

På spaning efter den populärkulturelle Bergman

Om att vända på bilden av en filmskapare

CHRISTO BURMAN är fil.dr i litteraturvetenskap med inriktning mot drama-teater-film och verksam vid Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet. Han dispute-rade 2010 med I teatralitetens brännvidd som avhandlar teatralitet och intermedialitet i Ingmar Bergmans filmer – den första avhandlingen sedan regissörens bortgång – och har även bidragit till ett par böcker av och om den ryske filmskaparen Andrej Tarkovskij. För närvarande arbetar han som redaktör för utgivningen av Tarkovskijs samlade dagböcker i svensk översättning.



Mediebilden av Ingmar Bergman har genom årens lopp formats till bilden av en ångestladdad demonregissör som mest frammanade abstraktioner på bioduken. Efter regissörens massmedialt uppmärksammade bortgång år 2007 har forskare börjat nyansera denna bild och visat på allt fler sidor av fenomenet, inte minst den Bergman som många gånger verkade i populärkulturens tjänst.

Populärkultur kan i sammanhanget uppfattas som ett problematiskt begrepp, inte minst vad gäller avgränsningen, eftersom kulturella hierarkier är av föränderlig natur och ser annorlunda ut idag än vad de gjorde för sjuttio år sedan när Bergman inledde sin konstnärsbana. Trots det problematiska i detta, som bland annat Magnus Persson och John Storey framhåvt, är det ändå vanligt att förklara populärkultur genom att sätta den i motsats till högkultur eller finkultur (jfr. Persson 2000:22 ff; Storey 2009:6 ff). Som ett led i detta kan kombinationen av Ingmar Bergmans namn och populärkultur i vissa kretsar liknas vid att svära i kyrkan. Den hierarkiska krocken är uppenbar mellan å ena sidan 1900-talets kanske mest ansedda filmskapare som i både med- och motvind hållit uppe filmkonstens konstnärliga status och å andra sidan den värdeladdade bilden av vad som är populärt. Medan Storey i sin populärkulturella begrepps-diskussion belyser alltifrån kvantitetsaspekter till politisk Antonio Gramsci-präglad hegemonilära och postmodernitet (Storey 2009:5–13) är populärkulturen enligt Simon Lindgrens definition kommersiell, lättillgänglig, således inte intellektuellt krävande och folklig, annor-

Ingmar Bergman under 1950-talet. Paus i arbetet. Foto: Svensk Filmindustri.

lunda uttryckt snabbproducerad massunderhållning präglad av lusttänkande (Lindgren 2005:46). Det sistnämnda är förstås en mycket förenklad och grov summering av begreppet och Lindgren påpekar att kulturella yttringar som inte stämmer in på alla dessa punkter ändå kan betraktas som populärkultur (Lindgren 2005:51), men den stipulerade definitionen ger oss ändå en startpunkt och ett slags motivering till urvalet nedan.

Denna artikel kommer genom kronologiska nedslag i Bergmans oeuvre visa på ett urval aspekter av hans populärkul-

turella verksamhet: hur hans produktion många gånger varit kommersiell, och mer lättillgänglig och folklig än vad man i förstone kan tro. Inledningsvis vill jag vända blicken mot Bergmans reklamfilmsproduktion, vars blotta existens länge var en väl förborgad hemlighet.

TVÅLFAGRA MEDIELEKAR

År 1951, när produktionsbolagen i den svenska filmbranschen deklarerade in-

spelningsstopp i protest mot den höga nöjesskatten, hade Bergmans kontrakt med Göteborgs stadsteater just gått ut. För första och egentligen enda gången i sitt yrkesliv befann han sig i en situation där han varken kunde göra film eller teater. För att överhuvudtaget kunna få någon inkomst under året och kunna försörja sina tre familjer gick han med på att skriva och regissera nio minutlänga reklamfilmer för den nya antidörrtvålen Bris.

I sin bok *Bilder* skriver Bergman att han tyckte "det var roligt att utmana den stereotypa reklamfilmsbranschen genom att leka med genren och göra filmminiatyrer i Georges Méliès efterföljd. Brisfilmerna kom till för att rädda livet på mig och mina familjer. Men det var ett sekundärt problem. Primärt var att jag kunde rumstera fritt med resurserna och fick göra precis vad jag ville med det kommersiella budskapet. Jag har förresten alltid haft svårt att bli indignerad när industrin kommer rusande till kulturen med pengar. [...] Kapitalismen som arbetsgivare är grymt uppriktig och tämligen generös när det passar. Man behöver aldrig sväva i tvivelsmål om sitt dagsvärde – en nyttig och hårdande erfarenhet" (Bergman 1990:285–286).

Ovanstående citat ger en intressant inblick i Bergmans förhållningssätt till kapitalismen – även om det är skrivet nästan fyrtio år senare och därmed gallrat genom många olika lager – men det antyder även något om hur Bergman såg på Bris-filmerna, och därmed i viss mån populärkultur överlag. Enligt regissören tillkom alla nio filmerna under filmstrejken 1951 men senare har det framkommit bevis på att en del av dem tillkom 1952, 1953 och den sista kanske till och med 1954, alltså då Bergman redan var på väg mot ett världsrykte som filmskapare (Steene 2005:

190ff; Burman 2010:223). Det skulle innebära att Bris-kontakten inte var någon kortvarig sådan utan blev en inkomstkälla för flera år framåt.

Bris-filmerna kom att bli sin tids mest påkostade och ambitiösa reklamfilmer, där Bergman alltså hade helt fria händer från manus till slutklipp: han och hans dåtida hovfotograf Gunnar Fischer fick arbeta med traditionell långfilmsutrustning och spela in filmerna med obegränsade resurser i Filmstadens ateljéer i Råsunda. Bland skådespelarna kan man upptäcka en ung Bibi Andersson, som i *Prinsessan och svinaherden*, Bergmans variant på H.C. Andersens konstsaga med samma namn, filmdebuterar i titelrollen som prinsessa. Även om det kan upplevas som en något retrospektiv sanning är det ändå intressant att notera att Sveriges mest kände finkulturelle filmregissör också blev den som tog landets reklamfilm till en ny nivå. Trots det hör Bris-filmerna till de kanske bäst dolda skapelserna i Bergmans karriär, åtminstone avseende filmområdet. Även om de numera finns spridda på exempelvis Youtube har de genom åren varit väldigt svåra att få tag på – kanske därför att Bergman ogärna ville sprida dem – och till dags dato är det anmärkningsvärt få Bergmanforskare (Koskinen 1988, 1993, 2005; Burman 2010) som riktat uppmärksamheten mot dessa filmer.

Reklamfilmerna för tvålen Bris syftar till att underhålla – i tydlig riktning mot publiken (de flesta karaktärerna i filmerna vänder sig till åskådaren, budskapets mottagare) – och man kan säga att Bergman tar ett dubbelt regigrepp om åskådaren: han visar upp själva berättandet, de verktyg han använder sig av – samtidigt som verktygen bidrar till magin och förförelsen.

I en av de sannolikt tidigaste Bris-filmerna, *Gustavianskt* (även benämnd *Gustav III*), befinner vi oss till en början i "den tredje Gustavs dagar" och får bevittna både kungens morgontoilet och damernas balförberedelser, alltsammans kommenterat av en kvinnoröst, men plötsligt tiltar kameran ner och vi lämnar den gustavianska eran för en modern ljudstudio där vi får höra försäljningsbudskapet om att Bris "gör er fri, frisk och fräsch". Detta distanserande illusionsbrott har av Maaret Koskinen tolkats som en brasklapp om att regissören inte står för reklamfilmens sloganbudskap (Koskinen 1988:88) och det är nog en rimlig läsning.

Liknande tanke och genomförande återfinns i *Operationen* (även benämnd *Filminspelningen*), vars inledning i manuset beskrivs på följande sätt: "Det bubblar i syrgasapparaten, instrument klirrar, läkarna ger varandra dystra ögonkast, skakar på huvudet. Då hörs en röst utanför bilden. Det är en mycket stark röst och den ropar högt: *RÖSTEN: Lunch. LUNCH.* Alla vid operationen närvarande lystrar som om elden brutit lös, lampor slocknar, de vita rockarna åker av, syrgasapparaten slutar fungera, läkarna tänder cigaretter och till och med den stackars patienten, som nyss verkade synnerligen illa däran, hoppar upp från operationsbordet, ganska pigg och kry, möjligen något stel i benen" (Bergman 1952:1). Då framgår det att vi befinner oss i en filmateljé och att vi följaktligen har att göra med en liten metafilm. "Den stackars patienten är en skådespelare och operationen var en filminspelning. Så var det med *det* bedrägeriet", skriver Bergman (Ibid.) och vi kan gott observera Bergmans ordval här, då han öppet benämner den filmiska illusionen som ett "be-

drägeri". Filmen rör sig sedan vidare in i en ny reklamfilmsinspelning – för tvålen Bris.

Ytterligare varianter på metafilmiska lekar och illusionsbrott återfinns i *Uppfinnaren* – som inleds med en tidig farsaktig stumfilm där huvudpersonen i en sorts smedja uppfinnar en tvål, för att strax därefter vakna hemma i sin säng – och i den kanske mest aktuella av reklamfilmerna, *Tredimensionellt* (även benämnd *Filmföreställningen*) – en metareklamfilm där publiken i en 3D-biografsalong bokstavligen berörs av en film. Filmen fungerar både som en satir över de 3D-filmer som kom på bio under tidigt 1950-tal och som replik på vår tids 3D-filmer som liksom de tidigare filmerna har en gemensam ambition att bryta fiktionens fjärde vägg, att komma ut i publiken. Bergman går dock längre än den tredimensionella filmen möjliggör – mot det som på diverse nöjesparker och teknikmuséer börjat få beteckningen 4D (biografvisning som kombinerar 3D-film och fysiska effekter). I detta fall låter Bergman först vatten skvätta på publiken, sedan sträcker kvinnan på duken ut sin (våldigt långa) arm i salongen så att alla ska kunna känna "så gott" tvålen luktar och till sist landar hon i famnen på en av biografbesökarna som konstaterar: "Det här tredimensionella har jag alltid gillat!". Faktumet att kvinnan som sista steg kliver ut ur bildramen och tar plats i salongen kan ses som en plädering för teaterkonstens karakteristiska närvaro och förmåga att aktivera alla sinnen samt kritik mot en filmkonst som med den dåtida 3D-vågen försökte lämna sitt karakteristiska tvådimensionella ramverk.

Än mer konkreta teatermöten finns det också gott om i Bris-filmerna. Det är viktigt att hålla i minnet att Bergman kom

En ruta ur Bergmans s.k. Bris-filmer från början av 1950-talet.

till filmen från teatern och under hela sin sextioåriga filmkarriär konstant arbetade parallellt som teaterregissör, till den grad att han liknade teatern vid sin hustru medan filmen enbart var en älskarinna. Bris-filmerna rymmer utmärkta exempel på hur regissören i filmmediet drog fördel av sin teatererfarenhet. Exempelvis i *Tennisflickan* (även benämnd *Magisk teater*) där Bergman på en "magisk teater" visar upp "den mänskliga huden i stark förstoring". En liten vitklädd clowngestalt som symboliserar "den lilla svettdroppen som tränger upp ur huden" angrips i all sin harmlöshet av "individen med det skurkaktiga beteendet" – bakterien – men med hjälp av "magiskt lödder" från tvålen Bris – gestaltat av rök och ballonger – utplånas

"den skurkaktiga bakterien". Teaterns mikrokosmos aktiveras även i *Trolleriet* (även benämnd *Trolleriföreställningen*) där en ung kvinna bjuder en man på en trolleriföreställning med hjälp av "förevisaren", en miniatyrfigur som på en plattform presenterar "ett litet drama" bestående av en boxningsmatch mellan en hudbakterie och en "bakteriedödare" ur tvålen Bris. Dessa filmer skulle kunna relateras till filmens barndom, då det var populärt att uppvisa optiska mirakel (sådant som inte kan ses med blotta ögat) på biograferna, men samtidigt är detta intresse bibehållet också i vår tid, där exempelvis CSI-seriernas utredningsteknik gång efter annan utgår ifrån sådant som vi annars inte kan se.

Rebusen är den kanske mest experimentella av Bris-filmerna, och kan även ses som en tidig förlaga till det berömda inledningsmontaget i *Persona*. Till tonerna av dova trumslag ser vi i *Rebusen* filmbilder, en bild per slag, sen blir det svart och en duk åker upp. En kvinna kommer fram och vänd mot publiken frågar hon retfullt: "var det krångligt att förstå den här lilla filmen?". Hon erbjuder sin hjälp och vi får se bilderna på nytt, denna gång med förklaringar bild för bild. Koskinen har betonat att *Rebusen* "utmynnar i inget mindre än en lektion i *hur film görs*, hur den kommer till i klippningsprocessen: fragment, som i sig själva inte betyder något men som när de sätts ihop till en berättelse blir komponenter i en meningsfull helhet" (Koskinen 1988:87). I vidare mening är det inte bara filmen som skapas här utan också försäljningsargumentet – Bergman visar på ett instruktivt sätt hur en film i bredast tänkbara bemärkelse kan sälja nästan vad som helst. Därmed blir reklamfilmen till ett sätt att betona vikten av tolkning och ställa än högre krav på åskådaren.

Sammantaget får de här nio reklamfilmerna för tvälven Bris ses som lekfulla sätt att med olika grepp aktivera biopubliken men samtidigt rymmer de en självvironisk knorr som stämmer väl med den lågmälda driften och underförstådda humorn i filmseriens framställning av det kommersiella budskapet samt med att Bergman "skämts" över sina reklamfilmsutflykter. Trots eller kanske tack vare att filmerna genom åren varit svåra att få tag på, har de i en del kretsar nått närmast kultstatus. Exempelvis skriver Per Olov Enquist i *Ett annat liv* om hur han under sin tid i USA visar dessa reklamfilmer för sina studenter, för vilka de "gör pyramidal succé [...] alla betecknar dem som mästerverk, på sitt

sätt geniala" (Enquist 2008:306). Enligt Marianne Höök nådde Bergman med de här filmerna "en ny mognad, möjligen hade den nödtvungna pausen gett honom andrum att ta steget in i en ny period" (Höök 1962:69) och visst är det så att regissören inom loppet av bara några år kom att skapa flera av den svenska filmhistoriens milstolpar.

BERGMAN UTVIKT I DAMTIDNING

Även om Bergman i huvudsak är sammankopplad med film och teater har senare forskning, med Koskinen i spetsen, lyckats visa på att han påbörjade sin konstnärsbana som aspirerande författare (Koskinen 2002). Med Strindberg som förebild skrev Bergman mycket redan i unga år – pjäser, noveller och essäer – men såväl han själv som flertalet Bergman-forskare har senare påpekat att författarkarriären kom av sig till följd av den negativa kritik som drabbade hans tidiga verk. Inte desto mindre fortsatte Bergman att skriva och den största genren i hans litterära produktion blev det femtiotal realiserade filmmanuskript som han skrev till både sina egna och andras filmer, därtill minst lika många som aldrig färdigställdes utan stannade som idéskisser. På senare år har flera av manusen blivit uppsatta på teatrar världen över och efter drygt två hundra auktoriserade uppsättningar och en fortsatt efterfrågan är det ingen överdrift att påstå att Bergman håller på att bli en av världens mest spelade dramatiker, i kvantitet jämförbar med exempelvis Strindberg och Lars Norén. Så trots att han huvudsakligen var aktiv inom film och teater, räknas han idag till Sveriges främsta författare i modern tid.

Med tanke på denna relativt nyvunna författarstatus är det intressant att blicka bakåt till Bergmans mångåriga insatser på veckotidskriften *Allers Familjejournal*, en vitt spridd men ändå relativt okänd och tills nyligen outforskad källa. Mellan åren 1959 och 1967 publicerades där nämligen femton av Bergmans filmatiserade manus, däribland merparten av hans storverk, och därtill *Falskspelet*, ett aldrig realiserat filmmanus med närmast sedvanliga "bergmanska" metaaspekter (handlingen utspelas i en filmateljé och kretsar kring konstnärsgestalter vars äktenskap knakar i fogarna). Detta är anmärkningsvärt, inte minst för att de flesta av dessa till dags dato inte publicerats i bokform. I *Allers* utkom de i följetongsform som så kallade filmromaner med scenbeskrivningar, dialog och fotografier ur filmen. Vid jämförelse med originalmanuskripten i Stiftelsen Ingmar Bergmans arkiv har ytterst små skillnader kunnat urskiljas, vilket tyder på en bevisligen väldigt varsam redigering av journalisten och kritikern Arne Sellermark som ansvarade för utgivningen. Dock blev manusen på klassiskt följetongsmanér uppdelade för att i möjligaste mån lämna oförlösta spänningsmoment mellan numren. Mats Rohdin skriver att "[p]ubliceringen sker samtidigt som tidskriftens upplaga är rekordhöga 370 000 exemplar i veckan och det redan finns ett stort intresse för Bergmans person" (Rohdin 2008:40).

Bergman inleder utgivningen med ett brev till tidskriftens läsare, där han bland annat skriver följande: "En film är en film. En roman är en roman. Och aldrig mötas de två, det är en absolut sanning. Det litterära underlaget till en film är ju oftast en sorts halvfabrikat och bör väl endast i undantagsfall publiceras" (Bergman 1959:45) – ett påstående som visar på en

intermedial reflektion kring mediernas skilda teknologiska förutsättningar men samtidigt undergrävs av att Bergmans språk och manusform ofta närmar sig romanen. Dessutom dröjde det inte många år innan Bergman (år 1963) började publicera sina manus i bokform, något som han fortsatte med i fyrtio år, ända fram till *Saraband* år 2003.

I *Allers*-kontexten är det viktigt att förstå Bergmans stigande kändisstatus och det element av personfixering som höll på att växa fram kring Bergmans person, varmed hans privatliv på den offentliga arenan (filmmagasin, kvällspress, damtidningar) kom att fungera som en såpa, inte alltför olik den uppmärksamhet som idag ägnas filmstjärnor och kungligheter. Å ena sidan var han en av förgrundsgestalterna för det som med franskans ord kom att benämnas "auteur-film", och 1962 blev han den andre efter Federico Fellini att belönas med Oscar för bästa utländska film två år på raken – en bedrift som ingen filmskapare lyckats upprepa sedan dess. Å andra sidan har Koskinen visat hur media redan från tidigt 1950-tal lanserade bilden av Bergman som kvinnokarl med rubriker som "Ingmar Bergmans nya kvinna", "Så är det att vara gift med Ingmar Bergman", "Ingmar Bergman slutar aldrig att bli kär" och "Sex äktenskap och åtta barn" (Koskinen 2009). Enligt Koskinen var det först på ålderns höst som Bergmans verk kom i förgrunden i damtidningarna, men det är bevisligen en sanning med modifikation eftersom verken genom publiceringen i *Allers* i allra högsta grad tog plats i damtidningarna. Frågan är snarare hur remedieringen i den nya kontexten påverkade upphovsmannaskapet och respektive verks status. I sammanhanget är det relevant att notera Bergmans benägenhet att rikta in sig på

Ingmar Bergman i verksamhet under slutet av 1940-talet. Foto: Svensk filmindustri.

en kvinnlig publik/läsekrets – rimligen för att locka ny publik, men också för att behålla sin befintliga kvinnliga publik. Faktum är att *Allers* fortsatte intressera sig för honom även längre fram och rapporterade till och med från inspelningen av filmer som *Skammen* och *Viskningar och rop*.

Manusen till i tur och ordning *Kvinnors väntan*, *En lektion i kärlek*, *Sommarnattens leende*, *Sommarlek*, *Gycklarnas afton*, *Djävulens öga*, *Det sjunde inseglet*,

Ansiktet, *Kvinnodröm*, *Lustgården* (utgiven under pseudonymen Buntel Ericsson), *Smultronstället*, *Såsom i en spegel*, *Nattvardsgästerna*, *För att inte tala om alla dessa kvinnor* samt *Tystnaden*, varav åtminstone merparten internationellt förknippas med den så kallade finkulturella sfären, spreds alltså parallellt i en betydligt mer populärkulturell nationell kontext. Sällan blir rörelsen från internationell finkultur till nationell populärkultur så tydlig som när några av Bergmans tyngsta manus – ex-

Bergmans Tystnaden presenteras i veckotidningen Allers Familjejournal, 4/1967.

empelvis *Nattvardsgästerna* som med sitt ämne om en tvivlande präst starkt bidragit till att ge Bergman ett ångestrykte – i *Allers* plötsligt delar uppslag med rikliga mängder reklam (bland annat för tvål, något som sluter cirkeln från Bris-tiden), skämtteckningar och inte minst etablerade seriegestalter som Mandrake och Tjalle Tväryigg. Allra märkligast blir det kanske när tidskriften väljer att lansera Bergmans största skandalfilm *Tystnaden* – en svårtillgänglig film med ytterst få repliker men med flera sexscener som drog en miljonpublik i Sverige och i utlandet bidrog till begreppet ”den svenska synden” (Koskinen 2010) – på samma uppslag som en seriestrip med Bamse. Det är ovisst hur stor del Bergman hade i sättningen av texterna – huruvida han exempelvis godkände sin del av varje nummer – men oavsett vilket får det antas att han

måste ha varit medveten om vad han gav sig in i när manusen publicerades på en så åtminstone retrospektivt oväntad arena som *Allers Familjejournal*.

FRÅN ”SVÅR” TILL FOLKKÄR

Efter 1950-talets reklamfilmer och 1960-talets publicering i *Allers* kom Bergman att fira nya populärkulturella triumfer på 1970-talet, då genom teveserien *Scener ur ett äktenskap*, vars mest sedda avsnitt – det näst sista – sågs av 3,5 miljoner svenskar, vilket då motsvarade nästan halva Sveriges befolkning. Över en natt gick Bergman från att vara ”svår och djup” till någon som genom teverutan klev in i människors vardagsrum och vågade ta upp de svårigheter som ett äktenskap kan

rymma efter ett antal år. På ett plan uppfann Bergman härmed tevesåpan – skaparen av *Dallas*, David Jacobs, har berättat att han ursprungligen hade tänkt sig en amerikansk version av *Scener ur ett äktenskap* – men *Scener ur ett äktenskap* förebådade även teveserien som en egen konst-
art.

Drygt två decennier före *The Sopranos* och *Six Feet Under* visade Bergman att tevedietet lämpade sig för det slags högkvalitativa berättande som tidigare endast hört till biograffilmen. Samtidigt blev det från 1970-talet och framåt allt vanligare att parodiera och parafrasera Bergmans tidigare verk, varmed hans filmgestalter på olika sätt levde vidare i andra populärkulturella kontexter, exempelvis har Döden från *Det sjunde inseglet* letat sig in i filmer av både Monty Python och Woody Allen, och gästspelat i Arnold Schwarzenegger-filmen *Last Action Hero* (i den sistnämnda gestaltad av Sir Ian McKellen).

Andra hälften av 1970-talet präglades Bergmans verksamhet på olika sätt av skattesandalen som ledde till att han verkade flera år i exil, men vid återkomsten till Sverige var det åter den folkkäre Bergman som klev in i rampljuset. *Fanny och Alexander*, Bergmans storslagna farväl till biograffilmen, var redan på inspelningsstadiet en av de mest massmediebevakade i Sverige genom tiderna och slutresultatet blev regissörens mest publiktillvända alster. Filmen är dessutom genreöverskridande i den meningen att den bland annat rymmer flertalet skräckelement, som även utgör ett återkommande inslag i Bergmans tidigare filmer och traditionellt brukar räknas till den populärkulturella sfären: i *Fanny och Alexander* rör det sig exempelvis om Alexanders döde far som vid flera tillfällen visar sig för sina anhängare, och de två spöksyskonen på bis-

kopsgårdens vind där Alexander blir inlåst, varav den ena i sann *The Exorcist*-anda spyr över honom. Sällan har en film fått ett så konsekvent positivt mottagande som *Fanny och Alexander*, och i samband med Oscarstriumferna (filmen belönades med fyra Oscars) uppmärksammades Bergman i såväl *Rapports* tevenyheter som dagstidningar för att han sade sig ha en dröm om att få göra film på sin "favorit" bland Astrid Lindgrens berättelser, *Lotta på Bråkmakargatan* från 1961 (Berglund & Grahquist 1984). Det blev förvisso inget av de planerna men bara tanken på en Astrid Lindgren-film i regi av Ingmar Bergman visar på att hans verksamhet med åren blev allt mer lättillgänglig och folklig. Även Lars Gustaf Andersson menar att Bergmans populärkulturella och folkliga sida "intensifierats under slutet av hans karriär – karakteristiska exempel är hans uppmärksammade Sommarprogram i svensk radio, och att han ställt upp för ett antal tv-intervjuer under senare år där han släppt in intervjuare och fotografer i hemmet på Fårö, något som hade varit otänkbart bara några år tidigare" (Andersson 2006:150).

AVSLUTNING

Jag har i denna artikel försökt visa på olika, ofta förbisedda aspekter av Ingmar Bergmans konstnärskap som nyanserar bilden av upphovsmannen och dennes skapande verksamhet. Fokus riktas främst mot reklamfilmerna för tvälén Bris som Bergman enligt egen utsago gjorde under filmstoppet 1951, en mångårig publicering av filmmanus i *Allers Familjejournal* och *Scener ur ett äktenskap* som kan ses som den första riktiga tevesåpan. I enlighet med Simon Lindgrens stipulerade

definition av populärkultur har Bergman härmed genom decennier producerat artefakter av kommersiell, lättillgänglig, således inte intellektuellt krävande och folklig natur. Det bör nämnas att ovanstående urval bara utgör en bråkdel av Bergmans oeuvre som inte sällan angränsar till populärkultur.

Bland ytterligare exempel kan nämnas *Tystnaden* som JO-anmälades för att dess vågade sexscener sågs som skadligt upphetsande (varpå filmen naturligtvis sågs av en miljonpublik), att Bergman på 1950-talet skrev och regisserade några av de mest underhållande komedierna i svensk filmhistoria (exempelvis *Sommarnattens leende*) samt att många av hans filmer innehåller renodlade skräckelement. Dessutom finns det ett element av kulturladdad kändisstatus och fixering vid Bergmans person. Idag når hans namn ut genom fler kanaler och mediefält, något som ytterligare underlättar rörelsen mot det populära och folkliga: Stiftelsen Ingmar Bergmans webbsida *Ingmar Bergman Face to Face* har gjort bergmaniana tillgänglig för en ny läsekrets på både svenska och engelska, 2006 debuterade han som romanfigur (även utanför sina egna verk) i Alexander Ahndorils *Regissören* – ett verk som i sin tur lockade Bergman till hans sista mediala framträdande, när han i säsongspremiären av SVT-programmet *Babel* tog avstånd ifrån romanen och passade på att likna författarens namn vid "ett läkemedel för syfilis" – och i skrivande stund förbereder SVT inspelningen av en rekorddyr teveserie respektive långfilm om Bergmans liv, i regi av Susanne Bier och med manus av Bergmans svärson Henning Mankell. Ovanstående former av mediering bidrar sannolikt än mer till att utvidga och nyansera relationen mellan upphovsmannen och fenomenet Berg-

man och det populärkulturella spektrum som diskuterats och exemplifierats i denna artikel.

REFERENSER

Filmer, teveserier och teveprogram

- Babel* (SVT, 12 september 2006).
CSI: Crime Scene Investigation (2000–forts.).
Dallas (1978–1991).
Det sjunde inseglet (Ingmar Bergman, 1957).
The Exorcist (Exorcisten); William Friedkin, 1973).
Fanny och Alexander (Ingmar Bergman, 1983).
Gustavianskt (Ingmar Bergman, 1951).
Last Action Hero (Den siste actionhjälten); John McTiernan, 1993).
Operationen (Ingmar Bergman, 1952).
Persona (Ingmar Bergman, 1966).
Prinsessan och svinaherden (Ingmar Bergman, 1953).
Rapport (SVT, 11 april 1984).
Rebusen (Ingmar Bergman, 1953).
Scener ur ett äktenskap (Ingmar Bergman, 1973).
Six Feet Under (2001–2005).
Skammen (Ingmar Bergman, 1968).
Sommarnattens leende (Ingmar Bergman, 1955).
The Sopranos (1999–2007).
Såsom i en spegel (Ingmar Bergman, 1961).
Tennisflickan (Ingmar Bergman, 1951).
Tredimensionellt (Ingmar Bergman, 1953).
Trolleriet (Ingmar Bergman, 1952).
Tystnaden (Ingmar Bergman, 1963).
Uppfinnaren (Ingmar Bergman, 1952).
Viskningar och rop (Ingmar Bergman, 1973).

Litteratur

- Ahndoril, Alexander, 2006. *Regissören: En roman*. Stockholm: Bonniers.
 Andersson, Lars Gustaf, 2006. "Porträtt av konstnären som en gammal man – Ingmar Bergmans Saraband", i Hedling, Erik & Wallengren, Ann-Kristin (red.), *Solskenslandet: Svensk film på 2000-talet*. Stockholm: Atlantis.
 Berglund, Sten & Grahnquist, Knut, 1984. "Bergman föll för lilla Lotta", i *Expressen*, 12 april 1984.
 Bergman, Ingmar, 1952. *Bris – Operationen* (manus). B 199 i Stiftelsen Ingmar Bergmans arkiv.

- Bergman, Ingmar, 1959. "Kära Allers Familjejournal", i *Allers Familjejournal* nr 49, 1959.
- Bergman, Ingmar, 1959–1960. "Kvinnors väntan", i *Allers Familjejournal* nr 49–52, 1959, nr 1, 1960.
- Bergman, Ingmar, 1960. "En lektion i kärlek", i *Allers Familjejournal* nr 6–10, 1960.
- Bergman, Ingmar, 1960. "Sommarleende", i *Allers Familjejournal* nr 16–20, 1960.
- Bergman, Ingmar, 1960. "Sommarlek", i *Allers Familjejournal* nr 26–30, 1960.
- Bergman, Ingmar, 1960. "Gycklarnas afton", i *Allers Familjejournal* nr 40–44, 1960.
- Bergman, Ingmar, 1960–1961. "Djävulens öga", i *Allers Familjejournal* nr 50–52, 1960, nr 1–2, 1961.
- Bergman, Ingmar, 1961. "Det sjunde inseglet", i *Allers Familjejournal* nr 14–18, 1961.
- Bergman, Ingmar, 1961. "Ansiktet", i *Allers Familjejournal* nr 37–41, 1961.
- Bergman, Ingmar, 1962. "Smultronstället", i *Allers Familjejournal* nr 16–20, 1962.
- Bergman, Ingmar, 1962. "Såsom i en spegel", i *Allers Familjejournal* nr 36–40, 1962.
- Bergman, Ingmar, 1962. "Kvinnodröm", i *Allers Familjejournal* nr 50–53, 1961, nr 1, 1962.
- Bergman, Ingmar, 1963. "Nattvardsgästerna", i *Allers Familjejournal* nr 6–10, 1963.
- Bergman, Ingmar, 1964. "För att inte tala om alla dessa kvinnor", i *Allers Familjejournal* nr 25–29, 1964.
- Bergman, Ingmar, 1967. "Tystnaden", i *Allers Familjejournal* nr 4–8, 1967.
- Bergman, Ingmar, 1967. "Falskspelet", i *Allers Familjejournal* nr 46–50, 1967.
- Bergman, Ingmar, 1990. *Bilder*. Stockholm: Norstedts.
- Bergman, Ingmar, 2003. *Saraband*. Stockholm: Norstedts.
- Burman, Christo, 2010. *I teatralitetens brännvidd: Om Ingmar Bergmans filmkonst*. Umeå: Atrium (diss.).
- Enquist, Per Olov, 2008. *Ett annat liv*. Stockholm: Norstedts.
- Ericsson, Buntel [pseudonym för Ingmar Bergman, Erland Josephson], 1962. "Lustgården", i *Allers Familjejournal* nr 3–7, 1962.
- Höök, Marianne, 1962. *Ingmar Bergman*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Koskinen, Maaret, 1988. "Tvål-opera à la Bergman: Reklamfilmerna för Bris", i *Chaplin* nr 2–3 (nr 215–216), 1988.
- Koskinen, Maaret, 1993. *Spel och speglingar: En studie i Ingmar Bergmans filmiska estetik*. Stockholm: Univ. (diss.).
- Koskinen, Maaret, 2002. *I begynnelsen var ordet: Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Koskinen, Maaret, 2005. "Tvålen Bris: Bris the soap", in Soila, Tytti (ed.), *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower.
- Koskinen, Maaret, 2009. "From erotic icon to clan chief: The auteur as star", in Soila, Tytti (ed.), *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema*. Eastleigh: John Libbey Publishing.
- Koskinen, Maaret, 2010. *Ingmar Bergman's The Silence: Pictures in the Typewriter, Writings on the Screen*. Seattle: University of Washington Press.
- Lindgren, Simon, 2005. *Populärkultur: Teorier, metoder och analyser*. Malmö: Liber.
- Persson, Magnus, 2000. "Populärkultur i skolan: Traditioner och perspektiv", i Persson, Magnus (red.), *Populärkulturen och skolan*. Lund: Studentlitteratur.
- Rohdin, Mats, 2008. "Ett lutherskt jävla skrivarbete", i *Språktidningen* nr 5, 2008.
- Steene, Birgitta, 2005. *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Storey, John, 2009. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction. Fifth Edition*. New York: Pearson Education.

Digital källa

Ingmar Bergman Face to Face
www.ingmarbergman.se.

SUMMARY

*In Search of the Bergman of Pop Culture:
Reevaluating the Image of a Filmmaker*

(På spaning efter den populärkulturelle Bergman:
Om att vända på bilden av en filmskapare)

Ingmar Bergman's name is virtually synonymous with intellectual European films and high culture but lately scholars have been trying to show that Bergman worked in a variety of fields, including popular culture, and that his work often was commercial, popular and more easily accessible than his auteur image would suggest. This article ex-

plores some of the soap commercials that Bergman made in the early 1950s, which still remain a little known part of his oeuvre. The focus also lies on the publication of Bergman's scripts as serial "film novels" in the weekly women's magazine *Allers Familjejournal* (1959–1967) and on the transformation of the image of Bergman by his popular later works *Scenes from a Marriage* (1973) and *Fanny and Alexander* (1982) and through famous

images that reappear throughout the spectrum of popular culture, most notably the image of Death from *The Seventh Seal* (1957).

Keywords: Ingmar Bergman, high culture, popular culture, commercial, women's magazine, soap opera.

Christo Burman, PhD, Drama-Theatre-Film Studies, Department of Culture and Media Studies, Umeå University, Umeå, Sweden.