

L'empremta de Strindberg en Ingmar Bergman

Imma MERINO SERRAT

Universitat de Girona
susanvance2@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Imma Merino Serrat (Castellfollit de la Roca, Girona, 1962). Llicenciada en Filosofia per la Universitat Autònoma de Barcelona i doctora en Comunicació per la Universitat Pompeu Fabra. És professora d'Història del Cinema a la Universitat de Girona i de Documental de Creació en el màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis de la Universitat Pompeu Fabra. Des de l'any 1989 col·labora com a crítica de cinema i periodista cultural a diversos mitjans de comunicació.

Resum

Bergman començarà des de molt jove a llegir voraçment Strindberg i li demostrarà la seva veneració dirigint nombroses obres teatrals del dramaturg. Sempre hi retornarà, revisant els muntatges o creant-ne de nous, com en el cas de *Fröken Julie* i *Ett drömspel*, que esmenta al final de *Fanny och Alexander* i que gravita a *Efter repetitionen*, on Enland Josephson encarna un director teatral que és un dels àlter ego de Bergman. Però, a més de retornar-hi al teatre i de referir-s'hi explícitament en algunes pel·lícules, Bergman pouarà de Strindberg per construir els seus drames cinematogràfics com una exploració del dolor humà, del malestar de les relacions amoroses i sexuals, dels morts convertits en fantasmes que persegueixen els vius, dels límits incerts entre la realitat i el somni, entre altres qüestions. És així com es resseguiran les empremtes de Strindberg en el cinema de Bergman, amb la idea que aquest no només va crear sota la influència del dramaturg, sinó que, d'alguna manera, va continuar la seva obra.

Paraules clau: Somni, espectres, real, fantàstic, autobiografia, identitat, actors, teatre, cinema, metateatre, autoficció

Imma MERINO SERRAT

L'empremta de Strindberg en Ingmar Bergman

Al final de *Fanny i Alexander*, tant en la versió original televisiva com en la cinematogràfica que la redueix, Emilie (interpretada per Ewa Fröling), que s'havia casat amb el difunt Oscar Ekhdal i és la mare de Fanny i d'Alexander, ha tornat a la casa dels Ekhdal després del seu matrimoni tortuós amb el tirànic bisbe Vergerus, una mena de doble extremat del pare del cineasta suec, el pastor Henrik Bergman. Vergerus, mort en un incendi del qual se'ns convida a imaginar que va ser provocat pel desig de la part obscura d'Alexander, representa la repressió que nega la imaginació, la ficció com a mentida alliberadora o la mentida com a ficció alliberadora: el teatre. Com podem deduir de la lectura de *Llanterna màgica*, llibre de memòries i potser també de fabulacions d'Ingmar Bergman, aquest va alliberar-se mentalment de la repressió paterna a través de la imaginació, de la mentida, del teatre. El cas és que, en el seu retorn a la casa dels Ekhdal, família que deu el seu benestar al negoci de l'hostalera, Emilie vol recuperar el teatre, que va abandonar quan es va casar amb Vergerus. De fet, també l'havien abandonat els mateixos Ekhdal, propietaris d'un teatre on els espectadors de *Fanny i Alexander* hem vist representar una obra nadalenca (una mena de *Pastorets*) i *Hamlet*, personatge en què reconeixem Alexander, a qui el seu pare, un cop mort, se li apareix com un fantasma que demana que no l'oblidi. El teatre, de fet, representa la vida autèntica, profunda. Emile té la complicitat de la seva sogra, Helena Ekhdal (Günn Wallgram), actriu que, després d'abandonar els escenaris, és incitada per la nora a tornar-hi amb una obra, precisament, de Strindberg: *Ett drömspel* ('*Un somni*' o '*Comèdia onírica*'). Helena rebufo dient «Aquest brut misogin de Strindberg», però s'endú el llibre i és així com, amb el seu net Alexander arraulit a la falda després d'haver vist el fantasma del bisbe Vergerus que l'amenaça amb què sempre el perseguirà, llegeix un fragment de la cèlebre nota preliminar d'*Ett drömspel*, també referida com a postil·la: «Tot pot ocórrer, tot és possible i versemblant. Temps i espai no existeixen: sobre una insignificant base de realitat, la imaginació fila i teixeix nous dibuixos». Aquí acaba la cita, a la qual afegiré, de moment, les paraules immediatament següents en la nota: «Barreja de records, de vivències, pures invencions, absurds i improvisacions».

Tot afirmant de bon començament que l'autor ha intentat en aquesta comèdia onírica, com a la seva obra anterior, *Camí de Damasc*, imitar la forma incoherent, però aparentment lògica, dels somnis, Strindberg vol introduir l'espectador (o lector) en un món imaginari on l'anomenada Filla d'Indra, una divinitat, baixa dels cels per convertir-se en dona (Agnès) i esbrinar què causa el dolor dels humans amb la il·lusió de posar-hi remei. La Filla d'Indra, que fa de lligam entre diversos personatges sense nom que representen la humanitat, arriba a un lloc de la Terra on temps i espai no existeixen. Obrint els camins de la modernitat teatral, tal com ho fan també altres obres dels seus últims anys que pràcticament corresponen a les que va escriure als inicis del segle xx abans de la seva mort el 1912, Strindberg trenca amb les convencions i certes teatral: no es defineix ni temps ni espai, ni tampoc un objectiu dramàtic. Tanmateix, si considerem l'empremta en Ingmar Bergman d'una manera aliena als elements argumentals i dramàtics, allò fonamental és com la imaginació va teixint a partir d'una base de realitat —que potser no és tan insignificant en el cas del cineasta— sense que, per això, aquest posi límits al que pot ocórrer i així ser possible i versemblant: només cal remetre a la fascinant seqüència en què el jueu Isak aconsegueix que Fanny i Alexander s'escapin de la casa del bisbe Vergerus amb la mediació d'un bagul. Com en altres pel·lícules seves, Bergman va pouar dels seus records i vivències per crear *Fanny i Alexander*, de manera que, si tenim present allò que explica i potser inventa de la seva infantesa a *Llanterna màgica*, es fa evident pensar en Alexander com un àlter ego del nen Ingmar Bergman; però les vivències i els records es transfiguren en pures invencions, en absurds i improvisacions. A la manera d'una novel·la clàssica, posem-hi que dickensiana per esmentar un referent clar de la pel·lícula, *Fanny i Alexander*, que el mateix Bergman va considerar el compendi i la culminació del seu cinema, sembla presentar-se com un relat realista, amb una localització i una temporalitat definides, però, sense diluir-se del tot aquesta impressió, la va dinamitant, de manera que s'hi barregen el viscut amb el somiat, el real i el fantàstic, i també els vius i els morts. Una convivència que podem observar en altres films bergmanians, com ara *Maduixes salvatges*, *El setè segell*, *El rostre*, *Com en un mirall* o *Crits i murmuris*.

El cas és que la citació de la nota d'*Ett drömspel*, gairebé a la manera d'una coda, a *Fanny i Alexander* pot arribar-nos com una certa declaració de principis. Fins i tot podem pensar que hi és implícit el contingut de la resta de la nota, que continua afirmant que «els personatges s'escindeixen, es multipliquen, es doblen i es desdoblen, s'evaporen, es condensen, desapareixen, es reuneixen». En afinitat amb Nietzsche, el seu amic epistolar, Strindberg expressa així la consciència moderna de la crisi del subjecte, és a dir, que no es pot concebre com una identitat fixa i indivisible, sinó com esquinçada, incerta i mutant. Sobre el fet que Bergman assumeix aquesta concepció del subjecte, només cal remetre a *Persona* com a exemple paradigmàtic.

En qualsevol cas, a banda de la pertinença de citar la nota d'*Ett drömspel*, podem suposar que Bergman volia fer present de manera explícita Strindberg a *Fanny i Alexander*, amb una declaració d'amor al teatre que no és aliena a la dimensió autobiogràfica de la pel·lícula: el teatre és inseparable de la

vida de Bergman, art que no va abandonar mai encara que també es dedicués al cinema. De fet, en el seu cinema hi és contingut el teatre. És així com hi havia de ser Strindberg, del qual va dirigir al teatre onze obres, algunes de les quals més d'una vegada: De *La sonata dels espectres* i *Un somni* va fer-ne quatre muntatges; tres de *La senyoreta Júlia*, *El pelicà* i *Jugant amb foc*; de *Tempesta* en va fer dos i, com en el cas d'*Un somni*, també va realitzar-ne una adaptació televisiva. Però, a més, Strindberg, a qui va començar a llegir quan era adolescent, va acompanyar-lo tota la vida. Ho va dir ell mateix, afegint-hi: «L'he estimat, l'he odiat i he llençat els seus llibres contra la paret. Allò que no he pogut fer mai és desfer-me'n». A *Llanterna màgica*, Strindberg és el nom amb més referències a l'índex onomàstic. Bergman l'invoca en relació amb alguns dels muntatges teatrals que va fer de les seves obres i, potser encara més, per donar compte de la significació i la importància del dramaturg en la seva vida. Fins i tot explica que la lectura de Strindberg va ser pràcticament el seu únic consol en un moment de l'adolescència en què estava desesperat perquè no podia evitar masturbar-se amb un fort sentiment de culpa mentre associava l'acció a la malaltia. En un altre passatge, que és genial, exposa que va tenir la impressió que Strindberg li feia la punyeta per manifestar-li que estava disgustat. Això perquè, quan assajava *Dansa de mort*, la policia va anar a detenir-lo, cosa que, diu, sense aleshores esmentar-ho, tenia relació amb l'acusació d'evasió d'impostos que va dur-lo a exiliar-se a Alemanya. Seguim: quan anava a dirigir la mateixa obra, l'actor Anders Ek va emmalaltir greument; quan assajava *Un somni* a Munic, l'actor que havia d'interpretar l'Advocat es va tornar boig; igualment, a Alemanya treballava en un muntatge de *La senyoreta Júlia* i, qui feia de Júlia, també va embogir; quan planejava fer la mateixa obra a Estocolm, la Júlia de torn va quedar embarassada; l'any 1986, en començar els preparatius d'un muntatge d'*Un somni* al Dramaten, l'escenògraf es va deprimir perquè la seva amant l'havia abandonat; la Filla d'Indra (Lena Olin) va quedar embarassada i el mateix Bergman va patir una misteriosa infecció, a més dels problemes intestinals i les diarrees que sempre van amargar-lo. Bergman afirma que tants desastres no podien ser una casualitat i afirma: «Per algun motiu, Strindberg no volia saber res de mi. La idea va entristir-me perquè jo l'adoro». El millor, però, arriba tot seguit, quan diu com si res que una nit Strindberg va telefonar-lo i que es van citar a Karlavägen, una explanada al centre d'Estocolm: «Jo em trobava ple d'excitació i de respecte, però vaig recordar la pronúncia correcta del seu nom: "Ogust". Va ser amable, quasi cordial. Havia vist *Un somni* a la sala petita [del Dramaten], però no va fer cap al·lusió a la meva paròdia afectuosa de la gruta de Fingal». El relat continua: «A l'endemà em vaig adonar que, quan un s'ocupa de Strindberg, ha de comptar amb períodes de desgràcia, però per aquesta vegada s'havia aclarit el malentès». I la consideració final: «Tot això ho explico com una història divertida, encara que és clar que, en el fons del meu ànim infantil, no considero en absolut que sigui una història divertida. Fantasmes, dimonis i altres éssers sense nom i sense pàtria m'han rodejat des de la meva infantesa». I és així que, com en una pel·lícula seva, tot forma part de la mateixa història: el viscut i el somiat, el real i el fantàstic, els vius i els morts.

Ingmar Bergman va publicar *Llanterna màgica* l'any 1987. Un any abans, havia posat en escena per quarta vegada *Un somni*. Ho va fer a la Sala Petita del Dramaten d'Estocolm, on havia tornat. Amb l'experiència encara recent, Bergman hi dedica una quinzena de pàgines apassionants del seu llibre de memòries. Hi explica la depressió «amorosa» de l'escenògraf; reconeix que no havia quedat satisfet dels muntatges anteriors i que la versió televisiva s'havia empantanegat amb desastres tècnics; exposa que volia utilitzar el text sense canvis, exactament com l'havia escrit l'autor, i traduït les complicades acotacions en solucions belles i tècnicament realitzables: fer sentir la pudor del pati interior del despatx de l'Advocat; la bellesa gèlida del paisatge nevad de Fagervik, el vell teatre darrere del passadís del teatre. Hi evoca les circumstàncies personals de Strindberg quan va escriure *Un somni* i suposa que la seva turmentosa relació amb Harriet Bosse, i el dolor que va sentir quan ella va abandonar-lo en sentir-se empresonada, va inspirar una mirada més tolerant cap a la humanitat i en passatges concrets de l'obra, com ara l'escena en la casa de l'Advocat que considera la plasmació en pocs minuts del començament, la desil·lusió i el fracàs d'un matrimoni, un tema, sens dubte, bergmanià, com comentaré més endavant. Hi apunta els moments culminants de l'obra, però també les davallades, i el fet que, quan la Filla d'Indra duu el Poeta a la gruta de Fingal, s'encadenen versos bells amb altres de pèssims: el més horrible i el més bell creixen enganxats un al costat de l'altre. Hi recorda com van començar els assaigs i, rellegant les seves notes de treball, que es trobava baix de forma i malhumorat perquè li feia mal el maluc dret i tenia còlics de ventre. Hi dona compte del fet que Lena Olin, la Filla d'Indra, li va comunicar que estava embarassada i que, per tant, només podria fer una temporada curta de representacions. Hi reviu la seva desil·lusió quan es va fer l'assaig de tot el muntatge per primera vegada. Hi rememora una conversa amb Erland Josephson en què van recordar que, davant la mort de la seva esposa i dos dels seus fills, Johann Sebastian Bach havia escrit en el seu diari: «Déu meu, no deixis que perdi la meua alegria»; això perquè Bergman sentia precisament que l'estava perdent del tot. No hi oblida la misteriosa infecció que va provocar-li una febre altíssima durant deu dies i l'oportunitat que se li presentava d'abandonar el muntatge; i que, un cop recuperat, va observar que es confirmaven els pitjors temors motivats pel primer assaig complet. Hi plasma els dubtes de fer teatre, i el sentit de capficar-se en el muntatge d'una obra, mentre el món s'enfonsa i Olof Palme ha sigut assassinat: «Quina actitud cal adoptar respecte la nostra perplexitat? Havíem de suspendre l'assaig? Arxivar *El somni* per sempre? Es pot posar en escena una peça en què algú es passeja per la vida repetint "quina pena fan els homes?". Un producte artístic, vell, bonic, però llunyà, tal vegada mort?». Tanmateix, explica Bergman, una actriu va dir que l'assassí de Palme volia caos i que havien d'assajar per no caure-hi; i és així com, continua rememorant Bergman, *Un somni* s'anava convertint en un muntatge mentre ell no podia dormir i es preguntava on era l'error bàsic, i aventurava que potser es trobava en el mateix text i, així, en la ruptura entre la inspiració genial i l'actitud redemptora, la bellesa acre i la xerrameca endolcida. Li revenia la sensació que es quedarien curts amb el muntatge, però també el sentiment de tendresa després de l'últim assaig

general vers tota la gent que hi va participar i la conversa que va mantenir sobre *El director d'orquestra*, el film d'Andrej Wajda que declara que no es pot fer música sense amor, cosa que els va posar d'acord en què, en realitat, es pot fer teatre sense amor, però que aleshores ni viu ni respira. Finalment, hi reconeix que, un cop estrenat el muntatge, per primera vegada en la seva vida professional va sentir-se afligit durant més de 48 hores per un fracàs i precisa: «Generalment un es consola amb la sala plena. L'assistència de públic a les quaranta funcions de la sala petita no va ser dolenta, però sí insuficient. Tant d'esforç, dolor, preocupació, tedi i esperança per res. Ni la més mínima alegria. Tot inútil». Certament, però, tot va ser inútil?

El 1984, dos anys abans d'emprendre l'últim muntatge d'*Un somni*, Ingmar Bergman va dirigir *Efter repetitionen* ('Després de l'assaig'), la primera de les pel·lícules televisives que va fer un cop va abandonar el cinema, segons ell mateix considerava, amb *Fanny i Alexander*, realitzada el 1982. Sento sempre el desig que aquesta pel·lícula no s'acabi itinc la recança de no veure mai com Helene i Emilie representen *Un somni*, que la primera comença a llegir duent un xal gris que fa pensar en el que la Filla d'Indra manlleva a la Portera perquè vol conèixer els humans i esbrinar si la vida és tan dura com diuen. El fil que no es descabdella a *Fanny i Alexander* es reprèn a *Després de l'assaig*, on no assistim a la representació d'*Un somni*, però sí a una reflexió sobre el teatre que passa per aquesta obra i sobre les relacions que s'estableixen entre directors i actors –especialment amb les actrius– tenint present, a més, que Bergman va ser amant d'algunes de les que van treballar-hi i que també van convertir-se en subjectes creatius de les obres, com es pot observar en tantes pel·lícules de qui va comptar amb el talent de Bibi Andersson, Harriet Andersson, Ingrid Thulin i Liv Ullmann, entre altres. Tota l'acció dramàtica d'aquest film transcorre en un escenari teatral i comença de manera significativa amb el director adormit, amb el cap recolzat a la seva taula de treball, mentre que, amb el pretext de buscar-hi una cadena, hi entra l'actriu que, com sabrem poc després, interpreta la Filla d'Indra. Tot és un somni? O passa a prop del somni? Sembla evident que aquest director és un àlter ego del mateix Bergman interpretat per Erland Josephson, actor que, des de *Secrets d'un matrimoni* a *Sarabande*, va encarnar personatges on d'alguna manera s'hi projecta el seu creador. L'actriu escollida per fer la Filla d'Indra és interpretada per Lena Olin, la mateixa que estava embarassada durant el quart muntatge teatral d'*Un somni*, com si la realitat imités la ficció perquè, com sabran aquells que han vist *Després de l'assaig*, Anna Ergman, nom del personatge, comunica al director que està embarassada, tot i que en aquest cas després li fa saber que ha avortat, si bé hi ha una esclatxa que convida a dubtar que tot el que li diu sigui veritat... o mentida. Pel que fa al director, s'anomena Henrik Vogler, un cognom que Bergman va sovintejar: Max Von Sydow, a *El rostre*, és Albert Emmanuel Vogler, que mena un grup d'actors especialitzat en trucs de màgia; Liv Ullmann és Elizabeth Vogler, l'actriu que ha emmudit a *Persona*. Actors, mags, entabanadors, mèdiums que transporten a una realitat amagada, invisible, obscura. El cas és que, ben aviat, Henrik Vogler comenta a Anna Ergman que a la seva edat, de sobte, el seu cap es troba en una altra realitat: els morts ja no són morts, els vius semblen fantasmes, el

que era evident fa un moment es torna impenetrable. Ho diu Vogler que, com Bergman, ha posat en escena diverses vegades *Un somni* i del qual podem suposar que també ha dirigit *La sonata dels espectres*, on els morts ja no són morts i els vius semblen fantasmes. Tot seguit, li demana a Anna que escolti el silenci de l'escenari i que imagini tota l'energia espiritual que s'hi concentra. Bergman parla per boca d'Henrik Vogler / Erland Josephson quan invoca tots els sentiments reals i fingits amb què s'hi ha encarnat: «Tots romanen aquí. Tancats. Vivint una vida secreta. A vegades els sento. A vegades els puc veure: Dimonis, àngels, fantasmes. Gent comuna que s'ocupa de les seves vides. A vegades hi parlo, casualment, de passada». Aleshores parlen de la mare morta d'Anna, que també va ser actriu, que va ser amant del director i que, més endavant, apareixerà encarnada en Ingrid Thulin d'aquella manera en què els fantasmes conviuen amb els morts en el cinema de Bergman i en les sonates dels espectres de Strindberg.

Anna Ergman li pregunta al director per què l'ha triat per fer la Filla d'Indra. Pel seu talent. La va veure en una obra de teatre i en una pel·lícula dolenta, però la seva presència va fer que desitgés tornar a muntar *Un somni*. I és així com rememora la primera vegada que va veure l'obra. Només tenia dotze anys, la mateixa edat en què Bergman va començar a llegir Strindberg. De fet, la va veure moltes vegades al mateix escenari on ara són i on va dur-lo un músic que tocava l'orgue. Recorda Vogler: «Nit rere nit m'asseia allà, entre els focus, mirant l'escena del casament entre l'Advocat i la Filla d'Indra. Va ser el primer cop que vaig percebre la màgia del teatre». Aleshores, el director representa el moment en què l'Advocat parla a l'Oficial d'una agulla de ganxo: «Són dues puntes, però una agulla de ganxo. Dues i, tanmateix, una. Si l'allargo, és una sola entitat. Si la doblego, són dues sense deixar de ser una. És a dir, aquests dues són una. Però si la trenco, així, aleshores són dues». Vogler diu que no hi havia cap agulla de ganxo, però que la va veure, de la mateixa manera que Erland Josephson ha fet que els espectadors l'hàgim vist. I sentència: «Aquí va començar tot. Jo estava allà, a la gatzoneta, entre dos feixos de llum i una placa de tro». Aleshores, a la imatge, hi apareix Bertil Guve caracteritzat com el nen Alexander, de manera que s'estableix un joc de miralls: l'encarnació del nen Henrik Vogler es correspon amb l'àlter ego infantil d'Ingmar Bergman a *Fanny i Alexander*. A part d'això, és significatiu que el director, i amb ell Bergman, apel·li a l'escena del casament entre l'Advocat i la Filla d'Indra. El casament que es fa amb un desig de felicitat que es frustra. De fet, l'agulla de ganxo, que finalment es trenca, simbolitza la ruptura i arriba després que l'Advocat i la Filla d'Indra constatin les seves diferències irreconciliables que Strindberg exposa a través dels conflictes domèstics que sorgeixen amb la convivència: Ell no suporta la falta d'ordre d'ella, i ella no aguanta la brutícia d'ell. Tampoc no coincideixen en els gustos alimentaris: ella no suporta la col que li agrada a ell; i ell no vol peix, que li agrada a ella. La conciliació només podria ser aparent, perquè l'un o l'altra hauria de renunciar, sacrificar-se, i l'odi es faria inevitable. L'Advocat exclama: «Una vida comuna en el dolor! El plaer d'un és la tortura de l'altre». I Agnès, la filla d'Indra, reprèn la seva lletania: «Trist destí el dels humans. Quina pena que fan». Recordem que en el passatge de *Llanterna màgica* en

què explica les vicissituds del seu quart muntatge d'*Un somni* i les reflexions a propòsit de l'obra, Bergman explica que Strindberg plasma en pocs minuts, a través de l'Advocat i la Filla d'Indra, l'inici, la desil·lusió i el fracàs d'un matrimoni. Si tenim igualment present *Dansa de mort*, que el director suec, evidentment, també va posar en escena, i el cul-de-sac on es troben una actriu retirada i un militar frustrat, és possible deduir que l'empremta de Strindberg en el cinema de Bergman hi és en tantes escenes de matrimoni on aquest s'ha convertit en un infern, en un cúmul d'incomprensions, en un fracàs fet de mentides, representacions socials, de tedi, de dolor, d'infidelitats i de venjances. Com és sabut, se suposa que Strindberg es va inspirar en els seus propis fracassos i turments matrimonials. Com ell mateix va reconèixer i explicar, Bergman va pouar dels seus propis enganys i infidelitats per bastir les desavinences i ruptures dels seus matrimonis de ficció. També de la mala relació dels seus pares, tal com va fer present en els guions de les pel·lícules *Les millors intencions*, dirigida per Bille August, i *Converses privades*, dirigida per Liv Ullmann, que també va posar en escena cinematogràfica un altre guió de Bergman, *Infidel*, un títol prou explícit per a un film on s'evoca una relació adúltera marcada per la culpa, la possessió, la gelosia i la mentida. I tanmateix sembla que, al final de la seva vida, va aconseguir la felicitat matrimonial amb Ingrid von Rossen, morta dotze anys abans que el director, a qui per sempre més va enyorar.

Henrik Vogler i Anna Bergman, establint un joc de seducció al qual ell no es llança perquè és conscient que s'ha fet vell, continuen conversant sobre teatre i sobre Strindberg. Tanmateix, els abandono per ocupar-me d'alguna altra empremta. També hi ha malestar en el matrimoni d'Elizabeth Vogler, l'actriu que, en haver emmudit en una representació de *Persona*, és atesa per una infermera, Alma (Bibi Andersson), durant una convalescència a l'illa de Fårö, on es va retirar Bergman al final de la seva vida. Elizabeth i Alma, com les dues cares d'una mateixa persona en un joc de desdoblaments, de seducció, d'amor, d'odi i de vampirització. Tot s'esdevé de manera incerta entre la realitat i el somni, entre el viscut i l'imaginat. Són personatges que duen màscara, amb la consciència que interpreten papers, com a *La sonata dels espectres*. Una, Alma, parla. L'altra, calla, fent del silenci una elecció, atès que els dictàmens mèdics no consideren que no pugui parlar. I és així com és impossible no pensar en *La més forta*, on hi ha dues actrius: una parla, la Senyora X, i l'altra no, la senyoreta Y. I, de la mateixa manera que Alma (a qui Elizabeth arriba a xuclar la sang) hi sent, la Senyora X creu que, quan l'escoltava tranquil·lament asseguda, la senyoreta Y li ha xuclat els pensaments. D'altra banda, en el capteniment d'Elizabeth, ¿hi ha la consciència que el llenguatge és un parany, una màscara, un «codi inventat que amaga secrets», com diu Hummel a *La sonata dels espectres*? ¿El llenguatge no necessàriament comunica, com senten les protagonistes d'*El silenci* a través de l'evidència d'una llengua estrangera? Aquestes no són tampoc qüestions alienes a Strindberg. Elisabeth Vogler, en tot cas, escull el silenci perquè les paraules són mentideres? És més honest qui calla que qui parla? Bergman mateix es va sentir temptat pel silenci: no parlar en públic, no concedir entrevistes, no

contribuir a la xerrameca. Tanmateix, es va adonar també que el silenci és, a la vegada, una mena de màscara i l'assumpció d'un rol.

Hi hauria altres elements, a vegades detalls, a considerar sobre les empremtes de Strindberg en Bergman, com ara que aquest va concebre molts dels seus films com un «cinema de cambra» a la manera del «teatre íntim», de les peces de cambra, del dramaturg. O també, tenint present la música de cambra, el fet que de la mateixa manera que Strindberg va estructurar *La sonata dels espectres* com una sonata, Bergman va fer alguna cosa semblant a *Sonata de tardor*, que havia pensat titular *Sonata per a dues dones* atès que hi dramatitza l'enfrontament brutal entre una mare pianista i la seva filla. Egil Törvquist, professor de Literatura que ha estudiat Bergman i els dramaturgs nòrdics, ha fet atenció a molts de detalls, com ara que tant la Jove Dama de *La sonata dels espectres*, com l'Agnès de *Crits i murmuris*, pateixen càncer envoltades d'enganys i falsedats, o que els dos personatges més modestos de les dues obres són els més dignes i altruistes: la Lletera de *La sonata dels espectres* i la criada Anna que té cura d'Agnès a *Crits i murmuris*.

Per acabar, però, tornaré a la nota preliminar d'*Un somni* per comentar una altra cosa que ha quedat pendent, o més aviat apuntar una reflexió que sospito interminable sobre l'actitud de Bergman com a creador/narrador en relació amb Strindberg. Després d'afirmar que els personatges s'escindeixen, es multipliquen, es doblen i es desdoblen, l'autor hi afegeix que, per sobre seu, hi ha una consciència, la del somiador: «Per ell no hi ha secrets, ni conseqüències, ni escrúpols, ni llei. Ell no condemna, ni absol, simplement narra, i, com que generalment en els somnis hi ha més dolor que alegria, un aire de malenconia i de compassió amb tot el que és viu recorre la vacil·lant narració». Potser, com va dir el mateix Bergman, el dolor de Strindberg, abandonat per Harriet Bosse, va fer que un aire de melancolia compassiva impregnés la mirada dels personatges d'*Un somni*, els quals representen la humanitat incapaç de sentir felicitat i condemnada a fer pena. Strindberg, de fet, va ser generalment implacable amb els humans i, de manera especial, es considera que amb les dones, atesa la seva misogínia, que, per cert, no crec que deixés gaire empremta en Bergman; però no només s'ha de parlar de misogínia sinó, de fet, d'una misantropia que va dur-lo a una visió negativa de l'ésser humà impregnada de fatalisme: com si els humans estiguessin destinats a equivocar-se radicalment, i també a una infelicitat que, al capdavall, obre la porta a la compassió. Les criatures de Bergman, en equivocar-se quasi sempre, no semblen gaire més felices que les de Strindberg. Resta, però, pensar en la posició de Bergman respecte als seus personatges. És el somiador, el fabulador, amb una consciència que sobrevola els personatges? Hi ha alguna cosa en la seva actitud que fa pensar que ni condemna ni absol, però que està per sobre seu? Quan la Filla d'Indra s'acomia del Poeta (una de les autorepresentacions o projeccions de Strindberg, com ho són l'Advocat i l'Oficial) li diu: «Adéu! Fill de l'home, somiador, tu!, poeta, que entens la vida millor que ningú, voles amb les teves ales sobre el món, a vegades descendeixes cap a la Terra per fregar-la, no per quedar-hi atrapat». Certament, s'ha parlat de la mirada de Bergman com si volés per sobre el món, acostant-s'hi sense quedar-hi atrapat, per aportar-nos un mirall implacable: com si arribés paradoxalment a un

humanisme radical a partir de no ser gens condescendent amb els humans i rebutjar qualsevol sentimentalisme. Tanmateix, sempre he sentit que la visió crítica de Bergman no està exempta d'autocrítica, com potser també és el cas de Strindberg, i que per això no està per sobre dels personatges sinó, d'alguna manera, al costat. Que el fet de retratar-se ell mateix sense autocomplaença fa que, a diferència d'altres cineastes actuals de la crueltat que miren per damunt dels seus personatges, com si a través seu jutgessin i menyspreessin la humanitat com si els fos aliena, tinguem la sensació que Bergman està amb els personatges dels seus films, entre ells. No ho afirmo. És una impressió feta idea sense ser conclusiva i per continuar-hi pensant. Sigui com sigui, he intentat pensar sobre les empremtes de Strindberg en Bergman tenint present allò que s'ha dit de Dreyer en relació amb el pintor Hammershoi: que no va estar-ne merament influenciat, sinó que en certa manera va ser-ne el successor. I és així com, partint del teatre, Bergman va ser el continuador de Strindberg, explorant el cinema com un món a prop dels somnis.



Referències bibliogràfiques

- BERGMAN, Ingmar. *Linterna mágica*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- BERGMAN, Ingmar. *Ficciones*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- BERGMAN, Ingmar. *Persona*. Madrid: Nórdica Libros, 2010.
- STRINDBERG, August. *El viatge de Pere l'Afortunat; La més forta; Dansa de mort; La sonata dels espectres; Escrits sobre teatre*. Traduccions de Carolina Moreno Tena i Feliu Formosa. Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, 2017.
- STRINDBERG, August; ENQUIST, Per Olov. *Comedia onírica. La noche de las tríbadas*, Traducció de Francisco J. Uriz. Madrid: Nórdica Libros, 2007.
- TÖRVQUIST, Egil. *Strindberg in Bergman*. <www.ingmarbergman.se>

Filmografia bàsica

- BERGMAN, Ingmar. *Persona*, 1966.
- BERGMAN, Ingmar. *Scener ur ett äktenskap* ('Escenes de matrimoni'), 1974.
- BERGMAN, Ingmar. *Höstsonaten* ('Sonata de tardor'), 1978.
- BERGMAN, Ingmar. *Fanny och Alexander* ('Fanny i Alexander'), 1982.
- BERGMAN, Ingmar. *Efter repetitionen* ('Després de l'assaig'), 1984.