

INGMAR BERGMAN

DE LUST EN DE DEMONEN

Oorspronkelijke titel *Lusten och dämonerna. Boken om Bergman*  
Verschenen bij Norstedts Förlag, Stockholm  
© Oorspronkelijke tekst Mikael Timm 2008  
© Nederlandse vertaling Ron Bezemer en uitgeverij de Rode Kamer 2009  
Met toestemming van Norstedts Agency  
Eindredactie Ton Lelieveld/Marije Elderenbosch  
Omslagontwerp Rolf van Kammen  
Lay out Rough Design, Haarlem  
Druk- en bindwerk drukkerij Wilco, Amersfoort  
1e druk september 2009  
ISBN 978 90 7812 424 5  
NUR 672

[www.rodekamer.nl](http://www.rodekamer.nl)  
<http://ingmar-bergman.startpagina.nl>

Mikael Timm

# **Ingmar Bergman**

*De Lust en de Demonen*

*BIOGRAFIE*

Uit het Zweeds vertaald door  
Ron Bezemer

Uitgeverij de Rode Kamer

De vertaling van deze biografie is tot stand gekomen met steun van  
The Swedish Arts Council, Stockholm

#### Film- en toneeltitels

Titels van Ingmar Bergmans werk worden in deze biografie bij eerste vermelding aangegeven in de Zweedse taal. Als zijn werk buiten Zweden (ook) in een andere taal is uitgebracht, is een vertaalde titel de eerste keer tussen haakjes vermeld. Bij herhaalde vermelding is uitsluitend deze vertaalde titel gebruikt. Bij Zweedstalig werk dat niet in vertaling is uitgebracht, wordt bij eerste vermelding eenmalig de Nederlandse vertaling tussen rechte haakjes vermeld [ ].

RB

## INZOOMEN

**W**ie een poging wil doen inzicht te krijgen in het leven van Ingmar Bergman zal zijn zoektocht wellicht beginnen met het lezen van zijn *Laterna magica*. Dat is inderdaad een bijzonder boek, vol briljante, kleurrijke beelden. Maar bij nadere beschouwing blijkt de tekst aanzienlijk meer witte plekken te bevatten dan beschilderde panelen. In zekere zin zegt Bergman in dit boek meer door hetgeen hij *niet* vertelt dan door wat hij wel zegt. Zelf heeft hij altijd beweerd dat de passages over zijn jeugd op waarheid berusten (wat zou betekenen dat de rest van het boek vooral op fantasie is gebaseerd). Hoewel *Laterna magica* Bergmans autobiografie wordt genoemd, is het boek vooral een roman over zijn leven.

In een groot aantal interviews heeft Bergman verklaard dat zijn werk het best kan worden begrepen als een interpretatie van zijn leven. Toch zijn er gegronde redenen om vraagtekens te zetten bij een eenduidig biografische benadering van zijn oeuvre. In de overvloedige literatuur over de filmregisseur Bergman (zijn toneelwerk heeft tot minder publicaties geleid) is geprobeerd zijn leven en werk te verklaren vanuit diverse ideologische kaders: marxistisch, psychoanalytisch, structuralistisch, semiotisch. Enkele van die invalshoeken zullen verderop in dit boek af en toe opdoemen. Maar wie Bergman zonder meer in het keurslijf van een van deze verklaringsmodellen wil persen, loopt evenveel risico de essentie van zijn werk te missen als degene die voor een uitsluitend biografische benadering kiest. Bergman zelf heeft ons in dit verband een bruikbaar model aangereikt toen hij zijn werkwijze beschreef waarbij hij zei dat hij altijd eerst zijn speer het donker ingooide en vervolgens ging kijken waar die terecht was gekomen. Eerst kwam de intuïtie, pas daarna de analyse.

Hoe dieper we in Bergmans werk doordringen, des te duidelijker blijkt dat alles wat hij maakt mede gebaseerd is op eigen waarneming. Jörn

Donner, die Bergman diverse malen heeft geportretteerd, meent dat naarmate er meer details over zijn leven naar buiten zijn gekomen het duidelijk werd hoezeer zijn kunst autobiografisch is. Ook het werk dat Donner, ikzelf en anderen eerder als fictie hebben opgevat, blijkt uiteindelijk te zijn gebaseerd op iets dat Bergman zelf heeft meegemaakt of waargenomen. “Ik heb nooit zomaar iets bedacht”, zei Bergman eens tegen mij. Hoewel we dat “nooit” gerust met een flinke korrel zout mogen nemen, is het waar dat in zijn werk altijd elementen uit zijn werkelijkheid aanwezig zijn, ook al gaat het soms slechts om details: de herinnering aan een ver familielid, één enkele zin in een script, het patroon van het behang. Maar evenals August Strindberg voor hem, ging Bergman zeer zorgvuldig met zulke details om. Ze hielpen hem namelijk een groter bouwwerk te scheppen. In de ruim zestig jaar dat Bergman schreef en regisseerde komen in zijn oeuvre bepaalde onderwerpen, beelden en namen keer op keer terug. Hij zei dat hij zichzelf en zijn leven als “brandstof” gebruikte. Je zou dat leven ook zijn ‘bouw materiaal’ kunnen noemen. Alle karakters, plaatsen en gebeurtenissen in zijn werk hangen nauw met elkaar samen en er is weinig fantasie voor nodig om te zien dat ze met elkaar een eigen wereld vormen. Net zoals Graham Greene zijn ‘Greenland’ schiep, zijn er Bergmanianse landschappen, steden en appartementen.

Maar hoe ver kan een biografische interpretatie reiken om die wereld te begrijpen? Voor ieder mens is de jeugd een belangrijke periode in zijn leven en geen enkele kunstenaar kan het zich veroorloven die levensfase te negeren. Maar kunnen we in wat Bergman ons over zijn jeugd heeft verteld een verklaring vinden voor wat hij later tot stand heeft gebracht? Ik denk het niet. Toch gaat er in zijn werk een nagenoeg complete levensbeschrijving schuil, ook al is die ongeordend en onoverzichtelijk. Als we Bergmans films, toneelstukken en televisiescripts in de ‘juiste’ volgorde zetten, zien we de contouren van zijn leven opdoemen. *Söndagsbarn* (Zondagskinderen), *Fanny och Alexander* (Fanny en Alexander) en *Den goda viljan* (*The best intentions*) geven een meer samenhangend beeld van zijn jeugd dan zijn autobiografische boeken. De manuscripten en aantekeningen in de archieven van de *Ingmar Bergman Stichting* laten zien dat in bijna al zijn werk autobiografische elementen aanwezig zijn: van zijn eerste, ongepubliceerde novelle, *Familjeidyll* [Een gelukkig gezin],

tot *Saraband* (*Sarabande*), zijn laatste televisiescript. Maar in al deze – vaak onvoltooide – manuscripten krioelt het van de imaginaire karakters en gebeurtenissen, zodat het absurd zou zijn die teksten uitsluitend te lezen als autobiografisch materiaal. Vooral tijdens de jaren veertig en vijftig, maar ook nog in *Ormens ägg* (*Het slangenei*) uit de jaren zeventig en in *Larmar och gör sig till* (*In the presence of a clown*) uit de jaren negentig verplaatste Bergman zijn verhalen naar situaties en tijdperken die hij zelf niet kan hebben meegemaakt.

In plaats van zijn oeuvre te interpreteren als een reeks verborgen autobiografieën, lijkt het meer op zijn plaats te spreken van autobiografische decors: huizen, buurten, leefpatronen, kamers, kleren, maaltijden – bij dit alles maakte hij gebruik van eigen waarnemingen. De gebeurtenissen en plots daarentegen zijn veelal ontsproten aan zijn fantasie. Zelf heb ik er in dit boek voor gekozen de camera vooral op zijn werk te richten om zo licht te werpen op zijn leven.

Elke vertelling moet ergens beginnen. Dit verhaal zou kunnen aanvangen met het luiden van de kerkklokken van de Hedvig Eleonorakerk in de Stockholmse wijk Östermalm. Of wellicht met een klein jongetje dat wordt opgesloten in een kast. Of moeten we misschien beginnen bij een poppenkastvoorstelling ergens in een kinderkamer? Voor mij begint het verhaal in *Dramaten*, de Zweedse Koninklijke Schouwburg in Stockholm. In het voorjaar van 2001 zit ik er samen met Ingmar Bergman in zijn werkkamer. Omdat ik weet dat ik dit boek ga schrijven lijkt het me belangrijk hier een paar details goed in me op te nemen. Deze bescheiden ruimte is tientallen jaren Bergmans kamer geweest en hij heeft het vertrek zorgvuldig ingericht. Of beter gezegd: hij heeft er vooral voor gezorgd de kamer niet in te richten.

Voor hen die graag naar de schouwburg gaan, maar ook voor wie er werken, heerst in *Dramaten* een beladen atmosfeer. De acteur Erland Josephson heeft het vaak over het mysterieuze effect dat het gebouw heeft op de mensen die er hun werk doen. De tradities van het schouwburgcomplex worden op onmiskenbare maar onverklaarbare wijze van de ene generatie op de andere overgedragen. De muren spreken er, zacht maar duidelijk. Althans tegen hen die bereid zijn te luisteren. Uiteindelijk

worden die tradities een deel van jezelf, ook bij degenen die dat ontkennen. Ooit hadden alle regisseurs hier hun eigen werkkamer. Het vertrek hiernaast was vroeger van Alf Sjöberg, van wie Bergman de eerste praktische beginselen van de filmregie heeft geleerd en wiens opvoeringen van de stukken van Shakespeare Bergman zo imponeerden dat hij zelf geen enkel stuk van Shakespeare durfde op te voeren zolang Sjöberg nog leefde. Sjöberg en Bergman zaten vaak samen in hun deuropening op houten stoelen in de gang, waar ze uren met elkaar konden praten zonder dat een van hen de ander uitnodigde binnen te komen. Ik herinner me dat de werkkamer van Sjöberg vol lag met manuscripten, tijdschriften, Engelse en Franse boeken over de laatste ontwikkelingen binnen de psychoanalyse, het structuralisme en de semiotiek.

Bergmans kamer echter is nagenoeg leeg. Er is nauwelijks enige versiering en er ligt geen enkel stuk papier waaruit valt op te maken hoeveel werk hij hier jarenlang heeft verzet. Het enige wat op zijn bureau ligt is een pakket van zijn uitgeverij, een doos met enkele exemplaren van zijn laatste boek, een paar scripts die nu in boekvorm zijn uitgegeven. Met een onverschillig gezicht maakt hij het pakket open, overhandigt mij een exemplaar, zet de doos op de grond en schuift hem met zijn voet onder het bureau. De inhoud van het boek is iets uit het verleden, daar is hij klaar mee. Het is ook een erg stille kamer. De muren zijn zo geïsoleerd dat er geen enkel geluid van buiten of uit de repetitieruimtes in kan doordringen. Toen Bergman in 1963 directeur van *Dramaten* werd, kreeg hij een directiekantoor, maar hij legde ook beslag op dit vertrek. Net als Marcel Proust liet hij de wanden met geluidsisolerende platen betimmeren en de ramen voorzien van dubbel glas. Nu had hij een plek waar hij zich kon terugtrekken en de bank die er stond was groot genoeg voor een half uurtje slaap tussen de middag. Boven die bank hangt een foto van een toneelstuk van Molière, de enige versiering in de hele kamer. Als ik hem de keer daarop bezoek is ook die foto weg. Nu is er geen enkel spoor meer te bekennen van vele tientallen jaren werk. Bergman heeft besloten te stoppen. Hij regisseert zijn laatste toneelstuk, zijn laatste televisieproductie, zijn laatste radioprogramma. Zijn vlam dooft uit. Dat is in elk geval wat hij de buitenwereld wil doen geloven. Maar hij blijft wel schrijven. En als ik later een afspraak met hem probeer te maken, vindt hij met moeite een gaatje



in zijn agenda – hij heeft nog zo veel te doen. Al bij onze eerstvolgende ontmoeting lijkt hij ongeduldig dat dit boek nog niet af is. Kunst is weliswaar eeuwig, maar het leven is verdomd kort. Maar Bergman zegt niets over de eeuwigheid, alleen over al het werk dat hem nog wacht. In zijn werkboek schrijft hij: “Er is zo weinig tijd en mijn lust is zo groot.” En zo bleef het tot zijn laatste levensjaar. Bergman werd niet geobsedeerd door het verleden, zijn obsessie gold het heden. Hij kon niet genoeg krijgen van nieuwe films, nieuwe muziek, nieuwe geruchten. Tot op het laatste moment bleef hij nieuwsgierig.

Zo, nu is dit voorwoord eindelijk af. Laten we bij het begin beginnen. De kerkklokken luiden. Er is een domineeszoon geboren.



# 1

**W**e kunnen ons een filmopname uit de lucht voorstellen waarbij de camera vanuit een totaalshot langzaam inzoomt op de horizon. Het doek vult zich met beelden van een kleine stad. Het heldere licht en de pastelkleuren doen vermoeden dat we ergens in Noord-Europa zijn, ook al glinstert de zon op het water en varen er witte stoomboten vanaf de steiger die naast enkele elegante huizen langs de oever van een kleine baai gelegen is. We zien een statig schouwburggebouw, woonhuizen die als kastelen versierd zijn met torentjes en balustrades, huizen die schitteren van de nieuwe rijkdom als in een welvarende badplaats in een van de toneelstukken van Ibsen. De camera volgt een van de straten die vanuit de baai omhoog loopt. We zien een sombere, geplaveide binnenplaats waar boerenknechten lopen met paarden aan de teugels – de koninklijke stallen; op straat maken koetsiers een proefrit met wagens die met een kroon zijn versierd. Iets verderop ruikt het lekker: heerlijke geuren van de koninklijke bakkerij die hier al sinds mensenheugenis brood bakt. Naast de kerk is een open plek, Östermalmstorg, het plein met zijn overdekte stenen markthal, gebouwd in 1888. Hier kun je zien dat de stad nog steeds afhankelijk is van het platteland. Dagelijks komen hier ladingen vis en groenten aan. Mannen met leren schorten slepen er met kadavers die binnen door slaggers in stukken worden gesneden. Groentehandelaren maken een buiging voor de vrouw des huizes, maar overhandigen hun koopwaar aan de dienstbode die netjes twee stappen achter haar werkgeefster blijft lopen. Dit is een welvarende buurt in een welvarende stad waar de armen het beeld niet kunnen verstoren. De camera draait iets naar rechts waar we eindelijk de kerk zien waarvan we de klokken zojuist hebben horen luiden, de mooie sierlijke Hedvig Eleonorakerk.

Hitchcock zou zo'n traag inzoomend beeld prachtig hebben gevonden, maar Bergman zou het nooit zo hebben gedaan. Het duurt te lang. En

bovenal: zo krijgen we alleen de buitenkant te zien en niet de wereld binnen. Zo'n fraai filmbeeld vanuit de lucht is louter techniek en heeft niets met gevoel te maken. Bergman zelf zou beslist een andere beeldvoering hebben toegepast, bijvoorbeeld met een snelle overgang naar een groot, stijlvol appartement, volgens de mode van die tijd donker gemeubileerd met linnenkasten, een grote eettafel, buffetkasten, vertrekken voor het personeel, kinderkamers, slaapkamers en al die elementen die horen bij de discrete charme van de toenmalige middenklasse.

Dit representatieve Stockholmse appartement op Storgatan 7 komt eigenlijk pas iets later in beeld, als de hoofdpersoon van dit boek al een tiener is. Vanaf die plek zou hij uitvliegen en op zichzelf gaan wonen. Het adres waar hij werd geboren is enkele straten verderop, op Skeppargatan 27 – ook een groot appartement, maar donker en aanzienlijk bescheidener. Er hing permanent de onmiskerbare lucht van latrines en koolsoep. Karin, de moeder van Bergman, vond het er afschuwelijk en beweerde dat het appartement de kinderen ziek maakte. Maar haar echtgenoot, Erik Bergman, stond nog maar aan het begin van zijn loopbaan als predikant en er was geen geld voor iets beters. Tijd voor een close-up: ingetogen en ernstig kijken Karin en Erik recht in de camera.

De ouders van Ingmar Bergman zijn geboren in de jaren tachtig van de 19<sup>e</sup> eeuw en hingen de normen en waarden van dat tijdperk aan, in het bijzonder wat de opvoeding van hun kinderen betrof. Toch waren zij niet een typisch burgerpaar. Niet alleen doordat het leven van een domineesgezin nu eenmaal anders was dan dat van anderen, maar ook omdat beide echtelieden hartstochtelijke en sterke mensen waren. In de vele portretten die Ingmar Bergman van zijn ouders heeft gemaakt, komen zij niet naar voren als typische vertegenwoordigers van een bepaalde generatie, maar vooral als markante individuen. In enkele van zijn vroege films, zoals *Hets (De kwellung)* en *Kris (Crisis)*, waarin hij de verhouding schildert tussen kinderen en hun ouders, vinden we nog maar weinig directe verwijzingen naar Karin en Erik. In veel van zijn latere werk vertelt hij veel explicieter over hen.

Uit de dagboeken die beide ouders hebben nagelaten en die gedeeltelijk zijn gepubliceerd, komt naar voren dat Erik Bergman (wiens grootvader ook dominee was) hoge eisen aan zichzelf stelde. Vijfendertig

jaar nadat hij gezakt was voor zijn eindexamen kon hij daarover nog steeds bedroefd zijn. “Het doet nog steeds pijn.” De vele successen in zijn latere leven schijnen zijn bestaan niet lichter te hebben gemaakt of zijn stemming milder. Karins vader was regionaal directeur van de spoorwegen in de provincie Dalarna. Ze groeide op in een intellectueel gezin dat opener en vrolijker was. Erik en Karin ontmoetten elkaar in 1907 in Uppsala. Karin was toen zeventien en Erik twintig. Ze trouwden in 1913 en vijf jaar later werd Ingmar geboren als de middelste van drie kinderen. (Dag werd geboren in 1914 en Margareta in 1922.) In zijn scenario van *The best intentions*, begin jaren negentig verfilmd door de Deense regisseur Bille August, vertelt Bergman hoe zijn ouders elkaar hebben ontmoet en over de talloze complicaties die die ontmoeting veroorzaakte. Het decor herkennen we onmiddellijk: het grote appartement van zijn oma van moeders kant in Uppsala en het mooie zomerhuis in Dalarna zijn dezelfde als die in *Fanny en Alexander*. Aan het begin van het verhaal is Erik bijna klaar met zijn theologiestudie. Hij is jong, arm en heeft een ijzersterke wil. In het spraakgebruik van vandaag zouden we hem wellicht een fundamentalist noemen. Een soldaat van God, maar wel eentje van vlees en bloed, met een minnares die als serveerster in restaurant *Flustret* werkt. Anna, zoals Bergman zijn moeder in de film noemt, is een verwend meisje uit de hogere middenklasse. Intelligent, gevoelig, een flirt en voor niemand bang. Zij is het type vrouw dat de toekomst belichaamt, terwijl Eriks duistere godsdienstigheid en extatische offerbereidheid hun wortels in het Zweedse verleden hebben.

De filosoof Roland Barthes heeft eens gezegd dat een biografie een roman is die daar niet voor uit durft te komen. In *The best intentions* bevindt Bergman zich, zoals op veel andere plaatsen in zijn werk, op de grens van fictie en biografie. In dat genre gedijde zijn schrijverschap het best. Het dagboek van zijn moeder was zijn inspiratiebron, maar het verhaal ontsproot aan zijn fantasie. Volgens hem kwam het conflict tussen zijn ouders voort uit zowel karakterologische als sociaal-maatschappelijke verschillen. De jongen uit het volk ontmoet een meisje dat met een zilveren lepel in de mond geboren is. De Zweedse cineast Bo Widerberg, Bergmans rivaal en criticus, regisseerde aan het eind van de jaren zestig *Ådalen 31*, een film met hetzelfde thema als *The best intentions*.

Widerbergs film gaat over een staking waarbij vijf arbeiders door soldaten worden doodgeschoten. Ook in *The best intentions* komt een algemene staking voor, in het fabrieksstadje Forsbacka in de provincie Gästrikland, waar Erik Bergman in de jaren voor de geboorte van Ingmar dominee was. Maar het zou geen Bergmanfilm zijn geweest als het niet vooral een verhaal was geworden over de onmogelijkheid van de liefde. Anna en Erik overwinnen op hun weg samen alle obstakels, alleen maar om telkens tegen nieuwe op te lopen – hindernissen die voortkomen uit henzelf en die daarom nooit volledig uit de weg kunnen worden geruimd.

Ik heb nog nooit in Franse, Amerikaanse, Russische of Italiaanse recensies gelezen dat er vraagtekens werden geplaatst bij de geloofwaardigheid van de door Bergman beschreven decors, terwijl veel Zweden die juist vreemd vinden. Op zich is dat misschien ook niet merkwaardiger dan dat een Italiaan zich eraan ergert als wij zeggen dat Italië het land is zoals we het kennen uit de films van Fellini. Mensen die in Rimini of Stockholm wonen, weten dat hun stad en zijn inwoners anders zijn dan in de films van Fellini en Bergman. Wat Bergman betreft komt daar nog bij dat talloze passages, filmtitels en scènes met een religieuze verwijzing voor veel Zweden niet herkenbaar zijn. Na de Tweede Wereldoorlog was Zweden een van de meest gesecculariseerde landen van Europa en Bergmans jeugd was, wat tijd en plaats betreft, ver verwijderd van die van de doorsnee Zweed. De religieuze toespelingen in zijn filmtitels moeten tegenwoordig worden uitgelegd, anders begrijpt niemand ze.

De religiositeit in het gezin waar Bergman opgroeide was niet zo ascetisch als bij de bisschop in *Fanny en Alexander*. Integendeel. Ingmar heeft met warmte verteld over de professionele inzet die zijn vader toonde, als predikant en als pastor. Erik Bergman was succesvol in zijn werk, zowel als kerkelijk bestuurder als in zijn functie als dominee. Nog tientallen jaren na zijn pensionering waren er gemeenteleden die met plezier aan hem terugdachten. Elke zondag hoorde Ingmar zijn vader preken. Of hij belangstelling had voor zijn vaders woorden of niet, deed niet ter zake – voor het kind van een dominee was aanwezigheid verplicht. Volgens Bergmans vriend en collega Vilgot Sjöman hing Ingmars houding tegenover God samen met deze zondagen: Ingmar was jaloers op God omdat

die zoveel tijd van zijn vader in beslag nam, tijd die zijn vader aan hem had moeten besteden. Zelf ben ik wat voorzichtiger in mijn interpretatie. Misschien kunnen we eenvoudig vaststellen dat al die zondagen hebben geleid tot steeds opnieuw terugkerende thema's in Bergmans films, waar die films ook over gaan.

Zijn godsbeeld veranderde, maar de concrete herinneringen leefden voort. Het matrozenpakje van Alexander in *Fanny en Alexander* heeft Bergman ooit zelf gedragen. Eind jaren zestig schreef hij in een aantekening in zijn dagboek: “De godsdienst van mijn kindertijd is onverbreekelijk verbonden met mijn matrozenpakje en de bedompte lucht van de houten kerkbanken, maar vooral met schoon ondergoed, een strak zittend vest en bruine wollen kousen die kriebelden.” In een andere notitie uit diezelfde tijd schrijft hij: “Mijn ouders spraken tegen mij altijd over vroomheid, liefde en nederigheid. Ik heb geprobeerd daarnaar te leven. Daar heb ik erg mijn best voor gedaan.”

Het meest interessant aan de geschiedenis van de familie Bergman, althans in zijn versie daarvan, is dat het een reeks contrasten met de Zweedse verzorgingsstaat laat zien. In het moderne Zweden zijn de appartementen licht en praktisch – de huizen in Bergmans films zijn donker en ouderwets. Zweedse ouders brengen hun kinderen naar crèches en scholen waar ze een moderne opvoeding krijgen. De kinderen in Bergmans verhalen dolen rond in grote, donkere appartementen, omgeven door vreemde geheimen en de school is vaak een boosaardige wereld. Moderne Zweedse ouders zijn geëmancipeerd en open tegen elkaar – Bergmans ouders leven elk afzonderlijk hun eigen leven en hebben geheimen voor elkaar. De verzorgingsstaat is gebaseerd op het vertrouwen in sociale instellingen en rationaliteit, terwijl in het ouderlijk huis van Bergman alles draait om het geloof in God – althans, als de demonen het niet overnemen.

Hoewel Bergmans beschrijvingen van zijn jeugd veelal omgeven zijn door donkere, sombere beelden, zijn sommige van de verhalen over zijn ouders zowel ontroerend als vrolijk. Geen enkele moeder kan zich een mooier portret wensen dan geschetst in de korte film *Karins ansikte* (*Karins gezicht*) en de dwaze voorvallen in *Fanny en Alexander* roepen bij elke vertoning van de film weer evenveel enthousiaste reacties op. Ook in films als *Zondagskinderen* en *The best intentions* komen liefdevolle

en intieme scènes voor. Maar Bergman is nergens een romanticus. De wijze waarop hij zijn ouders heeft geportretteerd hoeven we alleen maar te vergelijken met de manier waarop Astrid Lindgren – een van de weinige generatiegenoten met even grote wereldfaam – de relatie tussen haar vader en moeder heeft beschreven. In haar enige boek voor volwassenen schrijft zij over het huwelijksleven van haar ouders als een ononderbroken tijd van liefde en harmonie.

Maar welk beeld van zijn jeugd komt dan overeen met de werkelijkheid? Kwam hij uit een liefdeloos gezin, zoals hij soms in interviews heeft beweerd, of was het een huis vol liefde, zoals hij ons in zijn films laat zien? Ik vermoed dat Ingmar Bergman onderscheid maakte tussen de herinneringen aan zijn eigen kindertijd en het leven van zijn ouders. Het beeld dat kinderen van hun ouders hebben is altijd onvolledig en eenzijdig. De herinneringen aan zijn eigen ervaringen beantwoorden aan de – subjectieve – waarheid, terwijl hij het leven van zijn ouders als bron voor zijn fantasie heeft gebruikt. Het opmerkelijke aan Ingmar Bergmans verhalen over zijn ouders is niet dat begrip en kritiek elkaar afwisselen, maar dat hij het verhaal over het leven van zijn vader en moeder de vorm heeft gegeven van een gepassioneerde liefdesgeschiedenis, waarin niet alleen plaats was voor pijn en verdriet, maar ook voor lichamelijke liefde, blijdschap en geluk.

Zijn moeder is de sleutelfiguur. In de schetsen voor zijn toneelstukken, films en verhalen wemelt het van de moeders: jonge, oude, slechte, harde, lieve. Terwijl hijzelf een man was die zich weinig gelegen liet liggen aan het gezinsleven, portretteerde Bergman ontelbare moederfiguren. Achter de meesten gaat de figuur van Karin schuil.

Op latere leeftijd las Bergman Karins dagboeken en daardoor begreep hij meer van zijn moeders beweegredenen. Hier ontdekte hij voor het eerst iets over de tijd voor zij met Erik was getrouwd en las hij over haar verlangen uit dat huwelijk te ontsnappen. Maar reeds als jongetje had hij gevoeld dat zijn moeder wilde weglopen en dat zijn ouders wel eens zouden kunnen gaan scheiden. Dat was geen misplaatste angst. Barbro Hiort af Ornäs, die vanaf 1938 het gezin Bergman regelmatig bezocht, herinnert zich hoe Ingmars moeder er openlijk voor uitkwam dat ze wilde scheiden.



In haar dagboeken schrijft Karin ook dat ze met haar echtgenoot over een scheiding heeft gesproken. Zij was bevriend met een man, een hechte vriendschap waar Erik wantrouwig tegenover stond, ook al was er geen sprake van een verhouding. Ze was verliefd op Thomas, een theologie-student in Uppsala. In 1925 schreef ze hem een brief waarin ze vertelde dat haar man inmiddels alles wist. Karin en Erik hadden een lange nacht zitten praten op de veranda van hun zomerhuis in Duvnäs. Aanvankelijk leek hij het nieuws over haar verliefdheid kalm op te vatten. Hij vond zelfs dat Karin bij hem weg moest gaan en voor Thomas moest kiezen, maar iets later bleek hij van gedachte te zijn veranderd:

Toen kwam de terugslag en vanaf dat moment was ons huwelijk – ik aarzel het te zeggen, maar er is geen ander woord – een hel. Er bestaan geen smerige woorden meer die hij niet over mijn verhouding met jou heeft uitgesproken, er is geen enkele slechte kwalificatie meer te bedenken die niet op mij van toepassing is. En dit alles, ik weet het, is een last die ik moet dragen, die ik verdien te dragen. Maar hoe kunnen hij en ik zo met ons huwelijk verdergaan? Hoe kunnen wij zo een veilige thuisbasis voor onze kinderen zijn? Ik begrijp het niet. En mijn relatie met jou – die ‘religieuze erotiek’ – heeft hij tot in het kleinste detail uitgeplozen. Hij heeft mijn gebedenboeken doorzocht en alle onderstreepte passages waarvan hij vermoedde dat ze ook maar iets met jou te maken hadden belachelijk gemaakt - alles heeft hij bevuild en belasterd.

In Bergmans films over zijn ouders, *The best intentions*, *Zondagskinderen* en *Enskilda samtal (Private confessions)*, wordt in beeld gebracht hoe Karin heen en weer wordt geslingerd tussen de keuze voor een echtscheiding en de wil haar huwelijk te redden. Ook in de jaren twintig was het, ondanks alles, mogelijk om te scheiden, zelfs voor een dominee. Dus waarom maakte Bergman er dan zo’n drama van? Het antwoord is te vinden in de dagboeken en brieven van zijn ouders die openbaar zijn gemaakt door Margareta Bergman, de jongste van de drie kinderen. Die dagboeken zijn geredigeerd en gepubliceerd door Birgit Linton-Malmfors onder de titels: *Detta underliga skådespel* [Dit wonderlijk schouwspel], *Den dubbla verkligheten* [De dubbele werkelijkheid] en *Åldrandets tid* [De tijd van veroudering]. Er komt een beeld uit naar voren dat weinig afwijkt

van wat Bergman in zijn films en boeken vertelt. Twee sterke persoonlijkheden die op het hellend vlak van het huwelijk met elkaar in botsing komen. De plaats van handeling is weliswaar Noord-Europa en de setting is protestant, maar de gevoelsuitbarstingen zijn niet minder heftig dan die in een Italiaans familiedrama. Natuurlijk gedroeg Karin zich kalm en beheerst, zoals de conventies van die tijd voorschreven. En Erik was het hoofd van het gezin, dat trok niemand in twijfel. Maar Karin was de baas, zij bepaalde wat er gebeurde. Zij was het middelpunt van het gezin en de pastorie. Met een ijzersterke wil en uiterst capabel vervulde zij haar rol als de echtgenote van een vooraanstaand predikant. Maar tegelijkertijd smeulde er onder de gepolijste vloer van de pastorie een vulkaan die alles dreigde te verzengen. In 1924 schreef Karin in haar dagboek:

Ik heb drie kinderen, dat is iets wonderbaarlijk groots en heerlijk, iets waardoor ik me volledig tevreden zou moeten voelen, zonder dat ik nog naar iets anders verlang. Maar toch, hoe ik het ook probeer, die tevredenheid zal niet over me komen voor ik heb aanvaard dat ik niets te verwachten heb van de man bij wie ik me het meest thuis zou moeten voelen. Niet voordat ik de zware les heb geleerd dat ik moet kunnen geven zonder eraan te denken er iets voor terug te krijgen, vooral in de relatie waar ik meen daar recht op te hebben. En toch wil ik het steeds opnieuw proberen, hoe zwaar en inspannend het ook is. Ik zeg steeds tegen mezelf: Ik wil tevreden zijn, ik wil het, ik wil het! Maar ik kan zoals altijd mijn ziel niet tegenhouden te snikken, te klagen en te smeken om een klein beetje meer geluk, dat diepe geluk dat het leven te bieden heeft – de intieme verbondenheid met een ander mens.

In haar dagboek aantekeningen, geschreven in zeer kleine lettertjes en met veel afkortingen, komt een heel andere vrouw naar voren dan de krachtige domineesvrouw die nooit enig teken van vermoeidheid of berusting toonde. Als zij voor zichzelf schreef liet Karin haar wanhoop, haar angst en haar gevoelens van afschuw de vrije loop. Ze beschreef het gedrag van haar familie in bittere, eerlijke woorden, soms met een onderton van verachting. En in een geheim dagboek, dat ze *Min bok* [Mijn boek] noemde, schreef ze lange analytische passages met dezelfde strekking als het citaat hierboven. Ingmar moet gevoeld hebben wat zich bij zijn moeder onder de oppervlakte afspeelde, want angst-en-pijn-achter-de-façade

is een terugkerend thema in alle vroege manuscripten van Bergman. Het verschil tussen Bergmans films en de werkelijkheid wordt vooral zichtbaar in het beeld dat hij van zijn vader schetst.

In twee manuscripten van nooit opgevoerde toneelstukken uit de jaren veertig komt een zwakke vaderfiguur voor die niet tegen zijn vrouw is opgewassen. Het duidelijkst is dat in *Stationen* [*Het station*] uit 1942. Maar in andere vroege toneelstukken maken we kennis met wilskrachtige vaders en in de loop der tijd werd Ingmars beeld van zijn vader veelzijdiger. In *Familjeïdyll*, een niet gepubliceerde novelle uit 1938, vertelt Bergman het verhaal van een schooljongen en zijn ouders. De jongen is op een avond naar de bioscoop geweest en als hij thuiskomt hoort hij zijn vader en moeder heftig ruziemaken:

Hij had altijd gedacht dat zijn ouders van elkaar en van hem hielden! Maar nu zag hij hoe het werkelijk was. De schellen vielen hem van de ogen. Zijn vader was slechts een geile bok en zijn moeder een hysterisch wijf. En ook al probeerde hij aan iets anders te denken, steeds weer zag hij zijn ouders en hun walgelijke gedrag.

De ochtend daarna komt de jongen zijn leraar tegen, maar omdat hij zo geschokt is kan hij niet naar school. In plaats daarvan zwerft hij door de buitenwijken van de stad en beeldt zich in dat zijn ouders gaan scheiden. Maar als hij thuiskomt doet zijn moeder alsof er niets aan de hand is. Ze is ontspannen en vriendelijk, geeft de planten water terwijl ze met hem praat. Bij het avondeten hebben ze visite, een oude vrouw uit het bejaardentehuis “die naar stijf sel ruikt” en met een klapperend gebit. Zijn vader is vriendelijk tegen haar en glimlacht. Alles is normaal. Maar de jongen denkt aan de vorige avond:

Hij had met zijn vader gevochten. Zijn vader wilde weglopen, maar de jongen was in de deuropening gaan staan om hem tegen te houden. Zijn vader had geschreeuwd als een wild dier en was naar het dressoir in de woonkamer gerend om zijn revolver uit een lade te halen. Zijn moeder zat jammerend in een hoekje. De jongen had een stoel gepakt en er zijn vader mee op het hoofd geslagen. Zijn vader liet de revolver vallen, sloeg zijn handen voor zijn ogen en wankelde achteruit. Ten slotte liep hij zijn slaapkamer in en deed de deur achter zich op slot.

De overeenkomsten met Bergmans eigen jeugd liggen voor de hand. Het verhaal is echter niet in de ik-vorm geschreven, maar vanuit het perspectief van een verteller die het gebeuren van een afstand bekijkt. Het verhaal begint en eindigt in een klaslokaal. De jongen is volwassen geworden, hij weigert zijn leraar te vertellen waarom hij heeft gespijbeld en krijgt daarom op zijn rapport een onvoldoende voor gedrag. En als hij die slechte beoordeling aan zijn vader laat zien, wordt die woedend, maar de jongen legt niet uit wat de oorzaak is. Hij heeft, net als zijn ouders, geleerd te liegen en te zwijgen.

In een hoofdstuk in *Laterna magica* schrijft Bergman dat hij “zich erin traint een leugenaar te worden”. Je hele leven lang jezelf voor de gek houden is in bijna al het werk van Bergman een terugkerend thema. Zowel zijn films als zijn toneelstukken gaan voor het merendeel over de zoektocht naar waarheid. Zijn hoofdpersonen liegen tegen zichzelf en tegen anderen. Bergman beweerde dat hij begon met liegen om zijn moeders genegenheid te winnen. Maar omdat zij vond dat “kleine jongens moesten worden opgevoed tot vlijtige ambtenaren” was ze niet zo van Ingmars affecties gediend. Als ze op het punt stond de deur uit te gaan werd Ingmars verlangen naar haar liefkozingsen alleen maar groter en hij voelde zich nog wanhopiger als zijn moeder hem afwees. Maar langzamerhand leerde hij de situatie beheersen. Kort voor zijn moeder wegging deed hij alsof haar vertrek hem koud liet en omdat ze zich door die onverschilligheid ongemakkelijk voelde, nam ze hem op schoot en vroeg hoe het met hem ging. Hij mocht dan zelfs bij haar komen zitten als ze haar lange haar kamde. Om te voorkomen dat haar warmte plotseling weer zou omslaan in kilte, leerde hij een onverschillige houding aan te nemen. De enige keren dat zijn moeder spontaan haar liefde toonde, was als hij ziek was, maar hij kon tegenover zijn moeder geen ziekte simuleren. Dit in tegenstelling tot andere kinderen. Karin Bergman, die voor haar huwelijk een opleiding tot verpleegster had gevolgd, liet zich niet voor de gek houden. Op latere leeftijd schreef Bergman in een aantekening dat hij dacht dat zijn moeder “sterk tegenstrijdige gevoelens koesterde voor haar zielige, stervende kind.”