

KUNGL. VITTERHETS
HISTORIE OCH
ANTI KVITETS AKADEMIEN

ÅRSBOK 2019

STOCKHOLM 2019

THE ROYAL SWEDISH ACADEMY OF LETTERS,
HISTORY AND ANTIQUITIES

ACADÉMIE ROYALE SUÉDOISE DES
BELLES-LETTRES, DE L'HISTOIRE
ET DES ANTIQUITÉS

KGL. SCHWEDISCHE AKADEMIE FÜR LITERATUR,
GESCHICHTE UND ALTERTÜMER

© 2019. De enskilda författarna och KVHAA, Stockholm

Grafisk formgivning: Lars Paulsrud

www.vitterhetsakademien.se

ISBN 978-91-88763-15-0, ISSN 0083-6796

DanagårdLiTHO, Ödeshög, 2019

KARIN HELANDER

Barndomsbilder

INGMAR BERGMAN OCH TEATERN

2018 ÅRS INGMAR BERGMAN-JUBILEUM inrymde en imponerande bredd av aktiviteter, som filmvisningar, seminarier, tv-dokumentärer, artiklar, ny forskning. Det mesta har handlat om filmregissören, inte minst i det omfattande internationella firandet som pågått under hela året. I Sverige har också intresset riktats mot författaren Ingmar Bergman, inte minst genom nya böcker med aldrig tidigare publicerat eller gestaltat material, från artiklar, essäer och manuskript till arbetsdagböcker och Jan Holmbergs nya bok om författaren Bergman. Teaterregissören Ingmar Bergman har ägnats mindre intresse, kanske beroende på att teater är ögonblickets konst. Till skillnad från filmer och skrifter är teaterföreställningar flyktiga och teaterforskaren får efter bästa förmåga försöka lägga pussel med de spår av källmaterial som finns kvar i arkiven. I föreliggande text kommer jag främst att belysa Bergmans rätt okända arbete med barnteater och ge exempel på hur han gestaltat barn och barndom på scenen.

Ingmar Bergmans tidiga barnteaterminnen

Regissören Ingmar Bergman har betonat hur han som vuxen haft starka förbindelser med sin barndom. Filmen *Fanny och Alexander* från 1982 är delvis självbiografisk och börjar med Alexanders lek med dockteatern.

Bergman skildrar i filmen också skådespelarnas lek, fabulerandet som kräver disciplin, kreativiteten inom givna ramar. Leken och teatern har mycket gemensamt. Ett bärande tema i *Fanny och Alexander* är fantasins nödvändighet, magins förtrollning och fiktionen som tröst. Alexander har svårt att skilja lögn från sanning, fantasi från verklighet. Han bär många gemensamma drag med barnet Ingmar, det blir tydligt också när man läser Bergmans självbiografi *Laterna magica* från 1987. I boken berättar Bergman om sina första teaterminnen, som både regissör och publik. För visst regisserade Bergman redan som liten Ingmar. Han berättar: ”Jag lutade mig över min dockteater, lät ridån vällustigt höja sig över Rödluvans mörka skog eller Askungens illuminerade festsal. Min lek gjorde sig till herre över scenrummet, min inbillning befolkade det.”¹ Hans första teater var urklippsteater ur tidningen *Allers*. Modellteatrar fanns först som enklare klippark och sedan som färdigmonterade teater-scener. En dansk utgåva kom till Sverige 1880 och var en modell av Det Kongelige Teater i Köpenhamn, med devisen ”Ei blot til Lyst” på prosceniet – precis som på den teater som Alexander leker med i *Fanny och Alexander*. Ingmar lekte med sin dockteater och med hjälp av lillasyster Margareta och ett par kamrater blev teaterleken alltmer sofistikerad vad gällde dekorationer, ljussättning, dockor och kostymer. Ingmar gjorde hela iscensättningar ända fram till året före studentexamen. På repertoaren stod bland annat Strindbergs *Lycko-Pers resa*, Selma Lagerlöfs *Dunungen* och Maeterlincks *Fågel blå*. Arbetet med dockteatern var en betydelsefull regiskola.

I sin självbiografi skriver han också om sitt första teaterminne: ”När jag var tolv år fick jag följa med en musiker som spelade celesta bakom scenen i Strindbergs *Drömspelet*. Det var en förbrännande upplevelse. Kväll efter kväll bevittnade jag, gömd i proscenietornet, äktenskaps-scenen mellan Advokaten och Dottern. Det var första gången jag erfor skådespelandets magi.”² Ingmar Bergman föddes 1918, det borde alltså ha varit en Drömspelsuppsättning 1930 eller kanske 1931 i Stockholm. Jag har inte hittat någon, trots idogt letande. Kanske spelar här minnet

ett spratt, minnet är bedrägligt. Psykoanalytikern Clarence Crafoord skriver om hur barndomen är vars och ens personliga minneskonstverk, som präglar oss mer än vi tror och om barndomsminnet som ett förtäta minne, fyllt av symboler. Minnet kan smälta samman med fantasin till en efterhandskonstruktion, men är ändå relevant som sanning för den som minns. Eller som Crafoord uttrycker det: ”Händelserna från minnets barndom projiceras hela tiden också på nuet som om de var gamla pjäser, iscensatta av nya regissörer för nutidens publik som främst är jag själv.”³ Också barndomsbegreppet är föränderligt. Som Eva Österberg skriver i sin bok *De små då. Perspektiv på barn i historien* (2016) konstrueras barndom genom historien utifrån skiftande föreställningar om barn, barns behov och villkor. Synen på barndom som präglad av sin tid och kultur styr också hur barn gestaltas på scenen samt sätter gränser för de idéer och uttryck som barnpubliken får uppleva i salongen.

Det var Olof Molanders legendariska uppsättning av *Ett drömspel* på Dramaten 1935 som Bergman beskriver i *Laterna magica*. Men då var Ingmar inte 12 utan 17 år. I den svenska drömspelstraditionen var uppsättningen epokgörande med sin inplacering av dramat i svensk skärgård och sekelskiftets Stockholm. Molander var djupt influerad av Martin Lamms Strindbergsforskning och de tre stora manliga rollerna, Officern, Advokaten och Diktaren, sågs som speglingar av faser i Strindbergs liv. Ingmar Bergman hade för övrigt som 19-årig student vid Stockholms Högskola gått på Martin Lamms föreläsningar om Strindberg, även om han efter ett par terminer övergav sina studier för teatern. Strindbergs dramer och Olof Molanders Strindbergtolkningar, också av exempelvis *Spöksonaten*, var upplevelser som präglade Bergman genom teaterlivet. Pjäsen *Spöksonaten* läste pojken Ingmar när han var 12 år. Han hade köpt pjäsen på antikvariat och funderat på att sätta upp den på sin dockteater. Bergman har kommenterat sina minnen i en programartikel till uppsättningen av *Spöksonaten* på Malmö Stadsteater, 1954: ”Det var väl inte så underligt att dessa starkt infantila skräckmoment fäste sig i min fantasi, de ledde med ganska färska trådar till egna barndomsupplevelser.”

Ingmar Bergman och Sagoteatern

I *Laterna magica* kan man läsa att några av Bergmans första uppdrag som professionell teaterregissör handlade om barnteater, men det ägnar han bara några meningar. Hans tidiga barnteaterverksamhet förtjänar lite mer uppmärksamhet. På initiativ av borgarrådet Oscar Larsson startade Bergman 1941 en liten teater i det då nyligen uppförda Medborgarhuset, den skulle spela för vuxna under namnet Medborgarteatern, men för barn under namnet Sagoteatern. Staden ställde lokalen till förfogande, den var liten, scenen var 5 x 6 meter och tekniskt utrustad. Salongen med biograffätöljer i rött läder och sammet hade knappt 100 platser, intäkterna skulle täcka uppsättningskostnaderna. Skådespelarna var unga, flera var teater elever.

För Sagoteatern hade Bergman som princip att utgå från vad barnen ville se på teatern och inte bry sig om föräldrarnas önskemål, eftersom han menade att vuxna inte vet vad barn vill ha. Han trodde att om barn fick kvalitetsteater från början skulle de till slut kräva kvalitet. I programbladet till *Elddonet* 1941 skriver han att Sagoteatern kan betraktas som en unik experimentteater och att det är viktigt att fånga barnens synpunkter genom teckningar, uppsatser och intervjuer. Bergman startade därför ett samarbete med skolorna. Eleverna skulle besöka teatern och sedan skriva uppsatser om och rita sina upplevelser av teaterbesöket. Ingmar Bergman hade stora ambitioner för Sagoteatern. I ett tal inför en debatt med folkskoleinspektör, rektorer, skolombud och lärare om skolteaterns framtid 1941 säger han: ”Den moderna ungen ser obeskrivligt gärna ett sagospel./.../ Det uppsatsmaterial som vi fått och de ungar vi har intervjuat visar klart och tydligt att **handlingen** är något som man är tämligen ointresserad av. Däremot är det tydligt att de enskilda, ofta våldsamma eller groteska handlingsmomenten satt mest spår och roat omedelbart”. Bergman ger flera exempel på hur barn och vuxna i publiken haft olika preferenser och lägger till ”Överhuvudtaget visar uppsatserna, att barnen klart uppfattar och uppskattar de etiska momenten i framställningen”.

Den efterföljande diskussionen skulle bland annat handla om huruvida barnteater behöver vara pedagogisk (det tyckte inte Bergman) och om teatern kunde ta upp konkurrensen med filmen och ”dess förråande moment och slappa lyckomoral”. Efter H. C. Andersens *Elddonet*, som sågs av drygt 3000 barn, spelades *Rödluan* (som Bergman kallat en spöksönat för barn).

I Stiftelsen Ingmar Bergmans arkiv finns barns färgglada teckningar och uppsatser om *Rödluan*. Jag citerar några: ”Det var så roligt när vargen dansade med Rödluan. Vargen åt upp mormor och Rödluan. Men dom fick dö på vargen till sist.”; ”Det var så roligt när vargen åt upp mormor. Det var så roligt på teatern. Och på spårvagnen.”; ”Vargen sa att Rödluan skulle bli en god efterrätt. Det tyckte jag var roligt.” Många barn uppskattade de granna kulisserna och kostymerna. Publiken engagerades också i *Rödluans* mellanakter då man sjöng kända barnvisor.

Det var inte lätt att lägga en barnrepertoar. Bergman hade kontaktat flera yngre svenska författare som sagt sig intresserade av att skriva barnpjäser, men när det kom till kritan blev det problem med leveransen. Han fick konstatera att viljan var god men oförmågan stor. Det räckte inte med att koka ihop lite handling med sagofigurer, Bergman skrev i programbladet till *Rödluan* att ”här om någonsin gäller det att ha dramatisk fantasi”. Bergman iscensatte också en mycket drastiskt förkortad version av Shakespeares *En midsommarnattsdröm*, som sågs av över 4000 barn. Han trodde inte att kärleksförvecklingarna skulle vara så intressanta för barnen utan lyfte fram fantastieriet och de komiska scenerna med hantverkarna. Efter premiären på *En midsommarnattsdröm* 1941 skrev Ingmars stolta mor Karin Bergman i sin dagbok: ”Och i dag har tidningarna varit fyllda med tal om den unge Ingmar Bergman, som vi vänta oss så mycket av. Underligt att det är vår lill-Ingmar.”⁴

Pressen bevakade Bergmans verksamhet vid Sagoteatern. I artiklar rapporterades om det man kallade psykologiska experiment med barnpublikens reaktioner, själva föreställningarna, debatterna om barnteaterns uppgifter och samarbetet med skolan. Efter premiären på *Fågel blå*,



Scen ur *Röd-luvan* (1942), Gitta Söderlund som Röd-luvan och Gösta Holmström som Vargen. Foto: Alberg & Preinitz © Alberg & Preinitz.

där Bergman själv spelade kungens hovmästare, skrev Oscar Rydqvist i *Dagens Nyheter* (30/11 1941) att föreställningen visserligen lämnade en del övrigt att önska vad gällde skådespelarinsatserna, men att den inte var ”så tokig heller, nota bene: om man förstod att se den med barnäögon.” Det var ett symptomatiskt uttalande för recensenter under tidigt 1900-tal. I min forskning kring tidig barndramatik har jag funnit ett otal recensioner där kritikerna är osäkra på hur de som vuxna ska förhålla sig till barnens teater. Man anser att det är svårt att sänka sig till barnens nivå och värdera något som talar till vad man kallar ”barnens enkla uppfattning”. Avståndet mellan vuxnas kvalitetskrav och barns enkla smak ansågs som omöjligt att överbrygga. Men kritikerna såg också den unge regissörens kvaliteter, hans poetiska känsla och visuella fantasi. På Sagoteatern gavs också danspantomimen *Clownen Beppo* 1942, som tillkom då Bergman bett sin blivande fru, dansaren, koreografen och barndramatikern Else Fisher om ett program till sin teater. Hans mamma skriver i dagboken om danspantomimen: ”Fin och förtjusande. Underligt med Ingmar som kan skapa så vackert och samtidigt vara så hänsynslös.” Bergman har själv uttalat att hans känsla för publiken, hantverksskickligheten i att få spelet att nå ut i salongen, grundlades på Sagoteatern.

I en artikel i *Scen och salong* 1944 skriver Bergman om vikten att ge barnen, den framtida publiken, god teater. Han eldar på: ”Bleve svensk barnteater starkt effektiv och kunde den arbeta på bred basis och över hela landet dag ut och dag in skulle svensk teaters framtid vara räddad.” Men själv flyttade han samma år till Helsingborg stadsteater och sedan vidare till Malmö, barnteatern kom i skymundan. Och den världsberömda svenska barnteater som sedan starkt påverkade den svenska vuxenteatern kom inte förrän 30 år senare, med Suzanne Osten och hennes verksamhet på scenen Unga Klara.

Ingmar Bergman som Dramatenchef

I januari 1963 tillträdde Ingmar Bergman som chef för Dramaten. En av hans åtgärder var att satsa på barn- och ungdomsteater. På Chinateatern

spelades skolteater för ungdomar mellan 13 och 16 år, barnföreställningar gavs på Stora scenen. Bergman talade om skolteatern som sin ”älskling och passion” och återknöt till sina tankar från Sagoteatertiden. Som ny chef ville han förvandla Dramatens skolteater till drabbande och engagerande scenkonst. I en artikel från 1964 skriver han om hur svensk teater försummat barnpubliken och nödvändigheten av att arbeta tillsammans med skolan. Skolelever borde kontinuerligt få besöka teatern. Första säsongen gav man *Anne Franks dagbok* i Mimi Pollaks regi på Chinateatern. Den enda uppsättning för ung publik som Bergman själv regisserade under sitt chefskap var Molières *Don Juan*, en pjäs han hade iscensatt tio år tidigare på Malmö stadsteater. Bergman hann närvara som chef vid premiären på *Klas Klättermus* i december 1965, som blev en långkörare på Stora scenen. Han avgick som teaterchef efter tre år, hans satsning på teater för ung publik fortsatte med en utbyggd skolteaterverksamhet.

Bergman fortsatte att regissera filmer och teateruppsättningar, men inte längre barnteater. Ändå finns det en barnteaternerv som ilar, en känsla för att barns behov av scenkonst inte uppfylls, som molar och gnager. En natt i början av januari 1968 exploderar frustrationen. I sin arbetsdagbok skriver han (7/1 1968) om en sömnlös natt: ”Hjärtat slår minst 120. Ligger och blir fullkomligt rasande./.../ Varför i helvete finns det ingen barn- och ungdomsteater värd namnet./.../ Jag tycker att Dramaten antingen ska lägga ner sin barnteater och säga till att den inte orkar med den på grund av att skådespelarna inte har tid. Eller också ta den på allvar som något verkligt. Inte som en förpliktelse utan som något självklart./.../ Jag ser nu en serie genmälen. Hövliga, ironiska, redovisande, här görs det och det och det. Så kom inte och gnäll. Gör något själv, förresten. Jag gjorde. Möttes av dumhet, ljumhet, ligkiltighet, småaktig kritik, slapphet, fånighet, ren illvilja. /.../ Frågan är alltså: Hur stor procent av Sveriges befolkning under femton går på teater kontinuerligt? Vad fan gör vi? Puls 126.”⁵

Gestaltningar av barndom

Om man ser till barndomsbilder och barnskildringar i Bergmans teateruppsättningar för vuxna är det inte så vanligt förekommande med ett tydligt barnperspektiv eller betoning på barnets villkor. Då undantar jag all den dramatik som handlar om vuxna barns relationer till sina föräldrar, som i exempelvis Strindbergs *Spöksonaten* och *Pelikanen* eller i Ibsens *Gengångare* och *Peer Gynt*. Det finns emellertid några exempel på tydligt utläsbara rollgestaltningar av barn i Bergmans teater. När Bergman sätter upp Strindbergs *Ett drömspel* på Dramaten 1986 låter han Indras dotter/Agnes spelas av tre aktriser, den första en liten flicka. Det är flickan Agnes som ser slottet växa upp ur jorden och som undrar vem som bor där. Det är barnet som med sin fantasi sätter igång spelet, vilket accentuerar sagotemat i dramats inledning. Barnet återkommer också i slutet, när Indras dotter lämnar jorden. Agnes förvandlas igen till flicka och kryper in bakom Diktarens skrivbord. Bergman gjorde *Ett drömspel* på Dramaten redan 1970 och även om han då inte längre regisserade barnteater, så hade han viss kunskap om barnkulturen, i alla fall kände han till Astrid Lindgrens *Karlsson på taket*. På försättsbladet till regiboken till *Ett drömspel* står: ”En genomklok vacker lagom tjock regissör i sina bästa år = (det är) Ingmar Bergman.”

Henrik Ibsens *Ett dockhem* hade premiär på Dramatens stora scen 1989 med Pernilla August som Nora. Scenografen Gunilla Palmstierna-Weiss sprängde det ibsenska rummet och lät den stora slutuppställningen i dockhemmet ske i sängkammaren. I rummet är barnet närvarande genom makarnas dotter Hilde i ljusblått nattlinne. Hilde hade fått en ny och tydlig roll i uppsättningen, spelad av alternerande flickor. Bergman låter henne vara på scenen redan i inledningen, där hon sitter och lyssnar till en saga som Nora läser, om prinsar och prinsessor som levde lyckliga i alla sina dagar. Dockan var en bärande symbol i uppsättningen, inte bara Nora som mannens docka, utan också flickan som Noras docka och dessutom hade dottern en docka, som lämnas kvar i en stol under de två första

akterna. Dockan blir en symbol för pjäsens grundläggande tema men också ett vittne. I slutscenen väcks Hilde av föräldrarnas gräl, hon ser då Nora kasta av sig vigselringen och lämnar dörrnycklarna. När Nora går tar Hilde ett steg fram, kramar sin docka och ser sin mamma lämna hemmet, ut genom salongen. Hilde blir det övergivna barnet, men också Noras barndom. Hon förkroppsligar barnets perspektiv på skilsmässan. Bergmans dockhem handlar inte bara om Noras utveckling och längtan efter det vidunderliga utan också i hög grad om relationen mellan mor och barn. I slutscenen står barnet kvar på scenen när mamman lämnat hemmet. På ett ögonblick har hennes värld fallit samman.

Särskilt fascinerande är Lena Nymans gestaltning av Hedvig i *Vildanden*, Ibsens drama om livslögn och förgörande sanningslidelse, som hade premiär i Bergmans regi den 17 mars 1972 och blev hyllad av en nästan enig kritikerkår. Nymans tolkning av barnet är helt utan sentimentalitet eller näpen naivitet. Liksom för *Ett dockhem* och *Ett drömspel* har jag uppsättningen i starkt minne, men har också tagit hjälp av arkivmaterial, videoupptagningar, regiböcker och recensioner. Bergmans uppsättning på Dramaten var oerhört stark. Jag minns det, men påminns också nu 45 år senare, när jag sitter och tittar på en svart-vit lite skakig inspelning som finns i Dramatens arkiv. Det är påfallande att Bergman velat få fram både komiken och tragiken, det svänger snabbt mellan skratt och allvar. De viktiga scenerna är otroligt laddade, luften nästan elektrisk, samspelet enastående. Ernst-Hugo Järegård spelade Hjalmar Ekdal, Margaretha Krook hans fru Gina och Max von Sydow rollen som Gregers Werle. Barnet, Hedvig, är centralt redan i pjäsen, men Bergman betonar hennes närvaro, gestalt och öde.

Kritikern och Bergman-kännaren Leif Zern skriver i en stort uppslagen och positiv premiärrecension i *Dagens Nyheter*: "Huvudpersonen i hans uppsättning heter Hedvig. Det är kring hennes död, den meningslösa offerhandling som sanningsägaren Gregers Werle framkallar, som Bergmans mirakulösa iscensättning till slut koncentrerar sig och når sitt sannaste ögonblick." När man studerar Bergmans regiexemplar



Scen ur *Vildanden* (1972), Lena Nyman som Hedvig och Ernst-Hugo Järegård som Hjalmar Ekdal. Foto: Beata Bergström © Musik- och teaterbiblioteket, Statens musikverk.

kan man avläsa intentionerna genom hans kommentarer, anteckningar, skisser och strykningar. Scenerna mellan Hedvig och Hjalmar Ekdal är rörande, hennes kärlek till pappan finns i varje gest och tonfall. Hon vill med varje fiber få sin älskade far på gott humör. Den stora vändpunkten accentueras genom tystnad. Hedvig läser gåvobrevet från grosshandlare Werle och man förstår att Hedvig regelbundet för sin framtid kommer att få, eller ärva, en penningssumma. Hennes far Hjalmar anar att han inte är far till barnet, men Hedvig förstår inte varför han vänder sig ifrån henne. I kanten på sitt regimanuskript har Bergman med stora bokstäver skrivit ”Peripetipaus”. Det är ögonblicket då dramat vänder, när tragedins innebörd kan anas. Hedvig kastar sig snyftande mot pappan, vilket är un-

derstruket i manus. Smärtan när han förnekar henne känns rent fysiskt, han kastar henne på golvet, hon gråter rakt ut, hulkar besinningslöst, kan inte förstå varför han inte längre vill veta av henne. I regianteckningarna kan man följa Hedvigs väg mot självmordet. Hennes mor förstår inte vidden av situationen. I kanten har Bergman skrivit: ”Gina tar henne på kinden tankspridd”. Och sedan med versaler HEDVIG ENSAM. I scenanvisningen anges att flickan ”står ett ögonblick orörlig i ångest och villrådighet, biter ihop tänderna för att kväva gråten, så knyter hon händerna krampaktigt och säger: Vildanden!”. Och hon går och hämtar pistolen, går fram på förscenen som föreställer vinden, krum av ångest, trycker pistolen mot bröstet, skjuter sig och ramlar ihop.

Bergman och scenografen Marik Vos hade vänt på det rumsliga perspektivet så att familjen Ekdals vind, där den skadeskjutna vildanden finns, låg långt fram och öppen på scenen, nära publiken. I regimanus har Bergman antecknat några rader om barnet som är sviket, precis innan man hör skottet. Den unga flickan Hedvig skjuter sig till döds framför publikens ögon. Det är som om man uppfattar hennes familj som står längre bak på scenen genom flickans döende medvetande. Åke Janzon i *Svenska Dagbladet* skrev: ”Att Lena Nyman kunde tävla med och till och med överträffa de flesta av sina föregångare beror på att hon alltjämt har den otroliga förmågan att illudera på en gång en tonåring och ett barn. Hon kan stryka med handen över ansiktet som annars bara ett barn kan det, hålla munnen öppen som ett barn och återge ett barns förtvivlan och låta som ett barn tänker när ett barn tänker högt.” Kanske är det Hedvig i *Vildanden* som drabbar starkast av Bergmans barndomsgestaltningar på scenen, ett barn som utan nåd offras för en självupptagen vuxenvärld och som genom en konsekvent regi som sätter barnet i centrum och genom Lena Nymans vidöppet känsliga spel mutar in en alldeles egen oförglömlig plats i svensk teaterhistoria.

Hedvig i *Vildanden* och Hilde i *Ett dockhem* blir övergivna av sina föräldrar. Filmvetaren Anna Sofia Rossholm skriver i en studie om Bergmans filmer om hur barnet som överges eller negligeras av sina föräldrar,

inte minst mödrar, är ett tema som genomsyrar nästan alla hans filmer. Det sker ofta våldsamt och smärtsamt: ”Det övergivna barnet, som kan utsättas för våld och övergrepp, är ett slags urtrauma i Bergmans fiktiva värld.”⁶ Maaret Koskinen formulerar i sin bok *”Allting föreställer, ingenting är”* att Bergman med åren och i sitt självbiografiska skrivande och skapande alltmer återkommer till sin barndoms landskap: barnet som vittne till ett sönderfräckt äktenskap, det skapande barnet i sin fantasi och sina drömmar. Leif Zern menar att barnet som finns med i några av Bergmans filmer kommunicerar utanförskap och övergivenhet. Som pojken i filmen *Persona* och pojken i filmen *Tjystnaden* (båda spelade av Jörgen Lindström), vilka också blir åskådarens ledsagare in i filmen. Det är pojken som tar med oss in i fiktionen – liksom Alexander i *Fanny och Alexander*.

Det gäller också barnen i Bergmans uppsättning av Shakespeares *Vintersagan* (1994). Bergman hade placerat Shakespeares drama i en ram från Carl Jonas Love Almqvist och låter *Vintersagan* bli teater i teatern. Från början befinner vi oss i Richard Furumos salong i *Törnrosens bok*. Skådespelarna är gäster i jaktlottet och ska uppföra sagospelet som amatörteater. Scenografin an knyter till Dramatenhuset, fiktionslagren glider in i varandra. Förskjutningen från Almqvist-ramen till Shakespeare-dramat sker genom en pojke och en flicka, iklädda sjömanskläder. De ringer i var sin klocka och meddelar gästerna på scenen och publiken att föreställningen kan börja. De drar sedan fram en soffa med Shakespeare-dramats tre huvudpersoner från scenens fond fram till rampen. Ett sceneri som Leif Zern beskrivit som en kameraåkning, från distans till närbild. Barnen, som bär teatermasker, tragedins och komedins, för oss in i dramat. I en scen sitter pojken, som sedan förvandlas till Mamillius i *Vintersagan* och leker med en dockteater. Det är en bild som tagen ur *Fanny och Alexander*. Mamillius är en biroll hos Shakespeare, men får mycket plats på scenen hos Bergman. Han är det utsatta barnet, som leker med sin dockteater. Bakom honom pågår föräldrarnas svartsjuke-drama. Ibland avbryter han sin lek som för att lyssna på föräldrarnas

äktenskapsgräl. Rikard Loman skriver i sin avhandling om *Vintersagan* hur själva gnistpunkten, kärnan, i Bergmans uppsättning handlar om barnets upplevelse av föräldrarnas konfliktfyllda äktenskap, anfrätt av svartsjuka och frustration.⁷ Samtidigt blir den fantasifulle pojken med sin dockteater en drömmare som öppnar för fiktionens värld.

Barndomsbilder

Bergmans filmer lever i dag inte bara på bioduken eller skärmen, utan också på teaterscenen. Filmavret omgestaltas på teatern och Bergmans manuskript gestaltas på scener världen över, inte minst just *Fanny och Alexander*. Bergmans dotter Linn Ullmann utkom år 2015 med en roman, *De oroliga*, som handlar om hennes barndom. På framsidan syns far och dotter på ett suddigt sommarfotografi. Hon skriver om det svåra att vara barn till vuxna som själva vill och behöver vara barn. Hösten 2018 hade en teaterversjon av boken premiär på Dramaten. Det är som en cirkel som sluts, från Ingmars barndomsbilder i *Laterna magica* och i gestaltningar av Alexander och Mamillius till Ingmars barns barndomsbilder i *De oroliga*.

Fanny och Alexander slutar med att Gunn Wållgren som farmor och aktrisen Helena Ekdahl får i uppgift av svärdottern Emelie, spelad av Ewa Fröling, att läsa en ny pjäs av den där burduse författaren, Strindberg. Och Wållgren läser ur det förord till *Ett drömspel* som Strindberg kallar Erinran, där författaren ger nycklarna till drömspelsdramaturgin: "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." Också Bergman låter drömmar och fantasier blandas med skärvor ur verkligheten och minnen från barndomen. Också Bergman leker med sina rollfigurer. För Ingmar Bergman var teatern en leksakslåda, men också livet; som han själv formulerat det: "Jag har lekt i hela mitt liv. Lusten jag kände när jag efter frukosten öppnade

leksaksskåpet i barnkammaren för att välja leksaker är samma lust som jag känner när jag kommer på teatern./.../ Numera är leken på liv och död.”⁸

Ingmar Bergman insåg vikten av att barnpubliken får möta scenkonst av hög kvalitet. Han experimenterade och undersökte publikens reaktioner på Sagoteatern i början av 1940-talet, lade kraft och energi på att försöka stärka barnteaterverksamheten på Dramaten under sin korta chefsperiod under tidigt 1960-tal och låg sömnlös vid tanken på barn-teaterns usla situation ett par år senare. Barndomsbilderna är närvarande i Ingmar Bergmans teater, från hans egna starka minnen från salongen på Dramaten och i leken med dockteatern till barndomsgestaltning i pjäser av Strindberg, Ibsen och Shakespeare. Barnet blir alltmer närvarande i hans verk från 1990-talet då självbiografien tar allt större plats i hans skapande och hans egna barndomsminnen aktualiseras på nya sätt. Barnen på scenen är utsatta för vuxenvärldens obegripliga konflikter, äktenskapsproblem och skilsmässor, men kan också, liksom Alexander, ha en metateaterfunktion som drömmare och ledsagar in i fiktionens värld.

Föredrag den 5 juni 2018

NOTER

1. Bergman, I. 1987. *Laterna Magica*, Stockholm: Norstedts, s. 27.
2. *Ibid.* s. 42.
3. *Ibid.* s. 42.
4. Linton-Malmfors, B., *Karin Bergman i dagböcker och brev 1907–1966*, s. 230.
5. Bergman, I., *Arbetsdagboken 1955–1974*, s. 228f.
6. Rossholm, A. S., *Ingmar Bergman och den lekfulla skriften. Studiet av anteckningar, utkast och filmidéer i arkivets samlingar*, s. 152.
7. Loman, R., *Avstånd – Närhet. Ingmar Bergmans Vintersagan*, s. 206.
8. Sjögren, H., *Lek och raseri. Ingmar Bergmans teater 1938–2002*, s. 112.

REFERENSER

- BERGMAN, I. 1987. *Laterna magica*, Stockholm: Norstedts.
- BERGMAN, I. 2018. *Arbetsdagboken 1955-1974*, Stockholm: Norstedts.
- CRAFOORD, C. 1993. *Barndomens återkomst. En psykoanalytisk & litterär studie*, Stockholm: Natur och Kultur.
- HELANDER, K. 1998. *Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Stockholm: Carlssons.
- KOSKINEN, M. 2001. "Allting föreställer, ingenting är". *Filmen och teatern – en tväretetisk studie*, Nora: Nya Doxa.
- LINTON-MALMFORS, B. 2003. *Karin Bergman i dagböcker och brev 1907-1966*, Stockholm: Carlssons.
- LOMAN, R. 2005. *Avstånd – Närhet. Ingmar Bergmans Vintersagan*, Stockholm: Carlssons.
- ROSSHOLM, A. S. 2017. *Ingmar Bergman och den lekfulla skriften. Studiet av anteckningar, utkast och filmidéer i arkivets samlingar*, Göteborg & Stockholm: Makadam förlag.
- SJÖGREN, H. 2002. *Lek och raseri. Ingmar Bergmans teater 1938-2002*, Stockholm: Carlssons.
- ZERN, L. 2018. *Se Bergman*, Stockholm: Natur & Kultur.
- ÖSTERBERG, E. 2016. *De små då. Perspektiv på barn i historien*, Stockholm: Natur & Kultur.