har en troskris medan han arbetar som bypräst i norra Sverige (Tomić 2020: 9). Huvudpersonens namn i *Nattvardsgästerna* (1963), Tomas Ericsson – föreslår ett ord spel där hans efternamn kan tolkas som ”sonen till Eric / Erik” som är en direkt metafor för Ingmar. I romanen *Regissören* (2006) sägs denna tolkning som att Tomas representerar Bergman vid många tillfällen: ”Jag tror att det är därför jag måste göra en film om mig själv som präst, säger Ingmar. För att visa honom hur det skulle se ut.” (Ahndoril 2006: 23). Romanen följer Bergman från tiden han skrev manuset för denna film till premiären. Ingmar vill visa Erik hur han skulle se ut om han hade blivit präst, precis som Erik ville. Detta kommer till uttryck i filmen när Tomas och Märta pratar under körning. Tomas säger: ”Det var faderns och moderns dröm att jag skulle bli präst” (*Nattvardsgästerna*, 1963). Detta är en av anledningarna till att Bergman bad sin far genom hela romanen att läsa hans manus. Han ville veta hur hans far skulle reagera:

”Ingmar kliar sig i huvudet genom baskern och börjar berätta för sin far om den film han ska göra, om prästen som förstår att han har förlorat sin tro. Som känner att han bara låtsas vara präst. (...) – Jag har faktiskt med mig manuskriptet. En första version. Det är inget mästerverk, men...” (Ahndoril 2006: 46).<sup>1</sup>

Fadern är dock inte intresserad av manuskriptet och inte heller av Bergmans filmer, vilket får honom att söka godkännande ännu mer under hela romanen. Något liknande gör Bergman med avståndet mellan Minus och David i *Såsom i en spegel* (1961) där Minus skriver en pjäs för sin far som låtsas tycka om det. Minus söker hans uppmärksamhet och godkännande genom att imitera sin far som är författare. Samtidigt skriver Bergman en film om en präst och vill visa den för sin far som är präst. I slutet av *Regissören* (2006) gick Erik och såg Bergmans film. Han ringde honom efteråt och sa bara till honom att han var glad att han inte hade läst manuskriptet tidigare när Ingmar hade velat det (Ahndoril 2006: 236). Å andra sidan säger Erik senare i romanen att Tomas (huvudpersonen) påminde honom om sig själv och hans ensamhet (Ahndoril 2006: 237). Detta

---

<sup>1</sup> Här är det viktigt att nämna att Ahndorils roman är en fiktionaliserad biografi. Det vill säga att många möten och dialoger i romanen är Ahndorils tolkning, särskilt Ingmars och Eriks förhållande och därför inte bör förstås som ett bokstavligt samtal mellan dem.

ställer tvivel hos Bergman själv när han ifrågasätter sig själv om Tomas verkligen är en skildring av honom. När hans fru Käbi frågar honom om Tomas är en representation av hans far svarar han: ”Jag har inte hunnit tänka så långt, säger han. Om jag inte är prästen, så måste... Nej, jag vet faktiskt inte” (Ahndoril 2006: 238).

Detta visar att Erik hade ett stort inflytande på Ingmar oavsett deras avlägsna förhållande (eller snarare på grund av det). Faderns roll är ännu tydligare i *Nattvardsgästerna* (1963), men mer som en metaforisk far, det vill säga Gud. *Nattvardsgästerna* (1963) ger liknande motiv som *Såsom i en spegel* (1961) angående Guds tystnad och komplexa karaktärer som slits mellan tro och elände. Men Ebert hävdar att det finns mer tystnad i den här filmen än bara Guds tystnad och att detta motiv kopplar ihop alla karaktärerna. Tomas fru är insvept i gravens tystnad, Tomas är tyst både på behovet av fiskare och som svar på Märta's kärlek. Fredrik, kyrkoorganisten är tyst på det sätt att han inte uppmärksammar gudstjänsten och önskar att den ska vara över och fiskarens fru, som inte är tyst och ber om hjälp, får ingenting (Ebert 2007).

## **5. Tystnaden (1963)**

*Tystnaden* (1963), den sista filmen i trilogin, fick ursprungligen titeln *Guds tystnad* som ansluter den direkt till de två föregående filmerna (Braudy 2003). I sin artikel om filmen (”The Silence”, 2003) hävdar filmkritikern Leo Braudy att trots att filmen kan kopplas till de två föregående i *En filmtrilogi* eftersom den utforskar uttryckliga frågor om religiös tro (Braudy 2003), är filmen delvis ett förspel till Bergmans senare filmer eftersom fokus flyttas från Gud till människor, det vill säga från teologi till psykologi. Koskinen hävdar något liknande. Hon argumenterar för att det religiösa temat ”inte alls nämnts” (Koskinen 2010: 41) i *Tystnaden* (1963), utan snarare skiljer sexualiteten den tredje filmen i denna trilogi. Detta uttrycks också i Bergmans egen dagbok som han skrev under inspelningen av *Tystnaden* (1963) där han skrev att han känner att han har ett extra öra och ett öga som stirrar in i hans hjärna (Koskinen 2010: 16). Detta pekar både att han är mer intresserad av vad som finns inuti individen, ens tankar och känslor och också, som Koskinen skriver, denna film drar inte bara ögonområdet utan också örat (Koskinen 2010: 16). Filmens huvudpersoner är två kvinnor och en ung pojke som anländer till ett konstigt hotell. De två kvinnorna är systrar:

Ester (Ingrid Thulin) och Anna (Gunnel Lindblom) och Johan som är Annas unga son. Reduktionen betonas återigen: få karaktärer, en plats och film sker under en kortare (obestämd) period. Men här tar Bergmans reduktion till en annan nivå. Som titeln på filmen föreslår minskas filmdialogen avsevärt (även i jämförelse med *Nattvardsgästerna*, 1963) och det fiktiva landets språk där karaktärerna är också fiktiva. Utanför hotellet pågår ett krig, men det blir aldrig klart vilket krig det är. Både jordisk och himmelsk far är frånvarande från *Tystnaden* (1963) (Braudy 2003) vilket (tillsammans med krig) indikerar att allt hopp och mening är förlorat. Motivet för tystnad finns i alla tre filmerna, men det betonas mest i *Tystnaden* (1963), den sista filmen i *En filmtrilogi*, som förbinder dessa filmer trots de nämnda skillnaderna i denna film. Beskrivningen av Johan liknar något av beskrivningen av Pu i *Söndagsbarn* (1992), särskilt hans frisyr, kortärmad skjorta med korta byxor och sandaler (Bergman 2011: 17–18). Under hela filmen vandrar Johan genom hotellet. Ju längre filmen utvecklas framträder Johan som en slags tolk för sin omgivning och existens (Koskinen 2010: 124). Eftersom han är ung är världen inte hopplös för honom, även om det verkar som om det är svårt för honom att bearbeta världen, vilket betonas med att Johan ständigt gnuggar ögonen (Koskinen 2010: 124).

Anna och Ester representerar två sidor av en hel person. Ester (som är översättare) är allvarligt sjuk och dör långsamt. Det vill säga att hennes kropp är sjuk och bara hennes arbete håller henne vid liv. Anna är en motsats till sin syster: hon definieras nästan helt fysiskt (Braudy 2003) vilket uttrycks mest erotiskt när hon har sex med en ung man hon träffade. Detta är ett tema som Bergman fortsätter att utforska i *Persona* (1966). Det är intressant att Bergman använde samma två skådespelerskor som i *Nattvardsgästerna* (1963): Ingrid Thulin och Gunnel Lindblom.

I *Tystnaden* (1963) är faderns roll svårare att tolka, men detta öppnar större utrymme att analysera moderskap eftersom de två kvinnorna är ansvariga för Johan. Det är förmodligen mest uttryckt i slutet när Ester och Johan har ett känslomässigt adjö:

”ESTER: Jag har skrivit ett brev till dig som jag lovade. Det ligger på golvet, om du kan hitta det. Det är viktigt! Du kommer att förstå” (*Tystnaden*, 1963).

I alla tre filmerna är breven ett viktigt sätt för att koppla ihop Bergmans karaktärer. I *Såsom i en spegel* (1961) skriver Martin till David att Karins sjukdom är obotlig. I *Nattvardsgästerna* (1963)

uttrycker Märta sina känslor till Tomas med ett långt brev och i *Tystnaden* (1963) lämnar Ester (som är döende) Johan ett brev som innehåller det hemliga meddelandet som Johan läser i slutet.

## 6. Avslutning

Även om de tre filmerna i *En filmtrilogi* har skillnader, kan de alla kopplas till detta citat: ”Gud är kärleken, kärleken är Gud” (*Nattvardsgästerna*, 1963). Denna symbol för auktoritet som är alltid avlägsen och tyst, är vad karaktärerna i alla tre filmerna kämpar med. Reduktion är också ett så starkt motiv som kan användas som en länk mellan filmer i *En filmtrilogi*. Minskning av platser, karaktärer, tid, dialog och till och med kamerarörelser är också karakteristiska (Ebert 2007). Faktum är att reduktionen är länken som Bergman använde för att koppla ihop dessa filmer. Karaktärer i *En filmtrilogi* slits med Guds tystnad, vilket framkallar ett nödvändigt och till och med hysteriskt behov av kontakt och kommunikation (Elsaesser 2016). Det visas med en bokstavlig tolkning, som i *Såsom i en spegel* (1961) där faderns roll betonas mest på ett direkt sätt med förhållandet mellan David och hans barn, särskilt Minus. I *Nattvardsgästerna* (1963) visas faderns roll delvis i huvudpersonen Tomas själv. Han är en bild av hur Bergman skulle se ut om han uppfyllde sin faders önskan och blev präst. Å andra sidan, är Tomas delvis en representation av Bergmans far, hans ensamhet och arbete. I båda dessa filmer utvidgas faderns roll till den allsmäktige fadern – Gud, den högsta symbolen för auktoritet. Guds tystnad är ett motiv som förbinder dessa filmer och karaktärer i dem. Detta kopplar också de två första filmerna till den tredje. Oförmågan att kommunicera och att ha varma och meningsfulla relationer är ett av de avgörande motiven i *En filmtrilogi* som symboliserar både Bergmans känslor för sin far och för religion vilka är sammanflätade. Matthews skriver att Bergman i ”den försummade sonens” roll hittade sin ”optimism” av den tredje filmen, på grund av vilken är *Tystnaden* (1963) kulmen i den nästan totala kosmiska ogiltigheten (Matthews 2003). Det kan verkligen ses att ”Guds tystnad”, bland annat, innebar Bergmans övergång till mer ”filmiska filmer” där fokus ligger på ett visuellt uttryck (Tomić 2020: 9). Det är därför att *Tystnaden* (1963) ofta jämförs med *Persona* (1966) där Bergman återigen använder både tystnadens motiv (nu som ett tecken på protest) och två kvinnor som håller på att bli en hel person.

## 7. Litteraturförteckning:

Ahndoril, Alexander. *Regissören*. Bonnier, Stockholm 2007.

Bergman, Ingmar. *Filmska trilogija*. (översättning av Tomislav Ladan). Matica hrvatska, Zagreb 1966.

Bergman, Ingmar. *Nattvardsgästerna*, spelfilm. Svensk Filmindustri 1963.

Bergman, Ingmar. *Rođeni u nedjelju*. (översättning av Spasa Ratković). Geopoetika, Beograd 2011.

Bergman, Ingmar. *Såsom i en spegel*, spelfilm. Svensk Filmindustri 1961.

Bergman, Ingmar. *The Magic Lantern*, (översättning av Joan Tate). Penguin Group, New York 1988.

Bergman, Ingmar. *Tystnaden*, spelfilm. Svensk Filmindustri 1963.

Koskinen, Maaret. *The Silence: Pictures in the Typewriter, Writings on the Screen*. Seattle, University of Washington Press, 2010.

Peterlić, Ante. *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*. Hrvatski filmski savez, Zagreb; 2008.

Tomić, Janica. *Čitati Bergmanov arhiv*. Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet 2020.

### 7.1. Artiklar:

Braudy, Leo. *The Silence*. The Criterion Collection, 2003. (20 augusti 2021)

<https://www.criterion.com/current/posts/297-the-silence>

Ebert, Roger. *Crying out at the sound of silence*. RogerEbert.com, 2007. (18 augusti 2021)

<https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-winter-light-1962>

Ebert, Roger. *The landscape of the human face*. RogerEbert.com, 2008. (20 augusti 2021)

<https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-through-a-glass-darkly-1961>

Elsaesser, Thomas. *The Persistence of Persona*. The Criterion Collection, 2016. (19 augusti 2021)

<https://www.criterion.com/current/posts/3116-the-persistence-of-persona>

Matthews, Peter. *Through a Glass Darkly: Patron Saint of Angst*. The Criterion Collection, 2003. (20 augusti 2021)

<https://www.criterion.com/current/posts/296-through-a-glass-darkly-patron-saint-of-angst>

Purvis, Martin. *Through a Glass Darkly (1961)*. The Film Sufi, 2013. (20 augusti 2021)

<http://www.filmsufi.com/2013/08/through-glass-darkly-ingmar-bergman-1961.html>

## **8. Sammanfattningar**

### **8.1. ULOGA OCA U BERGMANOVOJ FILMSKOJ TRILOGIJI**

Ingmar Bergman bio je jedan od najvećih i najvažnijih filmskih redatelja u povijesti filma. Tijekom nepunih 60 godina karijere, Bergman je režirao 49 dugometražnih filmova. Velik utjecaj na njegovo stvaralaštvo imalo je njegovo djetinjstvo, posebice njegov otac Erik, koji je bio luteranski svećenik. Očev strogi odgoj izuzetno je utjecao na Bergmana kao osobu i kao redatelja. Šezdesetih godina Bergman je režirao tri filma: *Kroz tamno ogledalo* (1961), *Pričesnici* (1963) te *Tišina* (1963). Ti filmovi čine tzv. Filmsku trilogiju (*En filmtrilogi*). Analizirajući uloga oca u svakom od tri filma, interpretira se kako je Bergman u svojim filmovima prikazivao figuru oca kao simbol autoriteta, koji se često pretapa u prikaz Bergmanova odnosa prema religiji i najvećem autoritetu od svih – Bogu.

#### **Ključne riječi**

Ingmar Bergman, "Filmska trilogija", uloga oca

## **8.2. THE ROLE OF THE FATHER IN BERGMAN'S FILM TRILOGY**

Ingmar Bergman was one of the greatest and most important film directors of all time. In almost 60 years of his career, Bergman directed 49 feature films. His childhood had a great influence on his work, and he was especially affected by his father Erik, who was a Lutheran priest. His father's strict upbringing had a great influence on Bergman, both as a person and as a director. In the 1960s, Bergman directed three films: *Through a Glass Darkly* (1961), *Winter Light* (1963) and *The Silence* (1963). These films make up the so-called Film Trilogy (*En filmtrilogi*). Analyzing the role of the father in each of the three films, it is interpreted how Bergman portrayed the figure of the father in his films as a symbol of authority that often dissolves into Bergman's relationship with religion and the greatest authority of all – God.

### **Key words**

Ingmar Bergman, "Film trilogy", the role of the father