

“Att vara människa på den smutsiga jorden under den tomma himlen”

Eksistensielle innslag i Ingmar Bergmans film Det sjunde inseglet

Av Ole Martin Henriksen



Masteroppgave i Idéhistorie

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Vårsemesteret 2011

Forord

Jeg vil rette en stor takk til følgende:

Dag Rinker Henriksen for uvurderlig støtte

Min kjære Janicke for å være en fantastisk og tålmodig støttespiller

Anne Mari Sæther for å ha tatt seg bryet med å lese korrektur

André Larsen Avelin, Sondre Imset, Erik Tresselt og Jan Eide for verdifulle kommentarer og innspill

Trond Berg Eriksen for konstruktiv kritikk og veiledning

Oslo

1.4.2011

Til Liv

Sammendrag

I 1957 hadde filmen *Det sjunde inseglet* av den svenske regissøren Ingmar Bergman (1918-2007) premiere. Filmen var et ambisiøst forsøk på å belyse de menneskelige eksistensvilkår i en verden truet av atomtrusselen. Bergman skildrer i filmen det moderne menneskets streben etter en mening med livet i en verden hvor Gud forholder seg taus og døden truer. Ved å se *Det sjunde inseglet* i lys av de to fremtredende franske eksistensialistene og dikterfilosofene Jean Paul Sartres og Albert Camus' tenkning og dramatik, som begge gjorde seg bemerket i svensk kultur- og åndsliv i etterkrigstiden og fremover, vil jeg i denne oppgaven belyse i hvilken grad Bergman lot seg inspirere av den franske eksistensialismen.

Innhold

FORORD	3
SAMMENDRAG	4
INNHold	5
INNLEDNING	7
OM BERGMAN.....	7
ETTERKRIGSTIDENS KULTUR- OG ÅNDSLIV I SVERIGE.....	8
BERGMAN OG EKSISTENSIALISMEN.....	9
DET SJUNDE INSEGLET.....	11
FORMÅL OG DISPOSISJON.....	13
INTELLEKTUELLE FORUTSETNINGER: EKSISTENSIELLE STRØMNINGER I SVENSK	
LITTERATUR	16
EN BREDERE KULTURELL STRØMNING.....	17
AUGUST STRINDBERG – EN FOREGANGSMANN.....	17
”ABSURDE” INNSLAG I STRINDBERGS <i>DÖDSDANSEN</i>	19
STRINDBERGS MENNESKESKILDRINGER.....	22
”EN EKSISTENSIALIST FØR EKSISTENSIALISMEN” – PÅR LAGERKVIST.....	23
ETTERKRIGSTIDENS DRAMATIKK OG DIKTNING.....	24
JAKTEN PÅ MENING.....	26
DEN EKSISTENSIELLE STRØMNINGEN I UTSYN.....	27
BERGMANS SKILDRING AV MENNESKETS SITUASJON	30
”EN ENDA MENINGSFULL HANDLING”: RIDDEREN BLOCK OG HANS SØKEN ETTER	
MENING	33
BLOCK: DET TVILENDE MENNESKET.....	33
SARTRES EKSISTENSIALISME.....	35
<i>FLUENE</i> – ORESTES’ VEI TIL FRIHET.....	37
ERFARINGEN AV OVERFLØDIGHET.....	41
ORESTES OG BLOCK.....	42
EN FRAVÆRENDE GUD.....	43
DET EKSISTENSIALISTISKE VENDEPUNKT.....	46
BLOCKS ANGST.....	50
BLOCKS MENINGSFULLE HANDLING.....	52
TILBAKE TIL TROEN – ”VOND TRO”.....	54
ET LIV UTEN APPELLMULIGHET: VÆPNEREN JÖNS	55

CAMUS OG DET ABSURDE	57
DEN ABSURDE LIVSANSKUELSE OG DØDEN	58
FORNEMMELSEN AV DET ABSURDE	60
CALIGULAS ABSURDE RESONNEMENT	62
CHEREA SOM KORREKTIV	64
JÖNS´ ABSURDE RESONNEMENT	67
OPPRØR, FRIHET OG LIDENSKAP	69
SISYFOSMYTEN	72
JÖNS OG SISYFOS	73
DEN AKTIVE HANDLING: EN NYANSERING	77
HANDLINGENS FRELSENDE MAKT	78
DET FILOSOFISKE SELVMORD	80
HANDLINGEN UTEN EN MORGENDAG	82
AVSLUTNING	87
BIBLIOGRAFI	90

Innledning

Ingmar Bergman (1918-2007) har som få andre skandinaver satt avtrykk i moderne filmhistorie. I løpet av sin nær 60 år lange karriere – han regisserte sin første film *Kris* i 1946 og sin siste *Sarabande* i 2003 – sto han for regien av nærmere femti spillefilmer, samt en rekke tv-produksjoner og dokumentarfilmer. Denne oppgaven er en undersøkelse av Bergmans film *Det sjunde inseglet* (1957), med det formål å relatere dens sentrale idéinnhold og tematikk til noen av de intellektuelle strømninger som satte sitt preg på europeisk ånds- og kulturliv i etterkrigstidens Europa. I så måte deler denne oppgaven samme utgangspunkt som en del andre Bergman-studier, der særlig den franske eksistensialismen blir etablert som en viktig referanseramme for hans tidlige arbeider. Filmen ble belønnet med juryprisen i Cannes samme år den hadde premiere og løftet for alvor Bergman opp i den øverste divisjonen av europeiske filmskapere. I dag står *Det sjunde inseglet* igjen som en tidlig milepel innen en type film man med en dekkende beskrivelse kan kalle *existentialist cinema*¹, mens Bergman selv regnes blant de viktigste inspiratorer for film som tematiserer det moderne menneskets grunnleggende livs- og eksistensvilkår.

Om Bergman

Ernst Ingmar Bergman; født 14. juli 1918, er i dag først og fremst kjent som filmregissør. Med unntak av *Törst* (1949) og *Jungfrukällan* (1960), skrev han selv manuskriptene til sine filmer. Bergman var dermed også opphavsmann til idéinnhold i filmene, ikke blott regissør. En vel så viktig del av hans virksomhet var imidlertid hans engasjement i teateret.² Parallelt med sin virksomhet innen filmindustrien instruerte han skuespill ved en rekke svenske teater. Han fikk sin debut som instruktør på amatørteateret Mäster Olofsgården i 1938 da han studerte ved Stockholm Universitet. I 1944 ble han profesjonell teaterregissør, og arbeidet frem til 1946 ved både Stadsteateret i Hälsingborg og Malmö Stadsteater. Fra 1946 til 1952 var han ansatt ved Göteborg Stadsteater før han igjen tok opp sitt virke ved teateret i Malmö. I 1959 ble Bergman tilsatt som sceneinstruktør ved Kungliga Dramatiska Teatern, populært kalt

¹ Betegnelsen er hentet fra William C. Pamerleau, *Existentialist Cinema* (Palgrave Macmillan, 2009), 1-5.

² Bergman sammenlignet sin film- og teatervirksomhet med et kjærlighetsforhold: ”The theatre is like a loyal wife, film is the big adventure, the expensive and demanding mistress – you worship both, each in its own way”, Philip Mosley, *Ingmar Bergman: the cinema as mistress* (London: Boyars, 1981), 9.

Dramaten, der han fra 1963 til 1966 var teatersjef. Her satte han opp stykker frem til 2002.³ Med nærmere 170 oppsatte teaterstykker utgjorde hans virke i teateret en svært sentral del av hans karriere. Bergman døde i 30. juli 2007 på Fårö.

Etterkrigstidens kultur- og åndsliv i Sverige

Bergmans formative fase⁴ som filmskaper sammenfalt med en oppblomstring av interesse for eksistensielle spørsmål og eksistensialistisk tenkning i Sverige. Svenske kultur- og åndsliv var på 1940- og 1950-tallet gjennomsyret av eksistensiell problematikk og Bergmans tidlige periode som filmregissør sammenfalt med inntoget av den franske eksistensialismen i svensk kulturliv, men også med gjennombruddet for nye stemmer i svensk litteratur – *fyrtilismen*.

Angst, pessimisme og meningsløshet var viktige temaer i diktningen, og gruppen knyttet gjennom tidsskriftet 40-tal bånd til forfatterkretser i Europa og ble i så måte preget av toneangivende forfattere som Franz Kafka (1883-1924), Rainer Maria Rilke (1875-1926), samt Jean Paul Sartre (1905-1980) og Albert Camus (1913-1960).⁵

Før Bergman viet seg til filmproduksjon hadde han forfatterambisjoner og i første halvdel av 1940-tallet var Bergman tilknyttet *fyrtilisterna*, dog perifert. Han forfattet i perioden en rekke dramaer med klare referanser til 40-tallsmodernismen og fikk publisert noen av dem i tidsskriftet *40-tal*.⁶ Bergmans ungdomsdramatikk, som innbefatter blant andre stykkene *Kaspers død* (1942), *Dagen slutar tidigt* (1948) og *Mig till skräck* (1948) er blitt beskrevet som: "...mycket tydliga exponenter för fyrtilalets ångestridna och existensiella stämningar."⁷

Våren 1945, etter at krigshandlingene hadde stilnet og kulturutvekslingen med utlandet omsider kom i gang på nytt, viste det svenske kulturlivet, først og fremst representert ved Sveriges store teaterinstitusjoner – Dramatiska Teatern i Stockholm, Göteborg Stadsteater og Malmö Stadsteater –, stor interesse for den nye franske eksistensialistiske dramatikken som i skyggen av krigen hadde gjort seg bemerket i Frankrike. Den franske eksistensialismen ble i Sverige båret oppe på en bølge av kulturutveksling, som var et resultat av krigsårenes

³ Oversikten er hentet fra Birgitta Steene, *Ingmar Bergman: a reference guide* (Amsterdam: Amsterdam University Press, c2005), 455-473.

⁴ Tidsrommet fra 1944, da Bergman regisserte sin første film *Hets*, til 1955 da han fikk sitt internasjonale gjennombrudd med *Sommarnattens leende*.

⁵ Gunnar Brandell, *Svensk litteratur 1900-1950* (Stockholm: Aldus/Bonniers, 1967), 338.

⁶ Steene, *Ingmar Bergman*, 63.

⁷ Bernt Olsson and Ingemar Algulin, *Litteraturens historia i Sverige* (Stockholm: Norstedt, 1995), 527.

stengte grenser og svenskenes vilje til å ta igjen det forsømte. Thure Stenström tar i boken *Existentialismen i Sverige Mottagande och inflytande 1900-1950* til orde for at den franske bevegelsens gjennomslagskraft må ses i sammenheng med: "...en strävan att träda i förbindelse med dem som företrädde den "rätta" och segrande sidan, frihetslinjen, motståndet mot nazismen."⁸ Mot en slik bakgrunn forstår man best gjennomslagskraften til den franske strømmingen, som i svensk teatersammenheng særlig besto av to sentrale franske eksistensialister: Jean Paul Sartre og Albert Camus. I kraft av å være dikterfilosofer, og svært aktive dramatikere, kom de begge til å gjøre seg svært bemerket i svensk kultur- og åndsliv i etterkrigstiden.

Det svenske teatermiljøet var den første kulturelle institusjonen i Sverige som etter krigen kom i kontakt med eksistensialistisk tankegods, og franskmennenes dramatikk ble tidlig oversatt og iscenesatt på svenske teaterscener. I andre halvdel av 1940-tallet var Bergman ansatt som regissør ved Göteborgs Stadsteater og hans tid der sammenfaller med eksistensialismens inntog i svensk kultur- og teaterliv. Allerede høsten 1945 hadde Jean Paul Sartres *Fluene* (1944) premiere på Dramatiska Teatern i Stockholm og kort tid senere ved Göteborgs Stadsteater. Den 29. november 1946 hadde Camus-stykket *Caligula* (1944) svensk premiere ved Göteborgs Stadsteater i regi av Ingmar Bergman selv.

Bergman og eksistensialismen

Begrepet *eksistensialisme* ble myntet av Gabriel Marcel i en universitetsdebatt i Paris i 1943 som en betegnelse på den filosofiske og litterære bevegelsen som blomstret i Frankrike i etterkant av andre verdenskrig med utgangspunkt i Jean Paul Sartre og kretsen omkring ham. Parallelt med Bergmans utvikling som filmregissør vokste den franske eksistensialismen seg til å bli en viktig stemme i etterkrigstidens filosofiske debatt. Bevegelsen fikk innflytelse langt ut over de fagfilosofiske kretser. Fra innledningsvis å ha vært en marginal tankeretning, både geografisk og intellektuelt, vokste den franske eksistensialismen seg til å bli en retning med et bredt nedslagsfelt. Eksistensialismen kan også forstås i en videre forstand, nærmere bestemt som "...en bred kulturstrømning, der har sat sig spor inden for alle åndslivets områder"⁹, preget av eksistensfilosofiske temaer, med røtter i Søren Kierkegaard (1813-1855) og hans tenkning og virke. I en verden som lå i grus både åndelig og materielt – trossystemene hadde

⁸ Thure Stenström, *Existentialismen i Sverige: mottagande och inflytande 1900-1950*, vol. 13, Historia litterarum (Uppsala: [Universitetet], 1984), 102.

⁹ Johannes Sløk, *Eksistensialisme* (København: Munksgaard, 1983), 7.

spilt fallitt og flere av verdens storbyer lå i ruiner – sto tomhet og en følelse av meningsløshet igjen som en dominerende livsfølelse: Eksistensialismens grunntanker, livets mangel på mening og tilværelsens mangel på evige verdier og sannheter, fikk i skyggen av verdenskrigene økt oppslutning. Dette korte overblikket vil senere utfylles med grundige redegjørelser av både Sartre og Camus' eksistensialistiske tenkning.

Som oppgaven vil vise er det gode grunner til å relatere Bergmans filmatiske univers til den franske eksistensialismen, og spesielt til tenkere som Jean-Paul Sartre og Albert Camus. Det er likevel klart at Bergmans tidlige vurderinger av deres tenkning rommet skepsis så vel som en moderat anerkjennelse.

Existentialismen är ett bakrus efter krigets svåra upplevelser och ett försök till ursäkt för en total bankrutt. Den är inte konstruerad för människor och kan inte bilda grunden till ett nytt tänkande i livets tjänst. Särskilt farlig tycks Sartre, denne "djävulens utsände", för ett visst slags intellektuella, vilka jag skulle vilja beteckna som det verkliga "intellektuella proletariatet", därför att deras andliga fattigdom är stor och deras brist på kontakt med livet skrämmande. Dessa människor har bildat sig en skenvärld av olika filosofers läror – ibland undrar jag om någon filosof undgått detta skenliv och om deras läror undgår att löpa vid sidan livet.¹⁰

De negative uttalelsene om den nye franske filosofien eksistensialismen, som i etterkrigstiden begynte å gjøre seg bemerket i svensk kulturliv, er hentet fra et intervju *Göteborg Morgenspost* gjorde med den unge Bergman den 14.1.1947. I intervjuet kommenterer han sitt drama *Dagen slutar tidigt* som nettopp hadde hatt premiere, og gir uttrykk for at stykket oppsto som "en protest mot Sartre og hans epigoner."¹¹ Bergman karakteriserer eksistensialismen som "ett hopkok på alla möjliga åskådningar – den innebär intet nytt, og fremför allt: den duger inte att leva och dö på."¹² I samme intervju legger Bergman for dagen sine refleksjoner etter tilstedeværelsen ved et foredrag Sartre holdt i Stockholm samme år. Her ble han umiddelbart grepet av en følelse som tilsa at Sartre var et farlig menneske, og budskapet han formidlet var livsfiendtlig.

Att som Sartre gör konstatera det allmänna konkursboet och påstå att detta konstaterande i sig själv höjer människan över henns outhärdliga livssituation, är humbug lika mycket som det är den vidrigaste humbug, att

¹⁰ Niels Jensen and Vibeke Rehfeld, *Ingmar Bergman og hans tid* ([København]: Danmarks radio, undervisningsafd., 1977), 18.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

karakterisera kristendomen som en schablon, när man själv inte kommer med annat enn schabloner.¹³

Den unge regissøren legger til at han følte det som sin plikt å gjøre hva han kunne for å bekjempe Sartres innflytelse.

Bergmans negative uttalelser kan for en som er noe bevandret i hans filmografi fortone seg overraskende. Hans rykte som filmskaper var langt på vei forbundet med dypt eksistensielle filmer hvor angst, fremmedfølelse, spørsmålet om livets mening og bevisstheten om døden inntar en sentral rolle. Dette kommer ikke minst til uttrykk i filmen *Det sjunde inseglet*, denne oppgavens studieobjekt. Etter hvert vedgikk Bergman selv at den eksistensialistiske tenkningen fra kontinentet kom til å prege hans virke som regissør. Drøyt tjue år etter møtet med Sartre, i et intervju fra 1968, blir regissøren spurt om han opplevde et fellesskap med de sosiale, kulturelle og filosofiske strømningene som ytret seg på midten av 1940-tallet. Her løftet han frem nettopp møtet med de franske eksistensialistene, men nå i mer positive ordelag: ”Then came existentialism – Sartre and Camus. Above all Sartre. Camus came later, with a sort of refined existentialism.”¹⁴

Det sjunde inseglet

Det sjunde inseglet representerte en type film som hadde en mer alvorlig agenda enn kun å lage underholdningssjabloner – filmen var preget av filosofiske problemstillinger sjeldent bevitnet i filmhistorien. Ifølge kommentatoren Melvyn Bragg representerte Bergmans film et vendepunkt i filmhistorien: ”...generally the screen was for entertainment: for the real stuff of thought you opened a book. Bergman opened all that in the one film.”¹⁵ Ved å reflektere filmatisk over spørsmål som tidligere hadde vært tilgodesett litterære ytringer utvidet Bergman filmens handlingsområde og hevet filmmediets kulturelle ambisjonsnivå.

Det sjunde inseglet utspiller seg i det fjortende århundre, på høyden av Svartedaudens herjinger og handler om de to de korstogsfarene, ridderen Antonius Block og hans væpner Jöns, reise hjem fra et ti år langt korstog. Den troende, men tvilende ridderen, er desillusjonert etter det lange korstog som ikke har bekreftet hans tro. Block blir innledningsvis konfrontert med den personifiserte Døden som har kommet for å hente ham. Han utfordrer Døden til et

¹³ Ibid.

¹⁴ Ingmar Bergman et al., *Bergman on Bergman* (London: Secker & Warburg, 1973), 12-13.

¹⁵ Melvyn Bragg i Laura Hubner, *The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness* (Palgrave Macmillan, 2007), 60.

parti sjakk for å vinne tid, han er desperat i behov av en bekreftelse på at hans liv ikke har vært bortkastet. Døden aksepterer utfordringen i visshet om at Block ikke kan unnslippe sin skjebne og lar han leve inntil spillet er avsluttet. Block innleder en desperat søken etter en mening med livet, en søken etter tegn på Guds eksistens, et tegn som bekrefter at hans liv har vært meningsfullt. Men Gud forholder seg taus. På sin hjemreise møter de to protagonistene en rekke personer og situasjoner som setter deres livsanskuelser på prøve. Etter kort tid treffer de på de omreisende gjøglerne Jof og Mia, samt deres lille sønn Mikael, som lever et uskyldsrent liv i de kaotiske omgivelsene. Møtet med familien fortoner seg som en oppvåkning for Block. Ved å observere familiens kjærlighet til livet og hverandre og samtidig erindre sitt eget forhold til sin kone virker han tilfreds. Da sjakkpartiet fortsetter avslører Døden for Block at den lille familien er de neste på hans liste. Block ser sin sjanse til å utføre den ene meningsfulle handlingen, handlingen som kan bidra til at hans liv ikke har vært totalt meningsløst, og bestemmer seg for å redde dem fra Døden. Ved å distrahere Døden under avslutningen av sjakkpartiet gir Block familien anledning til å flykte.

Det sjunde inseglet er imidlertid ikke en historie om middelalderens Sverige slik den fremstår ved første øyekast. Filmen kan derimot leses som en allegorisk fremstilling av det moderne mennesket og dets situasjon i skyggen av atomtrusselen på 1950-tallet. Bergman beskrev selv filmen på følgende måte:

In my film the crusader returns from the Crusades as the soldier returns from the war today. In the Middelages, men lived in terror of the plague. Today they live in terror of the atomic bomb. The Seventh Seal is an allegory with a theme that is quite simple: man, his eternal search for God, with Death as his only certainty.¹⁶

Bergman antyder her hva som er hans prosjekt i *Det sjunde inseglet*: *En belysning av de menneskelige livsvilkår*. Da atombombene ble sluppet over Japan i 1945 ble menneskeheten med ett klar over at den var i stand til å utslette seg selv. I takt med eskaleringen av den kalde krigen økte trusselen om total tilintetgjørelse. I en slik kontekst – i møtet med en reell fare for utryddelse – ble spørsmålet om meningen med livet presserende. I en verden hvor trossystemene hadde fått en kraftig slagside i etterkant av andre verdenskrig, sto religionen i en stadig mer svekket posisjon i møtet med det moderne menneskets søken etter svaret på tilværelsens mening.

¹⁶ Birgitta Steene, *Focus on The seventh seal* (Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, 1972), 5.

Oppgjøret med religionens tolkningsmonopol på spørsmålet om meningen med livet gir seg også til kjenne i *Det sjunde inseglet*. I et slikt perspektiv er ikke *Det sjunde inseglet* bare et allmenngyldig uttrykk for menneskets søken etter meningen, men også en gjengivelse av og uttrykk for Bergmans personlige utviklingshistorie. Filmen innvarsler en krise i Bergmans forhold til sin barnetro – kristendommen:

Since at this time I was still very much in a quandary over religious faith, I placed my two opposing beliefs side by side, allowing each to state its case in its own way. In this manner, a virtual cease-fire could exist between my childhood piety and my newfound harsh rationalism. Thus, there are no neurotic complications between the Knight and his vassals.¹⁷

Det sjunde inseglet kan betraktes som en filmatisk undersøkelse av det moderne mennesket, men også hans eget møte med en gudsforlatt verden hvor mennesket selv står ansvarlig for å skape mening i sin tilværelse.

Formål og disposisjon

I denne studien vil jeg diskutere hvorvidt og hvordan den eksistensialistiske tenkningen i etterkrigstiden, slik den kommer til uttrykk hos Sartre og Camus, kan gi oss en dypere forståelse av Bergmans film *Det sjunde inseglet*. Min hovedhypotese er at protagonistene i filmen, Block og Jöns, kan betraktes som filmatiske gjengivelser av henholdsvis Sartres og Camus' tenkning. Videre vil jeg belyse hvorvidt Blocks og Jöns' ulike tilnærminger til klassiske eksistensielle problemer, som fraværet av en objektiv garantist for mening og sannhet, kan betraktes som en dialog mellom ulike eksistensialistiske holdninger til en meningsløs verden, representert nettopp ved tenkningen til Sartre og Camus.

Det er rimelig å anta at virksomheten i teateret hadde innflytelse på Bergmans arbeid som filmregissør. Film- og teaterarbeidet bar preg av å påvirke hverandre gjensidig, og Bergman selv har understreket at det alltid var kort vei mellom hans arbeider i teateret og filmstudioet: ”Mina filmer är ju bara ett destillat av vad jag gör på teatern. Teaterarbetet är sextio procent.”¹⁸ I sin studie *Filmdiktaren Ingmar Bergman* argumenterer Egil Törnqvist for at Bergmans vekselvirke mellom de to kunstgrenene også innbefatter innflytelse av tematisk art: ”at teaterarbetet – kontakten med fullödiga dramatexter – gett honom inspiration at arbeta

¹⁷ Ingmar Bergman, *Images: my life in film* (New York: Bloomsbury, c1994), 235-236.

¹⁸ Bergman sitert i Egil Törnqvist, *Filmdiktaren Ingmar Bergman* (Stockholm: Arena, c1993), 11.

vidare med vissa tanke- och gestaltningsmönster innom ett annat medium.”¹⁹ På bakgrunn av Bergmans nära bånd til svensk teaterliv, har jeg valgt å konsentrere min analyse omkring to sentrale dramaer som gjorde seg gjeldende i eksistensialismens inntog i svensk etterkrigstid: *Fluene* av Jean Paul Sartre og *Caligula* av Albert Camus, og idéinnholdet de representerer. Likeledes vil jeg trekke inn *Væren og intet* (1943) av Sartre og *Myten om Sisyfos* (1942) av Camus.

Før jeg begir meg inn på en nærmere analyse av de eksistensialistiske innslagene i *Det sjunde inseglet* vil jeg i kapittel 1 se tematikken i filmen i en bredere idéhistorisk kontekst. Ved å se filmen i sammenheng med en eksistensiell strømning innen svensk litteratur, en strømning som gjorde seg gjeldende lenge før den franske eksistensialismens gjennombrudd i svensk åndsliv, vil jeg fremheve hvordan tematikken Bergman tar opp til behandling i *Det sjunde inseglet* hadde vært formål for interesse i svensk kultur- og åndsliv siden overgangen til 1900-tallet. Denne strømmingen kan ha bidratt med forutsetninger og impulser i Bergmans forståelse og behandling av eksistensielle temaer.

I kapittel 2 vil jeg innlede min undersøkelse av hvordan den franske eksistensialismen kan sies å være en inspirasjonskilde for Bergman i skapelsen av *Det sjunde inseglet*. Jeg vil her underkaste protagonisten Block en nærmere analyse. Med utgangspunkt i ridderen Blocks omfattende tvil på om Gud virkelig eksisterer, hans følelse av meningsløshet, fremmedgjorthet og livsangst som viser seg i forlengelsen av en slik innsikt, og den påfølgende viljen til å ta ansvar for mening i eget liv ved å utrette en meningsfull handling, vil jeg argumentere for at Bergmans portrettering av denne karakteren vekker nære assosiasjoner til Sartres tenkning omkring menneskets evner til selv å skape seg en mening. Jeg vil argumentere for at Blocks tvil, og livsinnstillingen den er opphav til, ligger nært opp til Sartres tenkning slik den fremsto i *Væren og Intet* og kom til uttrykk blant annet i dramaet *Fluene*. Ved å ta utgangspunkt i sentrale premisser fra *Fluene* – Sartre tematiserer i stykket sin tenkning omkring fremmedfølelsen, angsten, friheten og ansvaret – vil jeg forsøke å vise hvordan disse lar seg spore i skildringen av karakteren Block.

I kapittel 3 vil jeg vise til hvordan Camus’ tanker om livet som grunnleggende meningsløst later til å være en gyldig referanse i Bergmans bilde av Jöns – et uttrykk for det moderne, sekulære mennesket. Med utgangspunkt i Bergmans iscenesettelse av Camus’ stykke *Caligula*, vil jeg argumentere for at Jöns deler flere likhetstrekk med Camus’ skisser

¹⁹ Törnqvist, *Filmdiktaren Ingmar Bergman*, 11

av *det absurde menneske* – et menneske som på tross av det grunnleggende meningsløse ved livet fortsatt velge å leve og handle aktivt.

I kapittel 4 vil jeg drøfte mine funn fra de to foregående kapitlene nærmere, og peke på hvorfor det er rimelig å assosiere Bergmans portretter av Block og Jöns til henholdsvis Sartre og Camus' tenkning. Diskusjonen vil romme en nyansering av Sartre og Camus' former for eksistensialisme. Det er trekk ved skildringene av Block og Jöns som gjør det problematisk å underkaste dem en analyse med utgangspunkt i eksistensialismen forstått som et enhetlig begrep slik andre forfatteren har gjort – en nyansering av begrepet er derfor nødvendig.

Intellektuelle forutsetninger: Eksistensielle strømninger i svensk litteratur

Før jeg begir meg inn på en analyse av protagonistene Block og Jöns, og hvordan de med fordel kan ses i lys av den franske eksistensialismen, som gjorde seg gjeldende i svensk kultur- og åndsliv på 1940-tallet, vil jeg se både tematikken i *Det sjunde inseglet* og hva som later til å være Bergmans tanke bak filmen – belysningen av de menneskelige eksistensvilkår – i en bredere idéhistorisk kontekst. I så måte er det givende, men likevel ikke tilstrekkelig bare å se til fransk eksistensialistisk tenkning. Man bør samtidig være oppmerksom på at det innen svensk litteratur og dramatikk finnes en strømning som peker frem mot fortolkningene av virkeligheten og menneskets situasjon slik de ble presentert av de franske eksistensialistene på 1940-tallet.

Før den franske eksistensialismens inntog i etterkrigstidens Sverige, hadde svenske diktere dyrket eksistensialistiske motiver og stemninger siden overgangen til 1900-tallet. Ved forrige århundreskifte var ytringene riktignok både spredte og beskjedne, men vokste etter hvert i styrke og intensitet. I sin omfattende studie *Eksistensialismen i Sverige: Mottagande och innflytande 1900-1950* viser idéhistorikeren Thure Stenström at eksistensiell tematikk særlig ble gjenstand for økt interesse i perioden etter første verdenskrig, før den på 1930- og 40-tallet begynte å utøve større innflytelse på svensk åndsliv.²⁰ I tråd med Stenströms studie vil jeg i det følgende redegjøre nærmere for noen av forutsetningene for den sterke interessen for eksistensfilosofi og eksistensialisme som blomstret i Sverige i etterkant av andre verdenskrig. Jeg vil i hovedsak fokusere på relevante utviklingstrekk innenfor svensk litteratur og dramatikk, og i forlengelse av dette presentere to forfattere som har øvet stor innflytelse, og som samtidig kan sies å være blant de som har klare eksistensialistiske anslag i sine forfatterskap, nemlig August Strindberg (1849-1912) og Pär Lagerkvist (1891-1974).

Med den eksistensielle tematikken som ligger til grunn for *Det sjunde inseglet* kan det hevdes at Bergman føyer seg til og arbeider i forlengelsen av en strømning med røtter langt tilbake i svensk kultur- og åndsliv. Skildringene av den intense søken etter Gud og en mening med livet, fremmedfølelsen og angsten som kjennetegner *Det sjunde inseglet*, har sitt motsvar og sine viktige forutsetninger i den svenske litteraturhistorien.

²⁰ Stenström, *Existentialismen i Sverige*, 13:.

En bredere kulturell strømning

Før vi tar fatt på undersøkelsen i dette kapitlet, er det viktig å poengtere at orienteringen mot eksistensielle spørsmål gjør seg gjeldende innenfor ulike deler av svensk åndsliv og ikke bare innenfor det litterære feltet. Ser man eksempelvis til teologien mot slutten av 1800-tallet, kan man finne en tidlig interesse for Søren Kierkegaards tenkning, en interesse som videreføres av kulturskribenter som før århundreskiftet blir opptatt av de eksistensielle innsiktene hos forfattere som Nietzsche og Dostojevskij. De neste tiårene vil man også innen deler av svensk filosofi kunne finne en orientering mot den typen av problemstillinger som kom til å stå sentralt innenfor retningen, som langt senere får betegnelsen eksistensialisme. Etter hvert henter denne nokså perifere delen av svensk filosofi avgjørende impulser og styrke fra det som i dag gjerne blir omtalt som den tyske Kierkegaard-renessansen, og som i mellomkrigstiden blir utkrystallisert i skriftene fra eksistensfilosofiske tenkere som Martin Heidegger og Karl Jaspers.²¹

Den tiltagende orienteringen mot eksistensielle problemstillinger som kommer til uttrykk i svensk litteratur og dramatikk i første halvdel av 1900-tallet, kan ses i sammenheng med disse utviklingslinjene innen teologi, filosofi og kulturkritikk.

August Strindberg – en foregangsmann

Tematiseringer av eksistensielle spørsmål kan man skimte i den svenske litteraturen allerede mot slutten av 1800-tallet, i perioden der mer symbolistisk og romantisk orienterte forfattere begynner å utfordre realismen og naturalismen som stadig står sterkt i skandinavisk diktning. Med utgangspunkt i danske J. P. Jacobsens *Niels Lyhne* (1880), skisserer Erik Hjalmar Linder i *Fem decennier av nittonhundratalet* en utvikling der diktningen vendte seg bort ifra realismen og rettet oppmerksomheten mot den menneskelige eksistensen, der fremmedgjorthet, angst, mening og fravær av mening med livet blir løftet frem som litterære hovedemner.²² Denne vendingen fortoner seg imidlertid ikke kun som et brudd med etablerte litterære konvensjoner, den kan også sies å innvarsle et oppgjør med troen på rasjonalitet, orden og fornuft i borgerlig europeisk åndsliv på 1800-tallet. Med *Niels Lyhne* introduseres i så måte en ny figur i skandinavisk litteratur, som i første rekke er opptatt av den menneskelige

²¹ Stenström, *Existentialismen i Sverige*, 11-99.

²² Erik Hjalmar Linder i Thure Stenström, *Existentialismen i Sverige: mottagande och inflytande 1900-1950*, 18

tilværelsens irrasjonalitet, disharmoni og mangel på iboende mening. I sentrum for den nye diktingen står det enkelte menneske, som søker å orientere seg i en ny og uoversiktlig virkelighet, uten å ta tilflukt i borgerlige konvensjoner eller overleverte religiøse forestillinger. J. P. Jacobsens protagonist blir satt til verden "...där den nya tidens människor gör upptäckten, att jorden måste bli människans hem och att människan, övergiven av alla gudar och utelämnad åt sig själv, måste ta ansvaret för sina handlingar."²³

En foregangsmann for en slik eksistensiell vending i svensk sammenheng var August Strindberg. Spesielt i tilknytning til Infernokrisen i andre halvdel av 1890-årene, da Strindberg forkastet naturalismen og positivismen, og i perioden før han slo seg til ro med en religiøs livsanskuelse, ble han hjemsøkt av en fremmedfølelse og livsangst som i sine metafysiske dimensjoner ble toneangivende.²⁴

Følelsen av å leve på terskelen til en ny tid karakteriserer Johan i August Strindbergs stykke *Tjänstekvinnans son* (1886-1909). Stenström peker på hvordan følelsen av rotløshet og verdioppløsning leder den "strindbergske" helten inn i en eksistensiell krise²⁵ – en livsfølelse som satte sitt preg på flere av Strindbergs verk i tidsrommet. Med dette kan man se opptakten til en dreining i hans diktning mot en utforskning av den menneskelige eksistensens grunnleggende vilkår: "Vem är jag? Och vad är verklighet, när alla naturlagar försätts ur spel och det mänskliga jaget självt – eller Gud – blir garanten för vad som är sant eller falskt".²⁶

Med stykkene Strindberg forfattet i etterkant av krisen ble han ikke bare en foregangsmann for eksistensiell diktning i Sverige, hvor de menneskelige livsvilkår ble emne for særskilt interesse, men også en viktig impulsgeber til den moderne dramatikken. I post-Infernofasen utmerker det seg flere motiv som peker fremover mot både absurdismens og den europeiske eksistensialismens dramatik. Ikke minst synes det nærliggende å se den strindbergske helten og hans søken etter autentisk eksistens som beslektet med heltene i senere eksistensialistisk og absurdistisk litteratur. Også Strindbergs usikkerhet stilt overfor tanken om at alt er mulig, hans mistanker om at det er individet selv som bestemmer hva som er virkelig, peker frem mot den virkelighetsoppfatning vi kan finne i dramaene til absurdister

²³ Stenström, *Existentialismen i Sverige*, 20.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Strindberg, *August Strindberg - Skrifter* (Stockholm: Bonnier, 1946), 619 i Stenström, *Existentialismen i Sverige*, 23.

som for eksempel Beckett og Ionesco, samt i de franske eksistensialistene Sartre og Camus' dramatik og tenkning.²⁷

”Absurde” innslag i Strindbergs *Dödsdansen*

Blant Strindberg-stykkene som kan sies å foregripe eksistensielle motiver og tematikk finner vi *Dödsdansen* (1900), et sentralt stykke i hans post-Infernoforfatterskap. *Dödsdansen* utspiller seg på en øy et sted i den svenske skjærgården. I sentrum for handlingen står ekteparet Alice og Edgar. Edgar er artillerikaptein og kommandør på øyas fort, der ekteparet lever isolert fra omverdenen, og hvor de to ektefellene har blitt hverandres fangevoktere. I tjuefem år har ekteparet plaget hverandre til det kjedsommelige som en del av hverdagen. Da Kurt, en gammel venn av paret, kommer på besøk, trenger undertrykt bitterhet, irritasjon og hat til overflaten og utløser en orgie av ondskapsfulle handlinger. Kurts ankomst gjør det mulig for dem begge å bryte ut av situasjonen, men Alice og Edgar vegrer seg, de foretrekker sitt fengsel og forblir hverandres fangevoktere.

Strindberg skrev *Dödsdansen* i år 1900, i kjølvannet av Infernokrisen, og i en periode hvor han var opptatt av metafysiske problemstillinger. Både i form og innhold slekter imidlertid stykket på det realistiske stykket *Faderen*, publisert femten år tidligere. *Dödsdansen* skildrer på beslektet vis ”marriage as a grim and ghastly form of hell on earth”²⁸ Til tross for at stykket er et ekteskapsdrama og har en utpreget realistisk form, tar Orley I. Holtan i artikkelen *The Absurd World of Strindberg's The Dance of Death* til orde for at *Dödsdansen* føyer seg til de metafysiske dramaene Strindberg forfattet i etterkant av Infernokrisen, og anser kjønnskampen i stykket for å være en metafor for menneskets situasjon fremfor å være et uttømmende tema.²⁹

Først og fremst identifiserer Holtan isolasjons- og fangenskapsmotivet for å være en sentral del av stykket. Å la handlingen utspille seg på en øy indikerer i seg selv isolasjon. Strindberg forsterker imidlertid motivet ved å legge handlingen til et fort, et tidligere fengsel, og i stykket Edgars arbeidsplass og ekteparets bopel. Ved ett tilfelle gir Alice uttrykk for å være en fange på fortet, bevoktet av en mann hun alltid har hatet. Edgar refererer, på sin side, til seg selv som sjørøveren Blåskjegg og til Alice som hans fange. Det er imidlertid ikke bare

²⁷ Stenström, *Existentialismen i Sverige*, 20.

²⁸ Alrik Gustafson i Orley I. Holtan, “The Absurd World of Strindberg's The Dance of Death,” *Comparative Drama* 1, no. 3 (1967), 199.

²⁹ Holtan, 199.

Alice som er fange, Edgar er på lik linje med henne både fanget og isolert. Paret har isolert seg fra det øvrige samfunnet på øya, og eneste kommunikasjonsmåte de har med omverdenen er gjennom en telegraf.

Et motiv fremfor noen, som indikerer at Strindberg foregriper en ”absurd” verdensanskuelse, er når han antyder at livet er en lidelsesfull affære, tilsynelatende uten mening. Holtan mener at Strindberg med en slik skildring aktet å gi et allmenngyldig bilde av menneskets situasjon.³⁰ Det er flere innslag som tyder på dette. Først og fremst skildringen av Alice og Edgars begredelige tilværelse, der alle deres forsøk på å finne lykken har strandet. Men paret er ikke alene i lidelsen. Kurts liv har heller ikke vært preget av lykke: Hans kone har forlatt ham og han har mistet kontakt med sitt barn. Strindberg betoner i tillegg også andre menneskers lidelsesfulle liv.

Strindberg ser etter alt å dømme ut til å foreslå at livet er et åk for alle mennesker. Men kan det vise seg å være en mening bak elendigheten? At livets åk har en bestemt hensikt? Ved et tilfelle spør Edgar sin venn om han vet hva som er meningen med livet. Kurt svarer: ”I mina bättre ögonblick har jag trott, att det just var meningen, att vi icke skulle få veta meningen och ändå böja oss...”³¹ Mennesket må kanskje leve sine liv uten nødvendigvis å forstå hvorfor. Edgar gir imidlertid uttrykk for ikke å kunne hengi seg til en slik oppfatning uten en garantist for mening – ”et fast punkt” – utenfor ham selv, noe han har søkt etter, men aldri funnet.³² Kurt fastholder på sin side at han ikke kan gi noen egentlig forklaring på hva som er menneskets skjebne. Det eneste mennesket kan foreta seg er å søke etter et fast punkt i tilværelsen, uten en garanti for at det noen gang vil bli funnet. Hvis Gud eksisterer og handler med hensikt, er denne hensikten ubegripelig for mennesket.³³

Ved siden av isolasjons- og fangenskapsmotivet og oppfatningen av tilværelsen som uten gitt mening, identifiserer Holtan i artikkelen både kjedsomhet, det ambivalente forholdet mellom kjærlighet og hat, samt kombinasjonen av det overdrevne komiske på den ene siden og det dypt tragiske på den andre, for å være sentrale innslag i *Dödsdansen* og en indikasjon på at Strindberg skildrer en tilværelse nært beslektet med den absurdistiske dramatikken. Sammenligner man disse trekkene med hva Martin Esslin mener karakteriserer de

³⁰ Ibid., 202.

³¹ *Dödsdansen* i *August Strindberg Skrifter*, 259-260.

³² Orley I. Holtan, “The Absurd World of Strindberg’s *The Dance of Death*,” 203.

³³ Ibid.

absurdistiske dramatikerne, viser det seg en rekke likhetstrekk mellom disse dramatikerens skildringer av tilværelsen og Strindbergs oppfatning.³⁴

Strindbergs *Dödsdansen* peker mot en livs- og verdensanskuelse der menneskene er alene, fanget og isolert fra hverandre. De lever uten et forankringspunkt i tilværelsen som kan bidra til å begrunne deres eksistens, og finnes det mot formodning et slikt punkt, forholder det seg skjult. Edgar og Alice ser det ironiske i situasjonen, påpeker Holtan. De er dømt til å elske og hate hverandre for til slutt å dø. I en slik skildring trer det grunnleggende absurde ved den menneskelige tilværelsen frem: å være dømt til å leve og strebe etter lykke, og samtidig være klar over at en slik streben omsider vil bli til intet.

William I. Oliver peker i *Between Absurdity and the Playwright* på noen grunntrekk ved fornemmelsen av det absurde som åpner for å se en slik verdensanskuelse i sammenheng med teateret i et noe bredere perspektiv. Forskningen rundt den absurdistiske dramatikken, slik den har kommet til uttrykk i blant annet Beckett og Ionescos stykker, har hatt en tendens til å fokusere på det stilmessige ved stykkene, hevder Oliver. Han foreslår i stedet å fokusere på tematikk fremfor stil:

If we begin our definition of the absurdist drama with an examination of its subject matter rather than its style, we create an instantaneous bond between all manner of writers such as Beckett, Ionesco, Genet, Adamov, Miller, O'Neill, Pirandello, Unamuno, Sartre and Camus.³⁵

Forfattere som tar utgangspunkt i det absurde ved å være menneske, enten det er dramatikere som faller inn under termen ”absurdister” eller dikterfilosofene som Sartre og Camus, har et felles referansepunkt i synet på den menneskelige situasjon og skjebne. Livet fremstår som absurd fordi vi er født uten å ha blitt spurt om å bli født og fordi vi dør uten å oppsøke døden. Mellom fødsel og død lever mennesket fanget i sin egen kropp og fornuft, ute av stand til å begripe en tid da vi ikke var til og en tid hvor vi ikke lenger vil være til: ”...for nothingness is very much like the concept of infinity: something we perceive only in so far as we cannot experience it.”³⁶ Ved å anse dette som grunntrekk ved det absurde, hevder Oliver det er mulig å trekke sammenligninger mellom en rekke dramatikere – både i samtiden og fortiden. Til disse hører også August Strindberg.

³⁴ Jamfør Martin Esslin, *The theatre of the absurd* (London, 1974).

³⁵ William I. Oliver, “Between Absurdity and the Playwright,” *Educational Theatre Journal* 15, no. 3 (October 1, 1963), 5.

³⁶ *Ibid.*, 4.

Strindbergs menneskeskildringer

Ved siden av Strindbergs virkelighetsoppfatning, slik den fremkommer i *Dödsdansen*, utmerker det seg i tillegg et syn på mennesket som peker fremover mot, og vekker assosiasjoner til, det man kan finne innen senere eksistensialistisk tenkning, litteratur og dramatik. Dette slektskapet ble også vektlagt av de franske eksistensialistene Sartre og Camus.

Med den talende tittelen ”Strindberg – vår fordringsägare”, skrev Sartre i 1949, i anledning hundreårsjubileet for Strindberg fødsel, en artikkel i den svenske avisen Dagens Nyheter, hvor han gir uttrykk for sin takknemlighetsgjeld til Sveriges store dikter og berømmer Strindberg for å være en inspirasjonskilde til den eksistensialistiske fortolkningen av mennesket han selv representerte.³⁷ I artikkelen tar Sartre sikte på det fremtidsrettede ved Strindbergs dramatik og fester seg spesielt ved dikterens fortolkning av mennesket. Sartre skriver:

Alla de som i våra dagar tror att människan inte är något annat än sitt liv har något att lära och tilgodogöra sig av Strindbergs dramatik. Den lär oss att til scenen överföra problem som skapar personligheter, konflikter som modellerar ut och skulpturerar de människor som upplever dem. Det betyder då föga att han setter dem i determinismens ljus: vad vi söker i hans verk är en frihetens teater. Har han inte själv skrivit denna mening som de flesta av oss kunde skriva under: Oskyldig, men ansvarig! Oskyldig inför Honom, som icke finns mer; ansvarig inför sig själv och inför sina medmänniskor.³⁸

I motsetning til Henrik Ibsen og andre 1800-talls dramatikeres fokus på hva Sartre omtaler som ”karakterer”, beskrev Strindberg moderne mennesker. Ibsen-karakterene Hedda Gabler, byggmester Solness og Johan Gabriel Borkman representerer en ”menneskelig natur”, hevder Sartre – karakterer det er mulig å underkaste en definisjon. Med Strindberg forholder det seg imidlertid annerledes, som sitatet ovenfor tydeliggjør. Til tross for at Strindberg har dype røtter i en naturalisme og determinisme som er fremmed for ham selv, er hans stykker preget av en dobbelthet som ”gör at hans dramatik överskrider naturalismen liksom hans tanke överskrider determinismen”, skriver Sartre. I selve verket er ingenting mindre naturalistisk enn Strindbergs naturalisme, hevder Sartre, og henviser til den dunkle og dyptliggende friheten som skjuler seg i enkelte personligheter i Strindbergs stykker. Likeledes unndrar Strindberg seg determinismen gjennom dobbeltheten i personskildringene. Skildringene

³⁷ Stenström, *Existentialismen i Sverige*, 21.

³⁸ Jean Paul Sartre, *Strindberg – vår fordringsägare* sitert i Stenström, *Existentialismen i Sverige*, 21.

fremstår som komplekse og uavsluttede og bærer dermed et frihetens preg, mener Sartre.³⁹ Han peker i det følgende på Strindbergs evne til å skildre hva han selv omtaler som ”mennesker-i-situasjoner”:

Och i själva verket finner vi i hela hans dramatiska verk endast personligheter i en situation, vilka mitt uppe i denna situation inte är något annat än det som de gör av de andra eller det som andra gör av dem(...)Vad är mannen i ”Dödsdansen” annat än det han gjort av sin hustru och det som hans hustru gjort av honom? Vad är de båda förutom det ohyggliga och dubbeltydiga band som fjättrar dem vid varandra i kärlek och hat – och vad är detta band annat än tjugo års liv i et gemensamt fångsle?⁴⁰

Til grunn for Sartres analyse av Strindbergs dramatik ligger etter alt å dømme hans egen fortolkning av mennesket: hans lære om ”l’homme-en-situation”.⁴¹ Sartres oppfatning av mennesket, slik den kommer til uttrykk i det filosofiske verket *Væren og intet* og dramaene *For lukkede dører* og *Fluene*, er tuftet på forestillingen om menneskets grunnleggende frihet. Mennesket befinner seg til enhver tid i en gitt situasjon hvor det ikke kan råde over omstendighetene. Men mennesket er av den grunn ikke en situasjonens fange, hevder Sartre, ettersom mennesket selv bestemmer hvordan situasjonen skal tolkes og står fritt til å handle deretter. Det er denne type forestillinger Sartre mener å finne foregrepet i blant annet *Dödsdansen*. Hos Strindberg kan man i så måte finne et dramatisk uttrykk for den innsikt som Sartre senere formulerer i sin velkjente tese om at mennesket er ikke annet enn sine handlinger; utenfor handlingslivet eksisterer det ikke.⁴²

”En eksistensialist før eksistensialismen” – Pär Lagerkvist

Strindberg var en foregangsmann når det gjelder behandlingen av eksistensielle temaer som fremmedfølelse, livsangst og refleksjoner omkring livets mening. Med sine dramaer ga han avgjørende impulser til senere utvikling innenfor europeisk dramatik. Når det gjelder Sverige er det imidlertid først i mellomkrigstiden, og særlig i den umiddelbare etterkant av første verdenskrig, det er mulig å skimte konturene av en bredere eksistensiell strømning innen litteraturen. En viktig eksponent for den eksistensielle orienteringen innen diktning og dramatik i denne perioden var Pär Lagerkvist.

³⁹ Stenström, *Existentialismen i Sverige*, 21.

⁴⁰ Sartre sitert i Stenström, *Existentialismen i Sverige*, 21.

⁴¹ Stenström, *Existentialismen i Sverige*, 22.

⁴² Ibid.

Da krigshandlingene endelig stilnet i 1918 fulgte en tid med avmaktsfølelse, tungsinn og selvransakelse for det vestlige mennesket. Krigserfaringen avslørte på brutalt vis det forgjengelige ved livet. Med andre ord: Mennesket ble med ett klar over døden som et faktum. Erfaringen ga i større grad enn tidligere grobunn for en eksistensielt orientert diktning og ga utslag i en litteratur preget av en angstfylt og søkende innstilling til tilværelsen. Lagerkvists forfatterskap under og etter første verdenskrig gjenspeiler den – i perioden – økte interessen for eksistensielle problemstillinger i den grad at hans enaktsdramaer *Sista människan* (1917), *Den svåra stunden* I-III (1918), *Himlens hemlighet* (1919) og *Den osynlige* (1923), er blitt beskrevet som ”existentialistisk 20 år före existentialismen.”⁴³

Etterkrigstidens dramatik og diktning

Resonansen fra første verdenskrig gir seg til kjenne i tematikken i enaktsdramaene Lagerkvist forfattet i den nære etterkrigstiden, så som enaktsdramaet *Himlens hemlighet*, parabelen *Den fordringsfulla gästen* (1919) og prosamonologen *Det besegrade livet* (1927). Disse tekstene dreier seg langt på vei om døden og dødserfaringen. På denne måten får det grunnleggende spørsmålet i stykkene – hva er meningen med livet? – en eksistensiell dimensjon. Ved å trekke inn erfaringen av død, får spørsmålet om livets mening ytterligere signifikans.

Himlens hemlighet utspiller seg på en flik av jordkloden befolket av en rekke representanter for menneskeheten: en ung jente med en gitar, en dverg, en mann på krykker, en tannløs kone og en gammel gubbe med kalott. Menneskeskildringen bærer preg av å være universell og allmenngyldig. I sceneanvisningene plasserer Lagerkvist en gammel mann som sager ved høyt oppe på jordens hvelving, opptatt med sitt arbeid, uten interesse for hva som foregår under ham. Lengst ute til venstre sitter en skikkelse og knipser hodet av menneskedukker ut i det evige mørket. De to stumme skikkelsene er Gud og Døden. Inn i denne verden trer Ynglingen, den første i rekken av Lagerkvists ”tragiska hjältar”⁴⁴, på desperat søken etter en mening. Karakterene i *Himlens hemlighet* representerer hver på sin måte en innstilling til spørsmålet om livets mening.

Sentralt i stykkets handling står møtet mellom Jenta med gitaren og Ynglingen. Begge søker etter et punkt, eller snarere en streng i tilværelsen:

⁴³ Erik Hjalmar Linder i Thure Stenström, *Existentialismen i Sverige*, 35

⁴⁴ Brandell, *Svensk litteratur 1900-1950*, 188.

Flickan: ...Jag sitter bara och söker efter en sträng, en enda... (...) Den finns visst inte...

Dvärgen: Vad är det för en?

Flickan: Å, den är inte som de andra. Den sjunger så högt, så högt. Det är alldeles som om den skulle brista... Och när man tar på den är det som om den vore av guld...(Känner på strängarna) Den finns visst inte, den finns visst inte...⁴⁵

Jenta søker etter den gylne strengen, en metafor for meningen med livet, som forhåpentligvis vil fjerne disharmonien ved hennes tilværelse. Problemet er bare at hun ikke kan finne den. Ynglingen forsøker på sin side å forstå seg selv og andre i den fremmede verden han befinner seg: "... Å, sag mig, vad är meningen med alltsammans! Är det väl någon mening i det hela?"⁴⁶ Ynglingen forelsker seg i jenta med gitaren, og hører lyden fra den gylne strengen hun har forsøkt å finne:

Ynglingen: Å älskade, du spelar för mig... Därför blir allting vackert, hela världen så vacker. Och se mänskorna, se de stå och lyssna. Se så milda deras ansikten bli när de lyssna... De vil inte mer något ont, bara det som är gott... Å nu förstår jag alt så väl, nu förstår jag allting så väl! Det kommer från himlen, det kommer från himlen!...⁴⁷

Låten fra den gylne strengen – kjærlighetens streng – forvandler Ynglingens tilværelse. Verden fremstår som klar for ham: Han har tilsynelatende funnet en mening. Men piken er ikke i stand til å begripe hva han mener. Stykket toner ut med at Ynglingen kaster seg ut i mørket. Meningen med livet avsløres ikke, men forblir en "himlens hemlighet".

I sin omfattende studie av Lagerkvists dramatik fremhever Ulla-Britta Lagerroth hvordan de mest fundamentale eksistensielle spørsmål gjør seg sterkt gjeldende i hans forfatterskap etter første verdenskrig: "vem är jag, vem är du, vart är jag på väg, vad har mitt liv varit?"⁴⁸ I *Himlens hemlighet* blir disse spørsmålene belyst med utgangspunkt i protagonistenes refleksjoner i det de står overfor avgjørende valg, i en livssituasjon som preges av erfaringen av angst. Angsten for intethet eller den totale tomhet eller "mørkret", skriver Lagerroth, inntar i Lagerkvists dramatik rollen som "en drivkraft för människan i

⁴⁵ *Himlens hemlighet* i Pär Lagerkvist, *Kaos* (Stockholm: Bonnier, 1919), 10-11

⁴⁶ *Ibid.*, 25.

⁴⁷ *Ibid.*, 38.

⁴⁸ Ulla-Britta Lagerroth and Per Lindberg, *Regi i möte med drama och samhälle: Per Lindberg tolkar Pär Lagerkvist* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1978), 116.

hela hennes sökande efter meningen med livet och alla hennes ansträngningar at realisera sig som ett ”vara” i detta liv”.⁴⁹

Jakten på mening

Sentralt i Lagerkvists forfatterskap sto konfrontasjonen mellom menneskets krav på mening med tilværelsen og livets vilkårlighet og irrasjonalitet. Et slikt forhold kommer tydelig til uttrykk i den korte parabelen *Den fordringsfulla gästen*, publisert i prosasamlingen *Kaos* (1919).

I fortellingen ankommer en ikke-navngitt gjest – et bilde på ”hvermannsen” – fra et evig mørke til et hotell med forhåpninger om at tilværelsen der skal gi mening. På hotellet, en metafor for livet, råder det imidlertid kaos – ”en sådan helvetes oordning.”⁵⁰ Det bygges opp og rives ned uten stopp, og selv de mest vanlige ting fremstår som fremmede og uforståelige. Lagerkvists skildring bærer preg av å være en kommentar til verdenssituasjonen i kjølvannet av første verdenskrig. I de kaotiske og støyfulle omgivelsene forsøker gjesten, uten å vite hvorfor han er der, å komme til klarhet og mening med tilværelsen:

Jag har kommit hit i den bästemda avsikten att förstå vad som menas med alltsammans och förstå vad som varit meningen med mig själv. Jag grublar och grublar. Runtomkring mig hamras och larmas, rivs ner, byggs upp. Jag söker meningen! Jag söker meningen! Herregud, får jag bara en gång veta vad som menas med det hela, så skal jag nog också gripa mig an. Jag söker meningen!⁵¹

Gjesten forsøker å finne en mening, men makter det ikke. Omsider får han til et møte med direksjonen. Han fatter mot til å stille sitt spørsmål: ”Förlåt, ni skulle väl inte vilja säga mig ... varför jag levat?”⁵² Direktøren slår opp i en stor bok, og svarer: ”Ja, det vete fan! Det vete fan!”⁵³ *Den fordringsfulla gästen* toner ut med at gjesten vandrer bort i mørket hvor han kom fra, uten å ha fått svar på sitt hva meningen med hans tilstedeværelse var.

Fra sin utgangsposisjon i etterkrigstiden – oppfatningen av menneskets ensomme posisjon i verdensaltet, tilværelsen som absurd og meningsløs og fremmedfølelsen som blir mennesket til del i forlengelsen av en slik innsikt – beveger Lagerkvist seg på 1920-tallet mot en mer forsonende holdning til tilværelsen. I verker som *Det besegrade livet* later det til at

⁴⁹ Ibid., 119.

⁵⁰ Den fordringsfulla gästen i Lagerkvist, *Kaos*, 51.

⁵¹ Ibid., 59.

⁵² Ibid., 62.

⁵³ Ibid., 63.

Lagerkvists pessimisme fra tidligere år har måttet vike til fordel for en større tro på mennesket og dets muligheter til å skape en meningsfylt tilværelse.⁵⁴ I Lagerkvists dramatik melder det seg en tro på hva som later til å være menneskets egenart; hva Gunnel Malmström har beskrevet som ”en verdiskapende evne”⁵⁵. Med en slik innsikt ser Lagerkvist ut til å ha ”nådd fram til en radikalt ny løsning på spørsmålet om meningen med livet: det er innenfor menneskets verden meningen hører hjemme; livet i og for seg har ingen mening, men mennesket kan gi det en.”⁵⁶ Mennesket har evnen til å gjøre livet til ”något utöver sig själv.”⁵⁷ Lagerkvist synes å sette det uforgjengelige ved mennesket i relieff til livets forgjengelighet:

Människosjälén är som en flyktig melodi på livets väldiga instrument – när den förklingat finns den inte till, så är den inte mer. Och likväl är melodin det oförgångliga, ej instrumentet. Den förflyktigas, den är inte mer. Men det tycks bara så. Dess oförgånglighet kan vi inte fatta, blott dess förgånglighet, att den ej ljuder här mer.⁵⁸

Den eksistensielle strømmingen i utsyn

Både Strindberg og Lagerkvist foregrep i sin diktning og dramatik en tematikk og et syn på tilværelsen som skulle vise seg å få ny relevans i Sverige på 1940-tallet. I skyggen av krigen så en ny generasjon forfattere dagens lys, de såkalte *fyrtotalisterna*. Med fornyet kraft og intensitet ble angst, pessimisme og meningsløshet nøkkeltemaer i diktningen. Likevel er det først med den franske eksistensialismens inntog mot slutten av tiåret at det er rimelig å snakke om en større eksistensialistisk vending i deler av svensk ånds- og kulturliv. Gjennom utberedt oversetning av filosofiske så vel som skjønnlitterære verk, samt en rekke iscenesettelser av ny fransk eksistensialistisk dramatik ved svenske teaterscener, kom tankeretningen til å spille en sentral rolle i svensk kulturdebatt i etterkrigstiden.

De franske eksistensialistenes skrifter og idéer artet seg som gjenkjennelige for svensk åndsliv. Blant andre Sartre og Camus' betoning av det absurde ved menneskets tilværelse, valget og ansvaret mennesket har for seg selv og sin væren i en verden hvor mennesket står alene, samt fokuset på handling og engasjement, var ikke mer fremmed enn at flere kulturskribenter gjorde forsøk på å vise til en nordisk idébakgrunn, med både Kierkegaards

⁵⁴ Alrik Gustafson, *Den svenska litteraturens historia* (Stockholm: Bonnier, 1963), 51.

⁵⁵ Gunnel Malmström, *Menneskehjertets verden: hovedmotiv i Pär Lagerkvists diktning* (Oslo: Gyldendal, 1970), 79.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Lagerkvist, *Det besegrade livet* i Malmström, *Menneskehjertets verden: hovedmotiv i Pär Lagerkvists diktning*, 79.

⁵⁸ Ibid.

skrifter og Strindbergs dramatikk som viktige forutsetninger. Som Stenström poengterer: Flere svenske kulturskribenter satt med en følelse av *dejavú* i møtet med franskmennenes tenkning.⁵⁹

Noe av bakgrunnen for denne erfaringen av gjenkjennelse kan også være at mer eller mindre samtidige skribenter, forfattere og dramatikere, som Lagerkvist, alt hadde satt det lesende publikum i berøring med eksistensialistisk tematikk. På denne måten var det allerede skapt en klangbunn for de nye tankene og perspektivene. Utviklinger innen svensk og skandinavisk litteratur hadde med andre ord frembragt hva Stenström i sin studie beskriver som ”... et slags föreställningsberedskap för fyrtiotalets inriktning på de stora, metafysiska frågorna och skapar därmed förutsetningar för exstentialismens entré i Sverige.”⁶⁰

Med den franske eksistensialismens fremvekst på 1940-tallet ble analysen av de menneskelige livsvilkår spisset til. Samtidig inntok spørsmålet om hvordan mennesket skulle forholde seg til en tilsynelatende meningsløs verden en sentral plass. Til grunn for denne oppgaven ligger som nevnt en hypotese om at nettopp den franske eksistensialismen kan ha gitt Bergman impulser og inspirasjon i arbeidet med *Det sjunde inseglet*. Det er likevel viktig å ikke miste blikket for at også den svenske litterære tradisjonen rommer ideer, perspektiver og tematikk som kan ha bidrat til å forme Bergmans interesse for og orientering inn mot eksistensielle spørsmål. I så måte har det i det foregående vært nærliggende å nevne Strindberg spesielt, utvilsomt den mest diskuterte og leste svenske forfatter noensinne. Med Strindbergs fokus på eksistensiell problematikk i kjølvannet av Infernokrisen ble han som nevnt en viktig toneangiver innen svensk dramatikk og litteratur. Strindbergs verker ble i tillegg en viktig kilde til inspirasjon for de franske eksistensialistene.

Birgitta Steene poengterer i sin biografi at Bergman aldri la skjul på å ha dype røtter i svensk kultur- og åndsliv. Han selv har ved flere anledninger gitt uttrykk for sitt nære forhold til Strindbergs diktning:

Första gången jag kom i kontakt med Strindberg var jag tolv år. Det var en enorm upplevelse, och jag tror att mina första pjäser... jag kopierade Strindberg helt enkelt. Jag försökt skriva som honom, dialoger, scener, alt. Utan jämförelse var Strindberg min idol. Hans vitalitet, hans vrede, den kände jag inom mig. Och jag tror att jag skrev en hel del Strindberginspirerade pjäser.⁶¹

⁵⁹ Stenström, *Existentialismen i Sverige*, 13:16.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Steene, *Ingmar Bergman*, 61. Se f.eks Michael Robinson, *The Cambridge companion to August Strindberg* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009) for et mer utførlig studie av Bergmans forhold til Strindberg. Se

Bergmans møte med Lagerkvists diktning kjennetegnes ikke av samme intensitet som tilfellet var med Strindberg. Som Marianne Höök påpeker kan han like fullt ha bidratt med viktige impulser.⁶² Ikke minst kan Lagerkvists rop om mening med livet i Guds fravær og dødens åsyn, sies å ha klare paralleller til den menneskelige livssituasjon Bergman skildrer i *Det sjunde inseglet*: Hva skal mennesket vende seg mot når troen på Gud – garantisten for mening – er borte?

også Birgitta Steene, *Ingmar Bergman: a reference guide* (Amsterdam: Amsterdam University Press, c2005), 473-763 for en fullstendig oversikt over hvilke Strindbergstykker Bergman iscenesatte.

⁶² Marianne Höök, *Ingmar Bergman* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1962), 31.

Bergmans skildring av menneskets situasjon

I åpningssekvensene i *Det sjunde inseglet* skildrer Bergman en virkelighet hvor Gud forholder seg fjern – om ikke død – , og mennesket er alene og forlatt. Første klipp viser en fugl som svever høyt oppe på himmelen nærmest som en observatør. Det er nærliggende å tolke fuglen som en visualisering av Gud⁶³ – fjern og uoppnåelig. Bergman refererer tilsynelatende til *Johannes Åpenbaring* 8:13: "Og jeg så en ørn som fløy høyt oppe under himmelhvelvet, og jeg hørte den rope med høy røst:" Ve! Ve! Ve over dem som bor på jorden, når de tre siste englene lar sine basuner lyde!"⁶⁴

Før Bergman klipper til Block og hans væpner Jöns der de hviler på stranden, lar han kameraet fange opp det omkringliggende, menneskefiendtlige landskapet. Klippene som omringer stranden er både golde og ugjestmilde. Skyene på himmelen er mørke og truende, og et urolig hav skyller innover stranden. Scenen er preget av en urovekkende stemning. I disse omgivelsene hviler Block og Jöns ut etter hjemkomsten fra korstogene, nærmest som vrakgods skylt opp fra havet, kastet inn i en verden forlatt av Gud. Det er morgengry, og Block, som sluttet seg til korstogene for å bekrefte sin tro, sitter på stranden og sukker tungt i det han skuer opp mot himmelen. Hans øyne er blodskutte av mangel på søvn.⁶⁵ Deltagelsen i korstogene var feilslått, gjerningen tilveiebrakte ikke bekreftelsen på Guds eksistens, og Block må fortsette sin søken etter Gud. Etter en kort vask i strandkanten som fremstår nærmest som et dåpsritual – det er en ny dag og Block bekrefter på nytt sin tro – kaster Block nok en gang et kort blikk mot himmelen og setter seg på kne for å gjennomføre sin morgenbønn. Blocks bønn kan ikke høres, men hans adferd, et oppgitt ansiktsuttrykk, tyder på at bønner er uten virkning: Svaret fra Gud uteblir.

Skildringen av Blocks uforløste søken etter et sikkert svar kan leses som en parallell til det moderne menneskets situasjon, slik det lever i lys av religionens tilbaketog og tanken om at verden ikke er båret oppe av en skaper som gir den mening. I boken *Irrational Man* (1960) forsøker William Barrett å fange hva denne kulturhistoriske utviklingen innebar for individet. Før renessansen og den vitenskapelige revolusjon levde det europeiske individet med ideen om *kosmokratoren*, som både hersket over og opprettholdt universet og bidro til å gjøre verden begripelig for menneskene.

⁶³ Tolkningen er hentet ifra Törnqvist, *Filmdiktaren Ingmar Bergman*, 29.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ingmar Bergman, *Four Screenplays* (New York: Garland Publishing, 1985), 137.

Religion to medieval man was not so much a theological system as a solid psychological matrix surrounding the individual's life from birth to death, sanctifying and enclosing all its ordinary and extraordinary occasions in the sacrament and ritual. The loss of the Church was the loss of a whole system of symbols, images, dogmas, and rites which had the psychological validity of immediate experience, and within which hitherto the whole psychic life of Western man had been safely contained. In losing religion, man lost the concrete connection with a transcendent realm of being; he was set free to deal with this world in all its brute objectivity. But he was bound to feel homeless in such a world, which no longer answered the needs of his spirit. A home is the accepted framework which habitually contains our life. To lose one's psychic container is to be cast adrift, to become a wanderer upon the face of the earth. Henceforth, in seeking his own human completeness man would have to do for himself what he once had done for him, unconsciously, by the Church, through the medium of its sacramental life.⁶⁶

Forestillingen om menneskets ensomhet – overlatt til seg selv i fravær av Gud – utgjør et viktig moment i Bergmans skisse av de menneskelige livsvilkår i *Det sjunde inseglet*. Det samme gjør menneskets bevissthet om døden. Døden danner i filmen et bakteppe og trer frem for filmens persongalleri både som en karakter og en tilstand.

Både Block og Jöns blir, på hver sin måte, tidlig i filmen konfrontert med døden. Etter at Block har avsluttet sin morgenbønn gjør den personifiserte Døden sin entré. Block spør om Døden har kommet for å hente ham, hvor Døden svarer at han har lenge gått ved hans side. Block er imidlertid ikke klar for å dø, han har ikke funnet en mening med livet. Ved å utfordre Døden til et parti sjakk oppnår Block en utsettelse – han krever å få leve så lenge han står Døden imot. Døden velger svart brikke og spillet starter. Svart mot hvitt: Døden mot livet. Scenen har fått en nærmest ikonisk status i filmhistorien og er et symbol på menneskets evige kamp: Mennesket som ansikt til ansikt med døden forsøker å finne en mening med livet.

Det er slik virkeligheten fortoner seg for protagonistene i *Det sjunde inseglet*. Mennesket står, etter alt å dømme, alene i møte med en tilværelse uten en overordnet mening. Det eneste som er sikkert er døden. I et slikt perspektiv fremstår livet som absurd. Med utgangspunkt i en slik forståelse av verden tar Bergmans tolkning av mennesket i filmen ansats. I tråd med hans prosjekt – å belyse hva som er meningen med livet – forsøker Bergman å skissere noen mulige tilnærminger til et liv uten dypere mening.

I de to påfølgende kapitlene vil jeg underkaste protagonistene Block og Jöns en nærmere analyse. Jeg vil argumentere for at Bergmans skildring av protagonistene, og hvordan de velger å forholde seg til en absurd og meningsløs tilværelse, er beslektet med de franske eksistensialistene Sartre og Camus sine perspektiver. Et nøkkelord i denne analysen

⁶⁶ William Barrett, *Irrational man: A Study in Existential Philosophy* (London: Heinemann, 1961), 21-22

vil være *handling*. Det vil vise seg at *den aktive handling* står svært sentralt i Bergmans skildringer av de to protagonistene. Den troende, men tvilende Block forsøker å gjøre sitt liv meningsfullt ved å utføre én meningsfull handling, i motsetning til ateisten Jöns, som nærmest på trass – i viten om at døden omsider vil gjøre alle hans handlinger til en meningsløshet – fortsetter å handle, uten et overordnet mål om at handlingen skal frigjøre ham fra innsikten om tilværelsens meningsløshet.

”En enda meningsfull handling”: Ridderen Block og hans søken etter mening

Jeg føler hvordan døden stadig har meg i sine klør.
Hvordan jeg enn forholder meg, den er overalt til stede.

Montaigne

I forrige kapittel ga jeg en skisse av virkelighetsforståelsen Bergman synes å legge til grunn for karaktertegningen i *Det sjunde inseglet*: Mennesket er alene, overlatt til seg selv i møte med en tilsynelatende meningsløs verden, hvor døden er en uunngåelig kjensgjerning og alltid utgjør et dystert bakteppe. Med utgangspunkt i en slik forståelse av verden tar Bergman fatt på sine skildringer av den menneskelige livsstreben i *Det sjunde inseglet*: Hvordan skal mennesket forholde seg til en tilværelse uten gitt mening? Filmens to protagonister, ridderen Block og væpneren Jöns, uttrykker to mulige tilnærminger til et slikt spørsmål: I dette kapitlet skal jeg se nærmere på Blocks refleksjoner over sin tilværelse, og i neste kapittel skal jeg på tilsvarende måte ta for meg Jöns’ livsinnstilling og handlemåte, for deretter å diskutere hvordan deres tilnærminger kan sies å skille seg fra hverandre.

Bergmans protagonister deler likevel en felles overbevisning, om at *den aktive handling* kan tjene som motvekt til følelsen av meningsløshet. En slik holdning låter som et ekko av livsanskuellesdebatten i etterkrigstidens Europa, der de franske eksistensialistene tok til orde for at mennesket alltid må handle under eget ansvar, uten støtte i et metafysisk system som dikterer det gode, sanne og meningsfulle. Jeg vil derfor trekke inn representanter for eksistensialistisk tenkning, i og med at dette kan kaste et skarpere lys over Bergmans karakterer og deres respektive holdninger til livet.

Block: Det tvilende mennesket

”Mitt oppskov vil jag använda til en enda meningsfull handling”⁶⁷, uttaler ridderen Block i skriftemål til Døden i en sentral scene i *Det sjunde inseglet*. Utsagnet gjengir hvordan Blocks

⁶⁷ Bergman, *Four Screenplays*, 149. Manuskriptet til *Det sjunde inseglet* er ikke tilgjengelig på svensk; det har kun blitt publisert i bokform på engelsk. Det eksisterer imidlertid en transkribert versjon av filmen i følgende nettside: <http://hem.passagen.se/vogler/texter/detsjunde.htm>. Jeg har benyttet meg av transkripsjonen til å oversette manuset, og henviser derfor til den engelske utgaven. Enkelte passasjer i manuskriptet er utelatt ifra filmen. Der disse er relevante for min undersøkelse, har jeg valgt å sitere det engelskspråkelige manuskriptet.

fruktesløse søken etter Gud har fått ham til revurdere hva som kan fylle hans liv med mening – ikke Gud, men handling. Den tvilende Block har imidlertid ikke gitt opp håpet om at Gud skal gi livstegn fra seg. Hans søken etter mening er derfor sammensatt og foregår langs to akser. *For det første* leter Block desperat etter et tegn på Guds eksistens. Viser Gud seg å eksistere, har hans liv hatt en mening. Han vil dermed få bekreftet at deltagelsen på det lange korstoget og forsakelsen av hans kone har vært en del av en gudgitt plan. *For det andre*, og som et resultat av Guds vedvarende taushet, viser Block vilje til å ta sin skjebne i egne hender. Parallelt med hans desperate søken etter Gud, og i tråd med hans tvil på om Gud virkelig eksisterer, forsøker Block å utføre en meningsfull handling for dermed å overvinne følelsen av meningsløshet, og selv skape en mening med livet.

Ridderen Block kan forstås som en parallell til mennesket i det 20. århundre – et menneske som i lys av den vitenskapelige rasjonaliseringen, krigserfaringene og under trusselen av en utslettende atomkrig, ikke lenger er i stand til å tro betingelsesløst på en allmechtig Gud som garantist for verdens mening og orden. Vi møter Block i *Det sjunde inseglet* i det han er på desperat leting etter tegn på Guds eksistens for, dermed å få en endelig løsning på livsmysteriet. Uten et svar fra Gud fortøner tilværelsen seg for ham som dypt meningsløs. Guds taushet kombinert med grusomhetene han har opplevd i løpet av korstogene og den allestedsnærværende pesten later til å ha etterlatt Block i en tilstand av tvil som får konsekvenser for hans livsanskuelse. Block hadde forhåpninger om at hans deltagelse i korstogene ville gi ham et etterlengt svar på Guds eksistens. Det eneste som møter ham er en vedvarende taushet fra Guds side.

Fra å ha lagt meningen med livet i Guds hender, gjennomgår Blocks innstilling til livet en forandring. Hans tvil på om Gud virkelig eksisterer leder Block til å sette spørsmålstegn ved hele tilværelsens fundament. Block føler seg fremmed både for seg selv og verden, han engster seg både for å ha levd et meningsløst liv og for tanken på at han selv er ansvarlig for at livet er meningsfullt. Følelsen av meningsløshet later til å gjennomsyre Blocks syn på livet, en fornemmelse han desperat forsøker å unnsnippe. Block tar derfor skjebnen i egne hender, og gjør tilsynelatende opprør mot troen på at Gud skjenker menneskene meningsfulle liv. I fraværet av en guddommelig åpenbaring setter han seg fore å utrette én meningsfull handling.

Det er med utgangspunkt i Blocks håp om at den ene meningsfulle handling skal gi hans tilværelse en mening jeg vil hevde at det kan være fruktbart å se Bergmans portrett av ham i lys av Jean Paul Sartres tenkning. Både Albert Camus og Jean Paul Sartre, to av de franske eksistensialistene jeg diskuterer i dette studiet, tar begge utgangspunkt i en oppfatning av tilværelsen som meningsløs, men i analysen av hvordan mennesket skal forholde seg til en

slik anskuelse, inntar de ulike posisjoner. De tildeler begge riktignok den engasjerte, aktive handling en sentral rolle i det moderne menneskets møte med en tilsynelatende meningsløs tilværelse, men de gjorde dette med forskjellige fortegn. Det karakteristiske ved Camus' tenkning lå i det å omfavne oppfatningen av tilværelsen som meningsløs og dermed absurd. Å innta en trassig holdning til *det absurde*, leve og handle på tross av det meningsløse, spiller for Camus en viktig rolle for menneskets muligheter til å leve et verdig liv. Sartre på sin side, fremhever derimot menneskets evne til selv å skape seg en mening på bakgrunn av nettopp tilværelsens mangel på gitt mening. Sartre betoner i sin tenkning handlingens sentrale rolle ved at den lar mennesket makte å gå ut over det meningsløse og selv skape seg en mening.

Sartres eksistensialisme

Blocks forhåpninger om å utføre en meningsfull handling for dermed å unnsnippe tilstanden av meningsløshet og selv å etablere et meningsfullt liv, later til å slekte på Sartres lære om menneskets muligheter til selv å skape en meningsfull tilværelse. I det følgende skal jeg derfor redegjøre nærmere for Sartres filosofi, med vekt på hvordan han motsetter seg forestillingen om mennesket som en del av en gudgitt orden og synet på menneskets essens som gudgitt. Jeg vil ikke bare konsentrere meg om hans fagfilosofiske arbeider, men også trekke inn hans dramatikk. I forlengelse av dette vil jeg diskutere hvordan Blocks søken etter å utføre en meningsfull handling kan ses i lys av *Fluene*, der Sartre skildrer Orestes' brudd med den gudgitte orden og den påfølgende streben etter å selv ta grep om sin skjebne.

Jean Paul Sartre, fransk filosof og forfatter, var en av de fremste eksponentene for en type tenkning der handlingen sto i sentrum for menneskets mulighet til selv å skape seg en meningsfull tilværelse. I hans første filosofiske hovedverk *Væren og Intet* sluttet han seg til en mennesketolkning i tradisjonen fra Søren Kierkegaard, der mennesket fremfor noe annet må forstås som *eksistens* – et vesen definert på grunnlag av hvordan det fremtrer i verden, i motsetning til en definisjon av mennesket ut i fra en gitt natur eller essens. I kontrast til essenstenkningen, som anså mennesket for å være tuftet på en gudgitt idé eller i besittelse av en gitt menneskelig natur, tok Sartre til orde for oppfatningen om at mennesket først eksisterer, for deretter å få sin definisjon. Mennesket kan ikke defineres før det har forekommet i verden, da det fra starten av er ingenting. Det blir ikke noe før senere og blir da

hva det selv har skapt seg til.⁶⁸ I en gudsforlatt og meningsløs verden må mennesket selv skape en mening, og det står fullstendig fritt til nettopp å gjøre dette, hevder Sartre.

Mennesket er fritt ved selv å være herre over sine handlinger.

Grunnleggende i Sartres tenkning er skillet mellom den menneskelige bevissthet, hva han betegner som "væren-for-seg", og ting eller "væren-i-seg". Tingene er i seg selv, "de er hva de er" og mangler evnen til å være noen annet. Den menneskelige bevissthet er derimot ikke karakterisert av å være i seg likt tingene...

(...) den er ikke substansiell, men en relasjon, et forhold til seg selv og sin gjenstand. Dette forholdet bestemmer Sartre nærmere som overskridelse og prosjekt. Bevisstheten går liksom utover seg selv, henimot noe i verden, som viser seg for den og som den avdekker.⁶⁹

Mennesket eller den menneskelige bevissthet virkeliggjør seg ved å være i en relasjon til tingene. For Sartre er det et grunnleggende poeng at denne relasjonen er av relativ karakter, og at mennesket dermed står i et velgende forhold til verden, samtidig som det også står i et velgende forhold til seg selv. Slik Dag Østerberg utlegger det: "Bevisstheten velger seg selv og sitt forhold til seg selv og verden hele tiden, den er uopphørlig frihet".⁷⁰

Virkeligheten tilbyr mennesket et rammeverk, en faktisitet, et sett av ting eller gitte situasjoner. Men mennesket er ikke en fange av disse, tvert imot, det er mennesket som bestemmer deres roller. Det står derimot fritt til å tolke disse etter forgodtbefinnende. Dette er et sentralt aspekt ved menneskets frihet; hvordan mennesket velger å forholde seg til en gitt situasjon. Den menneskelige bevissthet er rettet mot fremtiden. "Mennesket er først en plan som ser seg selv subjektivt"⁷¹ Gjennom en slik plan eller *prosjekt* virkeliggjør mennesket seg. Alt ettersom hvilket prosjekt mennesket velger, hvordan det velger å avdekke en situasjon, får det konsekvenser for hvordan de gitte situasjoner vil tre frem. Den faktiske situasjonen overskrides dermed gjennom prosjektet.

Om "eksistensen går forut for essensen" er mennesket selv ansvarlig for hva det er. Mennesket er ansvarlig på følgende vis: Ved å velge sine prosjekter avdekkes verden på en eller annen måte, alt ettersom hvilket prosjekt som ligger til grunn. Prosjektet velger mennesket selv og er et uttrykk for bevissthetens frihet. Da mennesket ikke på noen som helst måte er determinert – det er derimot kontingent – har ikke valget av prosjekt annen grunn enn

⁶⁸ Jean-Paul Sartre, *Eksistensialisme er humanisme* ([Oslo]: Cappelen, c1993), 10.

⁶⁹ Dag Østerberg, *Jean-Paul Sartre: filosofi, kunst, politikk, privatliv* ([Oslo]: Gyldendal, 2005), 19.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Sartre, *Eksistensialisme er humanisme*, 11.

friheten selv.⁷² Vissheten om at det i bunn og grunn er mennesket selv, i dets posisjon av å være fritt, som bestemmer både hvordan verden skal fremtre og hvordan vi velger å forholde oss i en gitt situasjon, er opphav til angst. I tilknytning til både Kierkegaard og Heidegger tar Sartre til orde for at friheten viser seg for mennesket gjennom angsterfaringen:

Da Kierkegaard beskrev angsten for å feile, karakteriserte han den som angst for friheten. Heidegger, som man vet ble sterkt påvirket av Kierkegaard, betraktet derimot angsten som begripelsen av intet. Disse to beskrivelsene av angsten forekommer oss ikke å være kontradiktoriske: tvert imot impliserer de hverandre.⁷³

Angsten for friheten og angsten for *intet* impliserer hverandre på følgende måte: Gjennom følelsen av å være kontingent, fremmed eller overflødig er mennesket i stand til å fornemme det absurde ved tilværelsen. Den er tom – uten mening. Ved at mennesket er kontingent, en motsetning til nødvendighet, er det heller ikke determinert, det er herre over sin egen væren – det er fritt. Det er nettopp i angsten mennesket blir seg bevisst sin frihet.⁷⁴ Angsterfaringen blir på denne måten en nøkkel til forståelsen av friheten. Da *intet* eller ingenting determinerer mennesket, står det selv fritt til å skape mening, til å definere hva som gir mening eller hvilke prosjekter som er meningsfulle. Angsten kan imidlertid spille en dobbelt rolle. Erfaringen av angsten kan også lede den enkelte inn i ”vond tro” – et slags selvbedrag. Med friheten følger angst og ansvar – ”vond tro” er en flukt fra dem begge. Ved å henfalle til ”vond tro” skjuler mennesket for seg selv at det er fritt for dermed å unnsnippe angsten. Ved å henvise til en annen kilde enn vår egen frihet som motiv for våre valg, for eksempel Gud, samfunn eller natur, unnslipper mennesket ansvaret det er pålagt ved å være fritt. Mennesket som ikke henfaller til ”vond tro”, lever ifølge Sartre *autentisk* – man vet med andre ord hva man er. Et autentisk menneske tar derfor konsekvensene av sin frihet og sitt ansvar – det forsøker ikke å rettferdiggjøre sitt liv ved å vise til instanser bortenfor sin egen frihet.⁷⁵

Fluene – Orestes’ vei til frihet

I kraft av å være både dikter og filosof – i løpet av sitt liv forfattet han en rekke romaner, skuespill, filosofiske avhandlinger og essay, samt biografier, filmmanuskripter og

⁷² Dag Østerberg, ”Jean Paul Sartre” i *Vestens tenkere*, bind 3, red. av Trond Berg Eriksen, *Vestens tenkere* (Oslo: Aschehoug, 1993), 254.

⁷³ Jean-Paul Sartre, *Væren og intet: i utvalg* (Oslo: Pax, 1993), 113.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Thure Stenström, *Existentialismen: studier i dess idétradition och litterära yttringar* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1991), 126.

debattinnlegg – hadde Sartre evnen til å formidle sentrale poenger fra sin teoretiske og abstrakte tenkning ved hjelp av skjønnlitterære tekster og dramatikk. Skuespillet *Fluene* ble skrevet, utgitt og oppført i 1943, i kontekst av den tyske okkupasjonen og den påfølgende franske motstandskampen, og var langt på vei et litterært uttrykk for tenkningen Sartre la for dagen i *Væren og Intet*. Stykket spilte, som nevnt tidligere, en sentral rolle i introduksjonen av den franske eksistensialismen i svensk kultur- og åndsliv da kulturutvekslingen på nytt kom i gang etter andre verdenskrig. I følgende analyse har jeg valgt å konsentrere meg om *Fluene*, da stykkets protagonist Orestes står frem som en tydelig representant for hva Sartre betegnet som et *autentisk* menneske, i kontrast til Sartres øvrige dramatikk og litteratur, som gjerne var befolket av mennesker som lever i ”vond tro”. For det første illustrerer Sartre i dramatisk form det unike med menneskets måte å være til på: egenskapen av å være bevisst. I menneskets posisjon av å være bevisst eksisterer det på et nivå adskilt fra naturen, noe som i sin tur gjør det i stand til å refortolke sin relasjon til omgivelsene. For det andre forfølger han sin ambisjon om å skildre det moderne menneskets livsvilkår i en verden hvor Gud ikke eksisterer og mennesket er overlatt til seg selv i bestemmelsen av mening i eget liv. Sartres skuespill reflekterer en forståelse av mennesket som grunnleggende fritt, i stand til å feste grep om sin egen skjebne.

Fluene er Sartres gjendiktning av siste del av Aiskhylos’ Orestes-trilogi *Eumenidene*⁷⁶ og kretser omkring Orestes’ tiltagende innsikt i egen frihet. Kongesønnen Orestes vender tilbake til fødebyen Argos etter et lengre eksilopphold. Han ankommer sin fødeby inkognito, i følge med sin pedagog, og oppdager snart at moren Klytaimnestra har giftet seg med Aigistos, mannen som myrdet hans far – kong Agamemnon. I ledtog med guden Jupiter tyranniserer de to byen Argos’ innbyggere. Innbyggerne lever i en tilstand preget av skrekk, anger og dårlig samvittighet – de har uten å protestere godtatt kongemorderen Aigistos og hans regime. Samtidig er Argos rammet av en landeplage, en enorm sverm av fluer. Fluene er sendt av guden Jupiter for å styrke Aigisthos’ herredømme og holder innbyggerne fast i naget over egen unnfalighet og synd. Orestes ønsker i utgangspunktet ikke å gripe inn og han vedkjenner seg ikke det hevnersvar hans søster Elektra pålegger ham. I løpet av stykket kommer Orestes imidlertid til erkjennelse av at han er forsøkt forledet av guden Jupiter, som med listige metoder vil få ham til å reise fra byen. I oppdagelsen av gudens falskspill innser Orestes at han ikke er under dennes innflytelse – han er fri. Orestes bestemmer seg av egen fri

⁷⁶ Østerberg, *Jean-Paul Sartre*, 168.

vilje for å ta et oppgjør med sin fars mordere. Etter sin blodige hevnakt over moren og hennes elsker forlater Orestes Argos – uten å gjøre krav på annet enn herredømmet over seg selv. Svermen av fluer følger ham ut av byen og etterlater befolkningen i Argos fri fra skyld og frykt.

Sentralt i Sartres forståelse av friheten står menneskets evne til å definere seg selv, skape sine egne verdier og tolke hvordan livet skal fremstå. En slik oppfatning av friheten reflekteres i portrettet av Orestes. I første akt presenteres Orestes som fri, men betydningen av hans frihet endrer seg drastisk i løpet av stykkets gang. Innledningsvis gjengir Sartre hvordan Orestes' misoppfatning av egen frihet har etterlatt ham i en tilstand av fremmedgjorthet. Han er av sin lærer blitt oppdratt til å være uavhengig: ”fri til å inngå alle slags forpliktelser og samtidig klar over at man aldri må engasjere seg”⁷⁷ – en uforpliktet frihet. Orestes sier til sin mentor: ”You’ve left me free as the strands torn by the wind from spiders’ webs that one sees floating ten feet above the ground. I’m light as a gossamer and walk on air”⁷⁸ I en annen scene utbryter han: ”I’m free, thank God. Ah! How free I am. And what a superb absence my soul is.”⁷⁹ Men erfaringen av denne typen frihet er samtidig Orestes' lodd. Han hører ikke hjemme noe sted, han mangler tilknytning til både mennesker, ting og steder. Hans frihet har ingen tyngde, og han føler på tomheten. Livet uten tilknytning og forpliktelser er rotløst.

Orestes har innledningsvis, i tråd med sin forståelse av frihet, ingen intensjon om å gripe inn i situasjonen i Argos. Hans møte med søsteren Elektra og hennes historier om forholdene i Argos røkter imidlertid ved hans beslutning. Han forsøker å overtale henne til å rømme byen med ham, men hun avviser ham – hun forventet en handlekraftig og hevngjerrig bror som ville fullføre hennes etterlengtede ønske om å hevne deres far. Hun ber ham forlate Argos. Det er ikke bare Elektra som ønsker ham bort fra landsbyen. Også guden Jupiter, som bistår Aigistos i å holde kontrollen over Argos' befolkning, vel vitende om Orestes identitet, frykter for sitt herredømme. Ute av stand til å bestemme seg om han skal bli eller forlate Argos, søker Orestes først veiledning hos guden Jupiter. Henvendelsen later til å være et tegn på at Orestes fortsatt aksepterer den guddommelige orden:

Ah, if only I knew which path to take! O Zeus, our Lord and King of Heaven,
not often have I called on you for help, and you have shown me little favor;
yet this you know: that I have always tried to act right. But now I am weary

⁷⁷ Ibid., 169.

⁷⁸ Jean-Paul Sartre, *The Flies i No Exit and Three Other Plays* (Vintage, 1989), 59.

⁷⁹ *The Flies*, 64.

and my mind is dark; I can no longer distinguish right from wrong. I need a guide to point my way.⁸⁰

Sentralt i *Fluene* står imidlertid Orestes' brudd med den gudgitte orden. Orestes har, frem til han gjør et opprør mot gudene, godtatt tanken om guden Jupiter som herre over skapelsen – en oppfatning som har bidratt med forklaring og unnskyldning for hans eksistens. Jupiter, et symbol for politiske så vel som moralske autoriteter, er Orestes' fremste motstander. Innsikten i egen frihet gir Orestes makt til å fornekte gudene og selv ta skjebnen i egne hender. Sartre gjør et viktig grep for å tilpasse historien til sin tenkning i *Væren og Intet*: I motsetning til Aiskhylos' drama, hvor menneskene var frie i den grad gudene tillot det, har gudene i *Fluene* makt kun i den utstrekning menneskene tillater det.⁸¹ Et slikt grep gjenspeiler Sartres ateistiske livsanskuelse: Menneskene når en tilstand av verdighet ved å gjøre opprør mot forestillingen om den gudgitte orden og selv ta ansvaret for sine handlinger. Orestes' valg om å gripe inn i situasjonen i Argos skjer på bakgrunn av hans innsikt om gudenes manglende makt over ham som menneske. Jupiter gir Orestes svar på tiltale: Han får en stein til å skinne. Men istedenfor å overbevise Orestes om å forlate Argos bidrar Jupiter til å forme hans opprør:

Jupiter: Ah, that's where I can help , my young friend. Abraxas, abraxas, tsou, tsou. [Light flashes out around the stone.]

Electra[Laughing]: Splendid! It's raining miracles today! See what comes of being a pious young man and asking counsel of the gods. [She is convulsed with laughter and can hardly get the words out.] Oh, noble youth , Philebus, darling of the gods" "Show me a sign", you asked. "Show me a sign." Well, now you've had your sign – a blaze of light round that precious, sacred stone of theirs. So off you go to Corinth! Off you go!

Orestes[staring at the stone]: So that's the Right Thing. To live at peace – always at perfect peace. I see. Always to say "Excuse me, and "Thank you" That's what's wanted, eh? [He stares at the stone in silence for some moments.] The Right Thing. Their Right Thing. [Another silence.] Electra!

Electra: Hurry up and go. Don't disappoint your fatherly old friend, who has bent down from Olympus to enlighten you. [She stops abruptly, a look of wonder on her face.] But – but what's come over you?

Orestes[slowly, in a tone he has not used till now]: There is another way.⁸²

Passasjen er sentral i forståelsen av Orestes' frihet. Jupiters "tegn" later til å ha en motsatt effekt enn det som i utgangspunktet var gudens intensjon. Tegnet gjør Orestes klar over hva som skiller ham selv fra omgivelsene: I motsetning til steinen Jupiter kaster lys over – den er

⁸⁰ Ibid., 89.

⁸¹ Stenström, *Existentialismen*, 224.

⁸² Sartre, *The Flies*, 89-90.

hva den er – innser Orestes at han kan velge sin egen skjebne uten å være underkastet noen gud, og han står fritt til å tolke Jupiters tegn etter forgodtbefinnende. Orestes: "...Ah yes, the light round that big stone. But it's not for me, that light; from now on I'll take no one's orders, neither man's nor god's."⁸³ Istedenfor å bli overbevist om å forlate Argos, skjønner Orestes at han kan la være å følge Jupiters formaning. Å velge veien han må ta er opp til ham selv alene.

Erfaringen av overflødighet

Orestes erkjenner imidlertid ikke bare sin frihet, men føler samtidig på angsten. Hans tidligere aksept av den guddommelige orden plasserte ham trygt innenfor rammene av Jupiters skaperverk. Når opprøret mot Jupiter er en realitet, blir Orestes med ett klar over at han selv står ansvarlig for sine handlinger.⁸⁴ Men denne oppvåkningen har også sin pris:

Orestes: What a change has come on everything, and, oh, how far away you seem! Until now I felt something warm and living round me, like a friendly presence. That something has just died. What emptiness! What endless emptiness, as far as eye can reach! Night is coming on. The air is getting chilly, isn't it? But what was it – what was it that died just now?⁸⁵

Gjennom Orestets' erfaring av tomheten eller intet innser han sin egen overflødighet – Jupiter begrunner ikke hans eksistens. Erfaringen av å være kontingent, overflødig eller "til overs" står tidlig sentralt i Sartres tenkning. Allerede i debutromanen *Kvalmen* (1938) tematiserer han en slik erfaring gjennom hovedpersonen Roquentins innsikt i det grunnløse og overflødige ved alt og alle, både mennesker og ting. Romanens tittel refererer til følelsen Roquentin sitter igjen med etter å ha avslørt at alt som utgir seg for å være nødvendig, egentlig tilslører det absurde ved tilværelsen.⁸⁶ I *Væren og Intet* går Sartre utover tematikken i *Kvalmen*. Erfaringen av å være fremmed og overflødig er fortsatt et tema, men mer sentralt i *Væren og Intet* er hva en slik erfaring fører med seg, nemlig frihet. I *Kvalmen* bukker hovedpersonen Roquentin under for meningsløsheten. Han erfarer riktignok kontingensen, men ikke friheten som prosjekt. I *Fluene* skildrer derimot Sartre et menneske som på bakgrunn av sin kontingenserfaring oppfatter sin grunnleggende frihet og overskrider en slik erfaring ved å handle.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Jamfør Keith Gore, *Sartre: La nausée and Les mouches* (London: Edward Arnold, 1970), 59.

⁸⁵ Sartre, *The Flies*, 90.

⁸⁶ Østerberg, *Jean-Paul Sartre*, 148.

Gjennom opprøret setter Orestes seg selv utenfor Jupiters skapelsesorden, med andre ord: Han er ikke determinert. Det er *intet* som bestemmer hvordan han skal handle. I tråd med tenkningen i *Væren og Intet* er tomheten Orestes erfarer i etterkant av opprøret det som gir rom for hans frie valg og handling, og han føler dermed på angsten. Orestes er skuespilllets ”helt”. Han anerkjenner sin frihet og velger seg *sitt* prosjekt: Ved å rydde Aigistos og Klytaimnestra av veien befri han Argos’ innbyggere fra tyranniet, og ved å ta det fulle ansvar for sin handling, gir han seg selv en tyngde og sitt liv en mening han tidligere ikke var i besittelse av. Mennesket er fritt i forhold til gudene, men også på en mer grunnleggende måte: Jeg er min frihet, slår Orestes fast.

I Sartres romaner og skuespill kommer ikke bare hans ideer om sammenhengene mellom kontigenserfaringen, angst og frihet til uttrykk. Han portretterer også en rekke mennesker som lever i ”vond tro”. Karakteristisk for disse skildringene er personenes tilbøyelighet til å tolke situasjonen slik at handlingene fremstår som å være bestemt av noe annet enn det frie valg, for dermed å unnsnippe den eksistensielle angsten den menneskelige frihet er opphav til. I *Fluene* kommer denne type selvbedrag til uttrykk i blant annet fremstillingen av Elektra.⁸⁷ Elektra, som var delaktig i mordet på Aigistos og Klytaimnestra, nekter å vedkjenne seg sitt valg og sitt ansvar. Til tross for at Elektra har fått innblikk i sin frihet, skjuler hun den for seg selv. Tanken på å hevne sin far skjenket Elektra en mening med tilværelsen. Når gjerningen er fullbyrdet – hennes hat forsvant med Aigistos og Klytaimnestras død – innser hun at livet med ett er blitt meningsløst. I stedet for å erkjenne sin frihet og ta ansvar for sin medvirkning, gir hun etter for Jupiters tilbud om en unnskyldning for hva hun har vært delaktig i. Ved å angre handlingen og akseptere sin rolle i den gudgitte orden, fornektet hun seg selv og unnlater å stå inne for både handlingen og sin egen eksistens.⁸⁸

Orestes og Block

Til grunn for de foregående redegjørelser ligger en påstand om at Sartres tenkning kan bidra til å kaste lys over portrettet av ridderen Block i Bergmans *Det sjunde inseglet*. Blocks forhåpninger om å utføre en meningsfull handling, for dermed å unnsnippe tilstanden av meningsløshet og selv å etablere et meningsfullt liv, gjør det nærliggende å trekke linjer til

⁸⁷ Befolkningen i Argos lever også i ”vond tro” fordi de ikke vedkjenner seg sin frihet.

⁸⁸ Gore, *Sartre*, 56-57.

Sartres lære om menneskets muligheter til selv å skape en meningsfull tilværelse. Og videre: Bergmans skildring av Blocks følelse av fremmedgjorthet og angst som oppstår i kjølvannet av hans tvil på om Gud virkelig eksisterer, og den påfølgende endringen i Blocks livsanskuelse, der han selv ser ut til å innta rollen som ansvarlig for mening i eget liv, vekker assosiasjoner til Sartres idé om menneskets mulige bevisstgjøring om egen frihet. Dette kommer spesielt til uttrykk hos karakteren Orestes i *Fluene*. I det følgende vil jeg analysere karakteren Block ved å ta utgangspunkt i Sartres fremstilling av Orestes' vei til innsikt om sin situasjon.

En fraværende Gud

Oppfatningen av Gud som fraværende synes å være et grunnpremiss for Bergmans portrett av ridderen Block i *Det sjunde inseglet*. Etter innledningsvis å ha skildret Blocks frustrasjon over Guds vedvarende taushet, fortsetter Bergman karakterskildringen ved å gjøre Blocks tvil eksplisitt, for deretter å fremvise konsekvensene av en slik tvil.

Kort tid etter at Block og Jöns har forlatt stranden, ankommer de en kirke. I scenen som utspiller seg her problematiseres Blocks forhold til gudsforestillingen. Block entrer kirkerommet, og stiller seg foran alteret. Fremfor ham henger et krusifiks. Med et ansiktsuttrykk preget av medlidenhet betrakter han den forpinte Jesus på korset. Jesu blick er vendt mot himmelen og munnen er åpen som om han skriker. Bergman refererer tilsynelatende til Matteus-evangeliet hvor den korsfestede Jesus roper: ”Min Gud, min Gud, hvorfor har du forlatt meg?”⁸⁹ Det er nærliggende å tolke krusifikset som et symbol for Blocks sjelelige tilstand: Han er lik den korsfestede Jesus overmannet av følelsen av å være forlatt av Gud. Block oppdager med ett at han ikke er alene. Block hører en lyd fra skriftestolen, der en kappekledd skikkelse han antar er en munk befinner seg. I et kort øyeblikk kommer Dødens ansikt til syne under hetten, men Block ser ham ikke. Han innleder sitt skriftemål til Døden:

RIDDAREN: Jag vill bikta mig så uppriktigt jag kan, men mitt hjärta är tomt.

Döden svarar inte.

RIDDAREN: Tomheten är en spegel vänd mot mitt eget ansikte. Jag ser mig själv och grips av vedervilja och skräck.

⁸⁹ Tolkningen er hentet fra Charles B. Ketcham, *The influence of existentialism on Ingmar Bergman: an analysis of the theological ideas shaping a filmmaker's art* (Lewiston: Edwin Mellen, 1986), 72.

Döden svarar inte.

RIDDAREN: Genom min likgiltighet för människorna har jag ställts utanför deras gemenskap. Numera lever jag i en spökvärld, innesluten i mina drömmar och fantasier.

DÖDEN: Och trots det vill du inte dö.

RIDDAREN: Jo jag vill.

DÖDEN: Vad väntar du på?

RIDDAREN: Jag vill ha vetskap.

DÖDEN: Du vill ha garantier.

RIDDAREN: Kalla det vad du vill. Är det så grymt otänkbart att fatta Gud med sina sinnen? Varför ska han gömma sig i en dunstkrets av halvuttalade löften och osedda under?

Döden svarar inte.

RIDDAREN: Hur ska vi kunna tro på de troende när vi inte tror oss själva? Vad blir det av oss som vill tro men inte kan? Och vad blir det av dem som varken vill eller kan tro?⁹⁰

Blocks utsagn vitner om en dyptgående tvil på om Gud virkelig eksisterer. Først og fremst munner en slik tvil ut i Blocks krav om sikker viten. Meningen med livet har for Blocks del tidligere vært knyttet til forestillingen om en Gud. Hans tro har vært en garanti for at tilværelsen gir mening. Deltagelsen i korstogene har i så måte virket mot sin hensikt. Block deltok i korstogene, i Guds og kirkens tjeneste, med håp om å finne et sikkert tegn på Guds eksistens, men istedenfor å styrke hans tro har de barbariske handlingene han har vært vitne til bidratt til å undergrave den. Tvilen har etterlatt Block i en tilstand av villrede, og han har behov for sikker viten om Guds eksistens. Han trakter imidlertid ikke etter å foreta et ”troens sprang” inn i tomheten, slik Kierkegaard beskriver i *Frykt og Bæven*.⁹¹ Hans krav er å erfare Gud – en direkte konfrontasjon eller et tegn på at Gud virkelig er til – for på denne måten å få livsmysteriet avklart. Mot en slik bakgrunn forstår man Blocks desperate søken etter Gud: Jakten på Gud er et forsøk på å overvinne følelsen av tomhet og meningsløshet. For det andre peker Blocks utsagn mot fremmedfølelsen som kan anses for å være en konsekvens av hans tvil. Han er verken fortrolig med seg selv, sine medmennesker eller sine omgivelser. Hans liv fortoner seg som å leve i ”spökvärld”.

⁹⁰ Bergman, *Four Screenplays*, 149-150

⁹¹ Houston Mike Awalt, “The silence: an analysis of the concepts of god and man in the films of Ingmar Bergman” (Waco, Tex. Baylor University Press, 1984), 111.

Blocks fremmedfølelse kan forstås på to måter. Gjennom hva han betegner som sin likegyldighet for sine medmennesker har Block satt seg selv utenfor fellesskapet, forvist til ensomheten. Ved ensidig å søke etter Gud har han neglisjert andre mennesker, noe blant annet forsakelsen av hans kone tyder på. I jakten på et livstegn fra en Gud som forholder seg taus har Block distansert seg fra verden. Et slikt liv fortøner seg som både tomt og uengasjert for ham og det er nærliggende å tolke Blocks utsagn for å være et ønske om å igjen tre inn i fellesskapet med sine medmennesker.

Fremmedfølelsen kan også på en annen, mer direkte, måte knyttes til hans tvil på om Gud eksisterer. Blocks uvisshet angående Guds eksistens har bidratt til å rokke ved hans verdensanskuelse. Fra en gang å ha levd trygt innenfor rammene av sin tro, hvor Gud garanterte for en meningsfull tilværelse, har Block blitt kastet ut i en verden som ikke lenger fremstår som kjent for ham. Verden og alt som utgjør den gir skinn av å være både fremmed og uten mening.

I Bergmans skildring av Blocks manglende følelse av tilhørighet kan man finne paralleller til Sartres fremstilling av Orestes' fremmedgjorthet i *Fluene*. Både Bergman og Sartre beskriver en slik følelse med beslektede ordelag. Orestes gir uttrykk for sin følelse av å være utenfor i samtale med Elektra:

Orestes: I'm a mere shadow of a man; of all the ghosts haunting this town today, none is ghostlier than I. The only love I've known were phantom love, rare and vacillating as will-o-the-wisps. The solid passions of the living were never mine. Never! [...] Here I am, back in the town where I was born, and my own sister disavows me. And now – where shall I go? What city must I haunt? [...] Nobody is waiting for me anywhere. I wander from city to city, a stranger to all others and to myself, and the cities close again behind me like the waters of a pool.⁹²

Orestes' uforpliktende og distanserte liv har etterlatt ham i en skyggetilværelse og han higer etter å tre inn i fellesskapet med landsbybefolkningen. Skildringen av Orestes' fremmedfølelse kan, beslektet med Bergmans portrett av Block, også ses i sammenheng med tanken om en gudgitt orden. Jeg vil utdype en slik parallell om litt, og ønsker her bare å antyde at Orestes, gjennom sin innsikt om guden Jupiters manglende makt over ham som menneske, med ett står ansikt til ansikt med en verden uten gitt mening. Men istedenfor å fortvile blir innsikten for Orestes en mulighet til selv å skape seg en mening.

Felles for karakterene Block og Orestes er følelsen av å være fremmedgjort overfor verden og andre, samt en tilhørende erfaring av egen kontingens og overflødighet,

⁹² Sartre, *The Flies*, 88.

foranlediger en refleksjon over egen situasjon, egne idealer og prosjekter. Begge utvikler en stadig dypere tvil, som i neste omgang leder frem mot en konfrontasjon med den verdensanskuelse som til da har bidratt til og opprettholdt opplevelsen av tilværelsen som ordnet og meningsfull. Blocks tvil på Guds eksistens har bidratt til at hans verdensanskuelse har slått sprekker. Fra en gang å ha levd trygt innenfor rammene av sin tro, hvor Gud sto som garantist for en tilværelse med hensikt og mål, er Block blitt kastet ut i en fortærende tomhet med mangel på retning i livet. I likhet med Orestes kommer han imidlertid til erkjennelsen av at bare han alene kan motvirke sin rådløshet og gi mening til sitt virke på jorden. I likhet med Orestes setter Bergmans ridder seg fore å bryte ut av sin skyggetilværelse. Han vil utføre en handling han selv finner meningsfull, for slik å kunne overvinne fremmedfølelsen og mangel på tilhørighet.

Det eksistensialistiske vendepunkt

Det mest fremtredende trekket i portrettet av Block i *Det sjunde inseglet* er den kontinuerlige brytningen med gudstanken. Bergmans skildring pendler i filmen mellom Blocks forhåpninger om et livstegn fra Gud, og å vise vilje til selv å skape seg en mening. En tilsvarende brytning finner sted i *Fluene*; spenningen mellom Orestes og guden Jupiter utgjør en sentral del av handlingen i stykket. Sartre later til å bruke gudsforestillingen for å fremheve sin tenkning omkring menneskets frihet til selv å skape seg et meningsfullt liv. Orestes går fra å leve i henhold til den gudgitte orden til å gjøre opprør mot Jupiters herredømme over mennesket. En lignende utvikling finner sted i Bergmans portrett av Block. Men det er i Blocks tilfelle mer presist å karakterisere det som en midlertidig endring i livsanskuelse, snarere enn et opprør. En slik endring later til å ha trådt i kraft med oppkomsten av hans tvil på om Gud eksisterer, men kommer først til uttrykk ved at Block ytrer et ønske om å utføre en meningsfull handling i skriftemålet til Døden, en oppfatning som peker mot at Block selv, i Guds fravær, innser at han må ta ansvar for sin egen situasjon.

At det har skjedd en endring i hans livsinnstilling, understrekes ytterligere da Døden avslører sin identitet etter at Block har røpet sin videre strategi i det stadig pågående sjakkpartiet. Dødens falskspill ryster Block. Når Døden, som befinner seg på samme metafysiske akse som Gud, har vist seg å være en uredelig spiller, kan det samme da være tilfelle med Gud? Kan Gud være en spiller som i all evighet vil holde sine kort tett til brystet? Block vet ikke. Det eneste Block vet er at han er til der og da. Han kan ikke vite noe annet. Skriftescenen munner ut i hva man kan betrakte som et oppgjør med gudsforestillingen. Block

løfter sin hånd og ser på den i lyset som trenger inn i rommet fra en glugge i veggen: ”Detta är min hand. Jag kan röra den, blodet pulserar i den. Solen står fortfarande högt på himlen och jag, Antonius Block, spelar schack med Döden.”⁹³

Scenen kan samtidig hevdes å illustrere Blocks vending mot eksistensen, væren her og nå, i motsetning til den transcendent, fjerne Gud. Dette er Blocks eget opprør mot den tause gud, og veien han velger er handlingen. Blocks selvrefleksive utsagn peker mot en vilje til selv å ta skjebnen i egne hender. Han vet fortsatt ikke noe om Gud og må finne en ny vei til mening. Blocks utsagn tjener i så måte som et utgangspunkt for hans nye orienteringspunkt i tilværelsen: ham selv. Men, uten den meningsfulle handling Block har satt seg fore å utføre, finnes det heller ingen mening. Block innser nødvendigheten av å handle.

Som jeg allerede har vært inne på, skildrer Sartre en lignende utvikling i portrettet av Orestes i *Fluene*. Orestes går fra å ha godtatt tanken på Jupiter som skapelsens herre til å gjøre opprør mot en slik forståelse av verden. I tredje akt, etter at Orestes’ opprør mot guden Jupiter er et faktum, kontrasterer Sartre oppfatningen om en gudgitt orden mot menneskets frihet til selv å definere hva som gir mening. Jupiter til Orestes:

See those planets wheeling on their appointed ways, never swerving, never clashing. It was I who ordained their courses, according to the law of justice. Hear the music of the spheres, that vast, mineral hymn of praise, sounding and resounding to the limits of the firmament. (Sounds of music) It is my work that living things increase and multiply, each according to his kind. I have ordained that man shall always beget man, and dog give birth to dog. It is my work that the tides with their innumerable tongues creep up to lap the sand and draw back at the appointed hour. I make the plants grow, and my breath fans round the earth the yellow clouds of pollen.⁹⁴

Jupiter gir med dette uttrykk for å ha tildelt tingenes ulike roller i skapelsen. Den gudgitte orden, slik Jupiter beskriver den ovenfor, tillater ikke tilfeldigheter, alt har sin tildelte plass og mening. Mot en slik oppfatning står Sartres forståelse av verden som tilfeldig, overflødig og uten gitt mening.⁹⁵ Orestes hadde frem til sitt opprør mot Jupiter godtatt tanken på ham som skapelsens herre, og i en slik oppfatning både lett etter forklaring og unnskyldning for sin eksistens. Orestes gir uttrykk for dette i følgende utsagn:

Only yesterday you were still a veil on my eyes, a clot of wax in my ears; yesterday, indeed, I had an excuse. You were my excuse for being alive, for

⁹³ Bergman, *Four Screenplays*, 151.

⁹⁴ Sartre, *The Flies*, 116.

⁹⁵ Stenström, *Existentialismen*, 256.

you had put me in the world to fulfill your purpose, and the world was an old pander prating to me about your goodness, day in, day out.⁹⁶

Etter å ha gjort opprør mot Jupiter har Orestes innsett at gudene ikke har makt over ham – han er sin egen frihet. Fra å ha godtatt Jupiter som garantist for verden, og i forestillingen om en gud som opprettholder av verden søkt etter en forklaring på sin eksistens, har Orestes gjennom opprøret satt seg selv utenfor gudens skapelse.

Suddenly, out of the blue, freedom crashed down on me and swept me off my feet. Nature sprang back, my youth went with the wind, and I knew myself alone, utterly alone in the midst of this well-meaning little universe of yours. I was like a man who's lost his shadow. And there was nothing left in heaven, no right or wrong, nor anyone to give me orders.⁹⁷

Det er først med Orestes' oppgjør med Jupiter at skuespillet kulminerer, hevder Dorothy McCall i *The Theatre of Jean Paul Sartre*.⁹⁸ Orestes hevnakt, mordet på Aigistos og Klytaimnestra, har, ifølge henne, en underordnet betydning. Når Orestes konfronterer Aigistos, forsøker ikke tyrannen å forsvare seg, til tross for at han på forhånd har blitt advart om hva som er Orestes' intensjon. Aigistos er i stykket kun et instrument for Jupiter og kan knapt anses for å være Orestes' antagonist. Det sentrale oppgjøret i stykket utspiller seg mellom Orestes og Jupiter. Mordet på Aigistos og Klytaimnestra kan slik forstås som et symbolsk mord på guden Jupiter og den verdensanskuelse han representerer.⁹⁹ Hazel E. Barnes er inne på det samme, i det hun hevder at Jupiter i *Fluene* er et uttrykk for det tradisjonelle kristne gudsbegrepet, og at Orestes oppgjør kan tolkes som et symbol for menneskets overtakelse av Guds rolle i skapelsen av seg selv.¹⁰⁰

Ved å ta livet av Aigistos og Klytaimnestra forkaster Orestes den gudgitte moral. Han begår mord for sin egen og befolkningen i Argos' frihet. Orestes har i brytningen med Jupiter oppdaget at det ikke finnes noen *a priori* mening eller verdier, og må derfor bære det fulle ansvar ved selv å skape seg verdier og mening ved å handle.

I *Fluene* berører Sartre en forklaring han gir i *Væren og Intet* på hvorfor troen på en guddom utøver en så stor grad av makt over mennesket. I forestillingen om en skaper og en gudgitt orden leter menneskene etter en forklaring på sin eksistens for dermed å unnsnippe eksistensens meningsløshet. Gudstroen gir dem dermed et påskudd for å unngå angsten som

⁹⁶ Sartre, *The Flies*, 118.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Dorothy McCall, *The theatre of Jean-Paul Sartre* (New York: Columbia University Press, c1969), 17.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Hazel E. Barnes i Thure Stenström, *Existentialismen*, 237.

friheten og ansvaret fører med seg.¹⁰¹ Jupiter synes å være inne på samme tanke da han spør Orestes hva meningen er med å åpne befolkningen i Argos' øyne for sannheten: "Poor people! Your gift to them will be a sad one; of loneliness and shame. You will tear from their eyes the veils I had laid on them, and they will see their lives as they are, foul and futile, a barren boon"¹⁰² Orestes' svar på Jupiters anklage er å påpeke at livet begynner først på den andre siden av håpløsheten. Her kan vi øyne sammenhengen mellom Orestes' erkjennelse og Sartres ateistiske grunnsyn i *Væren og intet* og slik Sartre senere utdyper den i *Eksistensialisme er en humanisme* (1946):

Dostojevskij skrev: "Hvis Gud ikke eksisterte, ville alt være tillatt." Det er også eksistensialismens utgangspunkt. I virkeligheten er alt tillatt hvis Gud ikke eksisterer, og følgelig er mennesket ensomt fordi det hverken inne i seg eller utenfor seg finner noe støttepunkt. For det første finner det ingen unnskyldninger. Hvis det er så at eksistensen går forut for essensen, kan man aldri forklare noe ved å henvise til en gitt og på forhånd kjent menneskenatur. Med andre ord: Det finnes ikke noen determinisme, mennesket er fritt, mennesket er frihet. Hvis Gud ikke eksisterer, finnes det heller ikke noen verdier eller påbud som rettferdiggjør vår opptreden. Slik har vi hverken foran oss eller bak i verdienes lysverdennoen rettferdiggjørelse eller unnskyldning. Vi er ensomme, uten unnskyldninger. Det er det jeg vil uttrykke med å si at mennesket er dømt til å være fritt. Dømt fordi han ikke har skapt seg selv, og likevel fri; for når han han engang er kastet inn i verden, er han ansvarlig for alt han gjør.¹⁰³

Vi aner, i det skriftescenen toner ut, nærmest et brudd i Blocks holdning til livet. Fra tidligere å ha lagt ansvaret for mening i Guds hender, en tilnærming som Block antyder å ha vært forgjeves, peker hans ytring mot en vilje til selv å ta ansvar. I Guds vedvarende fravær innser Block at han står fritt til å velge en handling som vil kunne skjenke ham en etterlengtet mening med sin eksistens. Man kan med dette hevde at Block har innsett *sin* frihet, muligheten til selv å velge hvordan han skal handle for dermed å heve seg over meningsløsheten som hjemsøker ham. På denne måten slekter Bergmans skildring av Block på Orestes' innsikt i sin frihet i *Fluene*. Orestes' innblikk i guden Jupiters manglende makt over ham som menneske gjør han oppmerksom på den dyptgripende friheten han er i besittelse av, som igjen tillater ham å sette agendaen for sitt eget liv.

Som nevnt innser Block nødvendigheten av å handle. Blocks innsikt i *hans* frihet, at han i Guds fravær selv kan velge å utføre en meningsfull handling, har ytterligere en parallell til Sartres tenkning. Blocks motiv for å utrette den ene meningsfulle handlingen ligger i

¹⁰¹ Ibid., 256.

¹⁰² Sartre, *The Flies*, 119.

¹⁰³ Sartre, *Eksistensialisme er humanisme*, 16.

forhåpningen om at livet på et punkt vil vise seg å ha en mening: Ved å rette seg inn mot en fremtidig tilstand der Block ser for seg at hans liv har en mening, utviser portrettet av ham likhetstrekk med Orestes og Sartres tenkning om at mennesket ”blir hva det gjør seg til”. Mennesket er ifølge Sartre i nået ikke i posisjonen av å være. I motsetning til tingen er ikke menneskets eksistens statisk. Det blir derimot hele tiden til. I Sartres tenkning kommer en slik dynamikk til uttrykk i beskrivelsen av menneskets værenmåte som ikke å være *det den er og er det den ikke er*. Mennesket er ikke identisk med sin fortid, det er sin mulige framtid. I nået eller øyeblikket er imidlertid ikke mennesket i posisjonen av å være, mennesket ville da ha vært en ting. Det blir heller hva det gjør seg til. Ved å handle bestemmer mennesket i nået hele tiden hva det skal bli, en prosess Sartre mener finner sted helt til døden setter strek for menneskets eksistens. Når døden inntreffer, er mennesket derimot overlatt til sin fortid i bestemmelse av hva det egentlig var.¹⁰⁴

Blocks angst

Blocks tvil setter ham i stand til å reflektere over sin frihet til å handle, til å søke en handling som har verdi for ham. Før han tar sin beslutning hjemsesøkes han imidlertid av en sterk angst. Etter å ha gitt uttrykk for ikke lenger å forstå seg selv og verden, å føle seg som en fremmed i en verden som tidligere var anskuelig, fortsetter Block å betro seg til Døden som fortsatt holder sin identitet skjult. Block følger opp med å avdekke sin dype livsangst – en annen konsekvens av tvilen på Guds eksistens. Gud sto tidligere som garantist for at Blocks liv var meningsfullt, men når Block tviler på Guds eksistens, berører dette hele hans levde liv. Eksisterer ikke Gud, har hele hans liv vært bortkastet og meningsløst. Block til Døden:

Mitt liv har varit ett jagande, farande, talande utan mening eller sammanhang.
Det har varit en intighet. Ja, jag säger det utan bitterhet eller självförebåelse
eftersom jag vet att nästan alla människors liv är beskaffade på just det sättet.
¹⁰⁵

Karakteristisk for Blocks angst er at den ikke er rettet mot døden. Bergman skildrer snarere en angst som angår livet og de valgene som allerede er gjort.

¹⁰⁴ Punktene i fremstillingen er hentet ifra Espen Schaanning, *Modernitetens oppløsning: sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie* (Oslo: Spartacus, 2000), 44-45.

¹⁰⁵ Bergman, *Four Screenplays*, 151.

Bergmans forståelse og skildring av angsten i portrettet av Block later til å dele trekk med den vi kan finne i eksistensialistisk tenkning. Allerede innledningsvis, i Blocks første møte med Døden på stranden, ser Bergman ut til å foreta et skille mellom frykt og angst, et skille som peker mot en distinksjon som allerede hos Kierkegaard gjøres til et viktig filosofisk poeng. I *Begrepet Angst* (1844) skiller han mellom *frykt* som er et resultat av ytre omstendigheter, i motsetning til angst som gjelder mennesket selv. I likhet med Kierkegaard skiller også Sartre mellom frykt og angst i *Væren og Intet*. Frykten gjelder ytre omstendigheter – en ”redsel for vesener i verden”¹⁰⁶ – mens angsten gjelder menneskets eget værende som fritt og velgende subjekt – ”angst ansikt til ansikt med seg selv”.¹⁰⁷

I Blocks første møte med den legemliggjorte Døden på stranden illustrerer Bergman hvordan Block *frykter* det å *dø*, frykter selve dødsfallet, men ikke dødstilstanden i seg selv. *Angsten* dreier seg om noe annet i portrettet av Block: om *livet*. Eksistensialistisk sett kan man ikke frykte døden; den kan ikke bli en konkret trussel fordi den er ingenting. Man kan riktignok frykte døden i en bestemt skikkelse i form av en dødsårsak eller et dødsfall, slik Block gir uttrykk for å gjøre, men ikke døden som sådan. For eksistensialistene Kierkegaard og Sartre er angst derfor noe eget, for i angstfølelsen kommer et vesentlig trekk ved eksistensens struktur til syne. Dette vesentlige er nettopp eksistensens egen innholdsløshet, intethet eller døden – døden da forstått som et uttrykk for intetheten eksistensen selv er.¹⁰⁸ Blocks angst klargjøres blant annet i følgende replikkveksling med Døden:

RIDDAREN: Jag ropar till honom i mörkret men ibland är det som om det inte fanns någon där.

DÖDEN: Det kanske inte finns någon där.

RIDDAREN: Då är levandet en orimlig fasa. Ingen människa kan leva med Döden för ögonen och vetskapen om alltings intighet.¹⁰⁹

Det er rimelig å tolke utsagnet som om Block engster seg for tomheten, *intet* eller den totale meningsløshet. En slik tolkning må nødvendigvis betraktes i forhold til hva Døden tørt antyder i forkant: muligheten for at Gud ikke eksisterer. Troen ga Block tidligere et forankringspunkt i tilværelsen; Gud sto som garantist for at livet var meningsfullt. Eksisterer derimot ikke Gud, fremstår livet som både tomt og meningsløst for ham. Videre kan derfor

¹⁰⁶ Sartre, *Væren og intet*, 113.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Fremstillingen er bygget på Sløk, *Eksistensialisme*. 103-107

¹⁰⁹ Bergman, *Four screenplays.*, 150

Blocks replikk betraktes som et uttrykk for angsten som oppstår når han innser det enorme ansvaret som blir ham til del i Guds fravær: Han må selv skape en mening med sitt liv. Han står alene, og tanken på å leve ansikt til ansikt med døden, uten det bakteppet av mening som Gud garanterer for, er opphav til en dyp angst hos Block. Ironien er tydelig i scenen: Block blottlegger sin angst for *intet* i det han sitter mitt imot Døden, selve manifestasjonen av det tomme *intet*.

Blocks meningsfulle handling

Sartre hevder at mennesket, i posisjon av å være fritt, er i stand til å velge mellom ulike prosjekt for dermed å bestemme sin væren, eller hva det enda ikke er. Gjennom sin tvil og den påfølgende fremmedfølelse og angsten har Block innsett at han selv må skape seg en meningsfull tilværelse. Å utføre en meningsfull handling viser seg å være hans plan for å overskride meningsløsheten.

Hva blir så Blocks prosjekt? I denne sammenheng utgjør Blocks møte med gjøglerfamilien et sentralt moment i filmen. Familien på tre, Jof, Mia og den nyfødte sønnen Mikael, er på reise gjennom det herjede landet, ikke helt ulikt den reisen som beskrives i de kristne evangeliene. For første gang i filmen erfarer Block en tilhørighet, en tilstedeværelse, i det han og væpneren Jöns inntar et måltid i den omreisende familiens selskap. Med ett rykkes ridderen ut av sine gravalvorlige betraktninger over Guds taushet og fravær. ”Vad allt det där tycks mig överkligt när jag sitter här tillsammans med dig och din man. Var det plötsligt är likgiltigt”.¹¹⁰ Blocks distanse avløses av en opplevelse av igjen å være i verden:

Jag ska minnas den här stunden. Stillheten, skymningen, skålen med smultron, skålen med mjölk, era ansikten i kvällsljuset. Mikael som ligger och sover, Jof med sitt strängaspel. Jag ska försöka komma ihåg vad vi talat om och jag ska bära det här minnet mellan mina händer lika försiktigt som vore det en skål bräddfylld med nymjölkad mjölk. (Han vänder bort ansiktet och ser ut mot havet och den färglösa grå skymningen.) Och detta ska vara mig ett tecken och en stor tillräcklighet.¹¹¹

Närmest som i en nattverd spiser og drikker alle fra felles skåler, og halvsirkelen gruppen danner minner om en alterring. I scenen fremhever Bergman den mellommenneskelige kjærligheten: partnerskapet mellom Jof og Mia og samholdet gruppen innbyrdes. Scenen er et avbrekk fra resten av filmen. Lyset er mykt og scenen bærer preg av harmoni. På vognen i

¹¹⁰ Ibid, 175

¹¹¹ Ibid, 176

bakgrunnen henger imidlertid skuespilleren Skats dødsmaske, som en påminnelse om dødens nærvær også i livets lykkelige øyeblikk.¹¹²

Når Ridderen sitter i fjellsiden og blir skjenket jordbær og melk av Jof og Mia, antyder han at hele opplevelsen av å sitte der sammen med dem, som vitne til kjærligheten innbyrdes i familien, er et tilstrekkelig tegn. Hva han legger i dette kan være meningen kjærligheten gir det menneskelige liv, den mening kjærligheten gir livet i praksis. Ridderen har glemt hvilken betydning kjærligheten har, han har bare minnene igjen, noe han antyder når han beskriver for Mia forholdet mellom seg og sin kone: ”Vi var nygifte och lekte tillsammans. Skrattade ganska mycket. Jag skrev sånger till hennes ögon, hennes näsa, hennes allra som vackraste små öron. Vi gick på jakt tillsammans och på kvällarna dansade vi. Huset var fullt av liv...”¹¹³ Beskrivelsen står i kontrast til Ridderens nåværende omgivelser som er preget av død og forråtnelse. Kjærligheten mellom mennesker, som han føler i sitt nærvær, gir ham det grunnlaget han søker for å utføre sin meningsfulle handling.

Block trekker seg unna gruppen for å fortsette sitt sjakkparti med Døden. Ridderen spiller med et tilfreds smil på leppene, og ved spørsmål om hvorfor han er så tilfreds, svarer han at deres spill underholder ham. I fortsettelsen av sjakkspillet og deres samtale aner Block Dødens plan om å ta med seg gjøglerfamilien, og hans smil stivner. Ridderen fatter nå sitt valg, opptrinnet i fjellsiden har gitt ham impulsen til å ofre seg selv for å redde den lille familien. Senere på kvelden, når Døden skal til å avslutte spillet og sette Block i matt, river ridderen ned bitene fra brettet, og oppholder Døden lenge nok til at gjøglerfamilien kommer seg i sikkerhet.

Ved å distrahere Døden har Block maktet å utføre den ene meningsfulle handlingen.¹¹⁴ På bakgrunn av sin tvil på om Gud eksisterer, har Block med forankringspunkt i seg selv søkt etter å gi sitt liv mening. Uten Gud har hans eksistens vært uten begrunnelse, og ved å velge den aktive, meningsfulle handling som sitt prosjekt, har Block siktet mot å overskride oppfatningen av livet som meningsløst. Nettopp dette er også et sentralt aspekt ved Sartres tenkning. For Sartre er det i bevisstheten om at mennesket mangler begrunnelse, at mennesket er henvist til seg selv for å grunnge sitt prosjekt, nettopp ved å stå for sitt eget valg.¹¹⁵ Ved å

¹¹² Jamfør Törnqvist, *Filmdiktaren Ingmar Bergman*, 37.

¹¹³ Bergman, *Four Screenplays*. 175

¹¹⁴ Block utretter nok en meningsfull handling i filmen. I samhandling med Jöns gir han Tyan et beroligende middel før hun brennes på bålet

¹¹⁵ Østerberg, *Jean-Paul Sartre*, 43.

velge seg den ene meningsfulle handlingen og utrette denne, har Block sett for seg en tilstand hvor en mening tross alt er mulig

Tilbake til troen – ”vond tro”

Avslutningsvis ankommer Block sin borg i følge med Jöns, smeden og hans kone og den stumme piken. Etter at han har blitt gjenforent med sin kone, oppsøker Døden ham en siste gang. Blocks utsettelse er over – den ytterste dagen har kommet. Strofene fra Johannes Åpenbaring som innledningsvis ble lest av en offscreen-skikkelse akkompagnerer scenen, denne gangen lest av Blocks kone Karin, omgitt av resten av reisefølget. Forventningen om at Johannes profeti om den ytterste dagen skal gå i oppfyllelse ligger i luften. Når Døden trer inn i rommet reiser gruppen seg og står samlet fremfor ham, likt tiltalte fremfor en dommer. Vi ser gruppen fra Dødens perspektiv – det er deres reaksjoner innenfor døden, ikke Døden selv, som er sentralt i scenen. Block står imidlertid i bakgrunnen med hendene foldet til bønn og blikket rettet mot himmelen.

RIDDAREN: Ur vårt mörker ropar vi till dig, Herre. O Gud, ha förbarmande med oss, för vi är små och rädda och utan vetskap ...

RIDDAREN: Gud, du som finns någonstans, som måste finnas någonstans, ha förbarmande med oss.¹¹⁶

Til tross for at Block har maktet å utføre den ene meningsfulle handlingen viser den seg ikke å være tilstrekkelig for ham; i ansikt til ansikt med døden faller Block tilbake til troen. Han ender med andre ord der han startet – i desperat rop om et tegn på at Gud eksisterer.

Igjen synes det nærliggende å gripe til Sartres tenkning, denne gang hans tematisering av hvordan mennesket stadig tenderer mot å hengi seg til ”vond tro”, for dermed å flykte fra ansvaret for egen eksistens og de valg man fatter. På kanten av stupet avsverger Block sin frihet til selv å gi sitt livsvirke mening. Block faller tilbake til troen på en guddommelig autoritet som kan skjenke ham nåde og viten om at alt har en hensikt. Med andre ord: I sitt siste og endelige møte med Døden gir ridderen etter for presset av den innsikt han har ervervet seg om menneskets situasjon som overlatt til seg selv, som sin egen herre.

¹¹⁶ Bergman, *Four Screenplays*, 200

Et liv uten appellmulighet: Væpneren Jöns

You will never be happy if you continue to search for what happiness consists of. You will never live if you are looking for the meaning of life.

Albert Camus

Side om side med ridderen Blocks søken etter mening skildrer Bergman væpneren Jöns, et menneske som lever uten forhåpninger om at livet skal vise seg å ha en mening. I portrettet av Jöns reflekterer Bergman over spørsmålet om hvorvidt det er en mening med livet med motsatte fortegn enn de som ligger til grunn for Block. Der Block, i hvert fall innledningsvis, har forhåpninger om at Gud skal gi et tegn på sin tilstedeværelse, frigjøre ham fra sin tvil og stå som garantist for en mening med hans liv, er den manglende troen på en ytre, guddommelig autoritet som garantist for mening og sannhet karakteristisk for Jöns. I motsetning til Block, er Jöns overbevist om at tilværelsen er uten mening og retning, og at mennesket står overlatt til seg selv i verden.

Spenningsforholdet mellom Block og Jöns' ulike verdensanskuelser står sentralt i den filosofiske refleksjon som kommer til uttrykk både gjennom dialogene dem i mellom, og gjennom deres møter med filmens øvrige karakterer. Deres forskjellige perspektiver og livsholdning utbroderes i et omfang som gjør det rimelig å hevde at ridderen Block og hans væpner Jöns deler på rollen som filmens protagonist, eller som Bergman selv har påpekt "en oppspaltning av två olika sidor" – der begge bidrar til å belyse sider ved den menneskelige eksistenssituasjon:

Trosfanatikern som upplever det fysiska och psykiska lidandet, oväsentlig i relation til en utomvårdslig frälsning. Därför är alt som sker rundt honom någonting irrelevant, en spegling, ett irrande ljus. Jöns, det är nutidsmänniskan här og nu, som känner medkänsla och hat och förakt; den andre är en sorts fjärrorgel.¹¹⁷

Portrettet av Jöns står i kontrast til Blocks søken etter Gud. Jöns er en sansenes mann og tror ikke på "spøkelseshistoriene om Gud, Jesus og den hellige Ånd".¹¹⁸ I motsetning til Block som har blikket rettet mot Gud, er Jöns' oppmerksomhet utelukkende rettet mot den verden man kan gripe med sansene. Allerede i innledningen risser Bergman opp

¹¹⁷ Ingmar Bergman et al., *Bergman om Bergman* (Stockholm: Norstedt, 1970), 124.

¹¹⁸ Bergman, *Four Screenplays*, 163.

motsetningsforholdet dem i mellom. I kontrast til Blocks bønn og blick mot himmelen, ligger Jöns med hele sin kroppslige kontaktflate mot bakken og sover, med en nærmest dyrisk hengivenhet. Han våkner ikke før Block sparker ham i siden, hvorpå Jöns svarer med å hvese som et truet dyr.

Portrettet av Block peker riktignok også mot et menneske som fornemmer det meningsløse ved tilværelsen, men Block holder ikke ut tanken på dette, og gjør alt som står i hans makt for at livet skal fremstå som meningsfullt. I motsetning til Block leter ikke Jöns etter en mening med livet, han har innsett at livet er uten mening og tar konsekvensene av en slik innsikt. Jöns er en mann uten tro. Han representerer således en annen side av det moderne mennesket: det som på grunnlag av sine erfaringer har forkastet troen på en allmektig og god Gud. I visshet om livets meningsløshet, uten den overbygning av mening som troen bibringer det religiøse mennesket, fortsetter Jöns å leve og handle, på tross av trusselen om død som kaster skygger over hans liv.

Tidligere i oppgaven har jeg diskutert hvordan Blocks streben etter mening og retning i tilværelsen med fordel kan ses i lys av Sartres eksistensielle tenkning. I fravær av den Gud han stadig søker, garantisten for at livet tidligere fortonet seg meningsfullt, setter Block seg fore å utføre en handling med håp om å overvinne følelsen av meningsløshet som hjemsøker ham, for dermed å kunne dø i visshet om at hans liv har hatt en mening. I møtet med den personifiserte Døden, i viten om at hans liv er forbi så snart sjakkpartiet er over, tar Block ansvar for sin egen skjebne og bestemmer seg for å utrette en meningsfull handling.

Mens Sartres filosofi og dramatik kan hevdes å utgjøre en viktig referanseramme for Bergmans skildring av Block, vekker derimot portrettet han tegner av Jöns assosiasjoner til personene som befolker Albert Camus' romaner og teaterstykker. Særlig vekker Jöns' holdning assosiasjoner til Camus' *absurde mennesker*. I følgende analyse vil jeg først redegjøre for Camus absurditetsbegrep slik det fremkommer i *Myten om Sisyfos* (1942), og fremheve den nære sammenhengen mellom følelsen av absurditet og døden – hvordan døden bidrar til å vekke følelsen av absurditet – for så å vise hvordan denne tenkning kommer til uttrykk i skuespillet *Caligula* (1944). Jeg vil deretter peke på hvordan fornemmelsen av det absurde ligger til grunn for hva Camus refererer til som det *absurde menneske* – mennesket som lever i full bevissthet om livets meningsløshet og dets aksept av dette – og argumentere for at karakteren Jöns med fordel kan ses i lys av en slik fortolkning av mennesket.

Camus og det absurde

I romanen *Pesten* (1947) skildrer Camus menneskene i den algeriske byen Orans møte med en dødelig pestepidemi, og hvordan de forholder seg til trusselen om en brå død som rammer blindt og vilkårlig.¹¹⁹ Pestmotivet spiller, som vi allerede har sett, en lignende rolle i *Det sjunde inseglet*. Bergman setter seg her fore å belyse ulike reaksjoner på trusselen om død og møtet med lidelse i form av pesten som har rammet Sverige i det 14. århundre. I begge tilfeller tjener valget av pestmotivet som utgangspunkt for en undersøkelse av de menneskelige vilkår.

Foruten *Pesten* kan vi i Camus litterære produksjon finne en rekke andre verk som tematiserer menneskets møte med en verden blottet for mening. Blant disse verkene hører dramaet *Caligula* som den 29. november 1946 hadde premiere ved Göteborg Stadsteater i regi av Ingmar Bergman selv.¹²⁰ Med iscenesettelsen av stykket bidro ikke bare Bergman til den franske eksistensialismens inntog i svensk kulturliv, han kom samtidig i direkte berøring med kongstanken i Camus' tidlige tenkning: hva Camus refererte til som *det absurde*. Med begrepet forsøker Camus å sette ord på en erfaring som peker mot en tilværelse uten noen åpenbar og selvinnlysnede mening; en allmenngyldig følelse som ”kan slå hvilket som helst menneske i ansiktet på hvilket som helst gatehjørne”.¹²¹ Camus gir begrepet en mer utførlig filosofisk behandling i essayet *Myten om Sisyfos*, der han beskriver hvordan mennesket lever i håp om en ny og bedre morgen, hvordan det fyller hverdagen med prosjekter og planer, mens det fortrenger sin endelighet og det faktum at hver dag bringer det nærmere døden. Det absurde oppstår i møtet med en tilværelse som ikke lenger fremstår som rasjonell og enhetlig med et endelig og meningsgivende mål: i det enkeltmennesket erkjenner fullt ut at det ikke er mulig å forstå den dypere hensikt med sin eksistens.¹²²

Myten om Sisyfos og *Caligula* utgjorde sammen med verkene *Den fremmede* (1942) og *Misforståelsen* (1944) Camus' store prosjekt om *det absurde*. Utformingen av de to førstnevnte verkene ble bedrevet parallelt¹²³ og man behøver ikke, for å bruke Thure

¹¹⁹ Albert Camus, *Pesten* (Oslo: Aschehoug, 2000).

¹²⁰ Ved siden av iscenesettelsen av *Caligula*, som for øvrig var Bergmans eneste formelle befåttning med Camus' arbeider, forelå det planer om å lage film av Camus' novelle *Fallet* (1956), hvor Bergman skulle stå for regien. Planene ble imidlertid skrinlagt da Camus avled i en bilulykke i 1960. (Lise-Lone Marker and Frederick J. Marker, *Ingmar Bergman: four decades in the theater* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982)), 62

¹²¹ Albert Camus, *Myten om Sisyfos: essay om det absurde* ([Oslo]: De norske bokklubbene, 2002), 14.

¹²² Camus, *Myten om Sisyfos*.

¹²³ Bakgrunnen for en slik oppfatning ligger i *Caligula*-stykkets lange og brokete tilblivelseshistorie. *Caligula* ble riktignok publisert for første gang i 1944, men det forelå et ferdig utkast av stykket allerede før

Stenströms formulering ”... lyfta fram mer än några centrala tankegångar i essän om det absurde för att se hur tydligt *Caligula* infaller i dess koordinatsystem.”¹²⁴ Ved siden av å underkaste oppfatningen av livet som absurd en analyse, illustrerer Camus hvordan mennesker som lever i forvissning om tilværelsens absurde karakter gir seg i kast med sin situasjon i lys av denne innsikten.

Med utgangspunkt i *Caligula*, lest som en del av Camus’ prosjekt om det absurde; et uttrykk for Camus’ formulering av den *absurde følsomhet*, har jeg som formål å analysere karakteren Jöns i *Det sjunde inseglet*. Det er spesielt to berøringspunkter mellom *Caligula* og *Myten om Sisyfos* som utmerker seg og som kan ha inspirert Bergman i portrettet av Jöns. *For det første* gjelder det Jöns’ overbevisning om at mennesket i siste instans ikke kan finne noe sikkert og endelig svar på tilværelsens mening og hensikt. Hans livsanskuelse later til å ha mye til felles med den man kan finne hos flere av karakterene Camus betegner som absurde mennesker. *For det andre* gjelder det Jöns’ måte å forholde seg til denne situasjonen på. I Camus’ verden forsøker ikke mennesker som har innsett det absurde å unnsnippe følelsen ved å henvise til en mening utenfor en selv, men velger derimot å omfavne absurditeten. Til tross for at Jöns er klar over at han snart vil dø, at pesten omsider vil innhente ham, forsøker han ikke å rettferdiggjøre sitt liv ved å henvise til noen høyere form for mening med tilværelsen, han omfavner derimot øyeblikket. Han handler og lever i nået. Nettopp i Jöns’ aksept av den menneskelige tilværelsens meningsstomhet ligger den klareste parallellen til Camus’ portretter av det absurde menneskets innstilling til det å leve.

Den absurde livsanskuelse og døden

For bedre å forstå Bergmans fremstilling av Jöns’ livsanskuelse og livsholdning, kan det altså være givende å se nærmere på Camus’ litterære og filosofiske behandling av det absurde. Felles for både *Caligula* og *Myten om Sisyfos* er som antydning ovenfor, at de skildrer mennesker som lever i visshet om tilværelsens mangel på iboende mening og ulike tilnærminger til en slik erkjennelse.

krigsutbruddet i 1939. Da *Myten om Sisyfos* ble publisert i 1942, hadde Camus i lenger tid arbeidet med manuset. I 1936 skrev Camus i sin notatbok: ”Filosofisk verk: absurditeten. Litterært verk: kraft, kjærlighet og død under erobringens tegn. I begge blande de to genrene, men respektere den særegne tonen.” Albert Camus i Hall Bjørnstad, innledende essay til *Myten om Sisyfos* (Oslo: De norske bokklubbene, 2002), 14.

¹²⁴ Thure Stenström ”Albert Camus’ *Caligula*” i Egil Törnqvist, *Drama och teater* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1968), 160.

Caligula skildrer den romerske keiseren med samme navn, hans stormannsgalskap og fall. Til tross for at stykket umiddelbart ble tolket som et bilde på det krigsherjede Europas despoter, var *Caligula* også et tidlig uttrykk for Camus tenkning omkring ”det absurde” – hvordan livet i bunn og grunn er meningsløst og hvilke konsekvenser denne innsikten kan føre med seg – en rød tråd i Camus tidlige forfatterskap. I stykket dveler Camus, med døden som bakteppe, ved ulike tilnærminger til et liv frarøvet mening.

I *Caligula* knytter Camus erfaringen av det absurde opp til erfaringen av dødens nærvær. Allerede i stykkets innledning trer døds motivet frem. Da Caligulas søster og elskerinne Drusilla, faller bort, forsvinner keiseren fra sitt palass og blir borte i tre dager. Før Drusillas dødsfall var Caligula, som Camus beskriver i stykkets forord, en relativt attraktiv prins¹²⁵. Han var både elsket og respektert av sine undersåtter. Det er imidlertid ikke den samme Caligula som returnerer til sitt palass; en forandring har inntruffet i løpet av hans fravær. Tilbake vender en tyrann. I Drusillas bortgang har Caligula innsett det absurde ved livet. Når ingenting varer – når alle en gang skal dø – har heller ingenting mening. Alle handlinger blir, som følge av et slikt syn, likeverdige og i bunn og grunn likegyldige. Denne innsikten er opptakten til store forandringer i Caligulas innstilling til livet.

Døds motivet er ikke enestående for *Caligula*. I verkene som faller inn under den ”absurde fase” i Camus’ forfatterskap, er båndene sterke mellom protagonistenes opplevelse av død og oppfatning av *det absurde*. Camus’ absurde ”helter” – Caligula, Maria i *Misforståelsen*, Mersault i *Den Fremmede* og Dr. Rieux i *Pesten* – blir alle bevisste det absurde fordi de konfronteres med døden og dermed oppfatter seg selv som dødsdømte.¹²⁶ Caligula-stykkets undertittel vitner i så måte om den helt sentrale plass døden inntar i Camus’ tidlige arbeider – *ou le sens de la mort*. Camus beskriver forholdet mellom døden og absurditeten nærmere i *Myten om Sisyfos*: ”Under det dødbringende lys fra denne skjebne, viser nytteløsheten seg. Ingen moral, og heller ingen anstrengelse, kan a priori rettferdiggjøres når man er stilt overfor den blodige matematikk som bestemmer vår skjebne”¹²⁷, og antyder at det i bunn og grunn er i møte med døden, ”i vissheten om menneskets dødelighet, at følelsen av livets absurditet har sitt utspring.”¹²⁸ På lik linje med Camus’ tenkning om det absurde i *Myten om Sisyfos* er altså døden et sentralt premiss i *Caligula*.

¹²⁵ Albert Camus, forordet til *Caligula & Three Other Plays* (New York: Vintage Books, 1958), 5.

¹²⁶ Walter A. Strauss, “Albert Camus’ *Caligula*: Ancient Sources and Modern Parallels,” *Comparative Literature* 3, no. 2 (April 1, 1951), 169.

¹²⁷ Camus, *Myten om Sisyfos*, 18-19.

¹²⁸ *Ibid.*, 7.

I *Caligula* illustrerer ikke Camus bare hvordan hovedpersonen blir bevisst det absurde, men også hans reaksjon i møte med en slik innsikt. To av hans undersåtter – Cherea og Scipio – har gjort den samme erfaring, og også deres handlinger er uttrykk for reaksjoner i møte med det absurde. Stykket rommer således en refleksjon omkring absurditetsbegrepet, i det de to inntar rollene som motpoler til Caligulas mer ekstreme livsholdning og hensynsløse oppførsel. På grunnlag av sin nye innsikt vil nemlig Caligula tvinge sine undersåtter til å innse at det eksisterer kun en frihet, den dødsdømtes. Dermed legger Caligula ut på en selvutslettende reise hvor alt av verdi legges i grus. Innsikten i det absurde ved tilværelsen resulterer i et forsøk på å forandre tilværelsen for dermed å utelukke absurditeten. Han besettes av tanken på det umulige, på å overskride denne verdens begrensninger: Han vil eie månen: "Really, this world of ours, the scheme of things as they call it, is quite intolerable. That's why I want the moon, or happiness, or eternal life – something, in fact, that may sound crazy, but which isn't of this world".¹²⁹ Månen blir i stykket en metafor for en mening med livet – umulig å få grep om.

Likt keiser Caligula, er det i møte med døden Jöns innser tilværelsens meningsløshet. Jöns opplever riktignok ikke den legemliggjorte Døden på samme måte som ridderen Block, hans erfaring er knyttet til de blodige korstogene og pestens herjinger. Etter Blocks møte med Døden på stranden finner det sted et lignende møte mellom Jöns og døden i scenen hvor reisefølget rir inn i landet. Scenen kan tolkes som Jöns' versjon av Blocks møte med Døden. I Jöns' møte fremkommer imidlertid ikke døden, i tråd med hans materielle livssyn, som en levende person, den er kun et råtnende lik med markspiste øyne. Den bidrar til Jöns' fokus mot øyeblikket, alt annet er nytteløst. Døden vil uansett tilintetgjøre ambisjoner om en mening med livet. Tilskueren konfronteres tidlig med et slikt premiss i *Det sjunde inseglet*.

Fornemmelsen av det absurde

I *Myten om Sisyfos* utdyper og analyserer Camus, i tilknytning til eldre og samtidig eksistensfilosofi, absurditetsbegrepet han skisserte opp og formulerte i *Caligula*. Det absurde eller eksistensens absurditet er begrepet Camus mener best beskriver den grunnleggende meningsløsheten i et menneskes liv. For å illustrere sitt *absurde resonnement*, setter Camus meningen med livet i sammenheng med selvmordet, og legger grunnlaget for en undersøkelse av hvilken grad selvmordet er en løsning på det absurde. Selvmorderen argumenterer for at

¹²⁹ Camus, *Caligula*, 8.

livet er meningsløst og derfor mangler verdi. Ifølge selvmorderens resonnement er derfor selvmordet legitimt. Spørsmålet som motiverer Camus' refleksjon blir i så måte: Hvis livet er meningsløst, er det da riktig å konkludere med at livet også mangler verdi? Og fremstår da selvmordet som fornuftig? Camus deler selvmorderens tro på at livet er meningsløst, men ikke troen på livet som verdiløst og at dette er en tilstrekkelig årsak til å ende sitt liv.

I forlengelse av dette utlegger Camus sin sentrale idé: Det absurde er først og fremst en følelse eller fornemmelse av å bli fornektet av verden. Følelsen er imidlertid av en flyktig og u håndgripelig art og er ikke et resultat av rasjonell refleksjon, men dukker snarere uforvarende opp i et menneske. Hva går så en slik følelse ut på, og hvordan utløses den? Hva Camus omtaler som det absurde har sitt utgangspunkt i motsetningsforholdet mellom den menneskelige bevissthetens ønske om klarhet på den ene side og verdens vilkårlighet og irrasjonalitet på den andre. For å begrepsfeste dette viser Camus til hvordan absurditeten oppstår i konfrontasjonen mellom mennesket og dets livsverden:

Jeg har derfor grunn til å si at absurditeten ikke oppstår av en enkel undersøkelse av en kjensgjerning eller et inntrykk, men at den springer ut av sammenligningen mellom en faktisk tilstand og en viss virkelighet, mellom en handling og en verden som er for mektig for den. Det absurde er essensielt sett en uoverensstemmelse. Det finnes verken i det ene eller det andre av de elementer som sammenlignes. Det oppstår i konfrontasjonen mellom dem¹³⁰

Camus' argumentasjon resulterer i en todeling av det absurdes forutsetninger: menneskets fornuft på den ene siden og det irrasjonelle på den andre. Det absurde oppstår dermed i møtet mellom den menneskelige bevissthet og verdens felles tilstedeværelse, ”i møtet mellom menneskets kallende rop og verdens ufornuftige taushet.”¹³¹

I *Myten om Sisyfos* viser Camus til hva slags erfaringer som kan gi seg utslag i en absurd livsfølelse. Blant disse er erfaringen av å stå fremmed ovenfor sin egen hverdagslige gjøren, i det man ikke lenger ser noen sammenbindende orden, større plan eller retning i sitt livsløp.

En verden som man kan forklare, endog med dårlige grunner, er den verden man føler seg hjemme i. Men i en verden som plutselig er berøvet for illusjoner og klarhet, føler derimot mennesket seg som en fremmed. Fra en slik utlendighet går det ingen vei tilbake, ettersom den er berøvet for minner om et tapt fedreland eller håp om et lovet land. Denne kløft mellom

¹³⁰ Camus, *Myten om Sisyfos*, 32-33.

¹³¹ *Ibid.*, 30.

mennesket og dets liv, skuespilleren og hans kulisser, det er nettopp følelsen av absurditet.¹³²

Følelsen av absurditet kan også tre frem når et menneske erkjenner tilstedeværelsen av den dype kløften mellom egen bevissthet og verden. I motsetning til menneskets behov for enhet, begripelighet og mening fremstår verden selv som oppsplittet, tilfeldig og meningsløs.¹³³ Fornemmelsen av verden som absurd kan tre frem på ulike måter, og i ulike situasjoner, også i de mest rutinepregede gjøremål i hverdagen. Vanen legger i følge Camus et slør over det absurde, men kan samtidig også åpenbare det:

Det hender at kulissene styrter sammen. Stå opp, trikk, fire timer på kontor eller fabrikk, måltid, trikk, fire timer i arbeid, måltid, søvn og mandag tirsdag onsdag torsdag fredag og lørdag i samme rytme, denne veien følger man lett det meste av tiden. Men en dag dukker et ”hvorfors” opp og alt begynner i denne lede av forundring.¹³⁴

Når det gjelder fornemmelsen av det absurde er det likevel én erfaring som tillegges særlig vekt hos Camus: Møtet med døden. Som vist ovenfor står dette motivet helt sentralt i en rekke av hans arbeider, deriblant *Caligula*.

Caligulas absurde resonnement

Tidligere har jeg argumentert for at møtet med døden ligger til grunn for Caligulas så vel som væpneren Jöns' opplevelse av tilværelsens meningsløshet. Med utgangspunkt i disse erfaringene gjør både Camus' og Bergmans karakter seg en rekke refleksjoner over livet. I denne sammenheng kan det være givende å fremheve at Camus gjør et skille mellom *følelsen* av det absurde og *begrepet* om det absurde. Selve følelsen av absurditet ligger til grunn for evnen til å erkjenne absurditeten som et begrep, noe som i sin tur muliggjør et intellektuelt resonnement over hvordan man bør handle i lys av en slik innsikt.

I det følgende vil jeg først gi en sammenfatning av det man kan kalle Caligulas absurde resonnement, før jeg vil forsøke å vise hvordan man kan finne et beslektet resonnement hos Jöns. Et viktig poeng er å få frem at det ligger avgjørende forskjeller mellom hvilke konklusjoner de to drar, og følgelig mellom hvordan de velger å handle.

¹³² Ibid., 9.

¹³³ Stenström, *Existentialismen*, 160.

¹³⁴ Camus, *Myten om Sisyfos*, 16.

Camus' definering og formulering av det absurde finner sted i kapitlet *Det absurde resonnement* i *Myten om Sisyfos*. I *Caligula* legger Camus frem et beslektet resonnement fremført av hovedpersonen selv. Caligulas slutning er i tråd med Camus' tenkning i *Myten om Sisyfos*: Når ingenting varer, har heller ingenting mening. Ifølge en slik tankegang er alle handlinger både likeverdige og i bunn og grunn likegyldige. Når alle en gang skal dø er det meningsløst å snakke om gode og onde handlinger, alle handlinger er dermed både likeverdige og likegyldige, og ingen vil være tilstede for å få med seg Guds eller historiens dom over eget handlingsliv.¹³⁵ Konklusjonen Caligula trekker av resonnementet munner ut i en radikal handlingsfrihet – alt er tillatt.

Som et svar på sin innsikt i absurditeten forvandles Caligula til en brutal og uforutsigbar hersker fylt av forakt mot livet. Etersom alle hans handlinger er likeverdige, spiller det ikke noen rolle om han handler godt eller ondt, om han dreper sine undersåtter eller ikke. For å få undersåttene til å forstå sitt poeng må Caligula la dem oppleve trusselen om død.

... I wish men to live by the light of truth. And I've the power to make them do so. For I know what they need and haven't got. They're without understanding and need a teacher; someone who knows what he's talking about.¹³⁶

Caligula påtar seg pedagogens rolle, og ved å støtte seg til en stram logikk tuftet på hans absurde resonnement, innleder Caligula arbeidet med å rive vekk alt som tilsynelatende gir mening og trygghet i undersåttenes daglige liv. Som et ledd i sin plan erklærer Caligula at all arv skal gå til staten, for deretter å sette opp en liste over formuende borgere som han deretter vil ta livet av i tilfeldig rekkefølge. Caligula fortsetter terrorregimet med å drepe både Scipios far og Lepidus' sønn, beslaglegge formuen til Patricius og seksuelt misbruke kona til Octavius i hans nærvær. Handlingene, som undersåttene finner det vanskelig å innvende mot, er logiske nok om man følger det absurde resonnement: Er livet meningsløst, spiller det ingen rolle hvordan man handler. Dette er Caligulas metode for å få sine undersåtter til å innse tilfeldighetene og det absurde i livet, og med dét tvinge dem til en revurdering av egen eksistens. Ved å misbruke sin makt tilintetgjør Caligula alle verdier og fortsetter sin marsj mot en radikal nihilisme.

¹³⁵ Stenström, *Albert Camus' Caligula* i Törnqvist, *Drama och teater*, 162.

¹³⁶ Camus, *Caligula & three other plays*, 9.

Cherea som korrektiv

Caligula kretser ikke utelukkende rundt keiserens erfaringer og innsikter. Vi introduseres også for perspektiver formulert av hans undersåtter. Karakteren Cherea er særlig interessant, fordi han opprettholder en motstand mot å hengi seg til den totale nihilisme.

På tittelbladet til *Myten om Sisyfos* gjengir Camus et sitat fra Pindar: ”Å min sjel, streb ikke etter udødeligheten, men uttøm det muliges verden”.¹³⁷ Sitatet gjenspeiler en begrensningstanke som var sentral for Camus.¹³⁸ Det absurde mennesket bør begrense seg til å fullende seg selv i livet på jorden. Å forvente seg et videre liv etter døden er, ifølge Camus’ tankegang, å begjære det umulige. Å begjære et liv etter døden er det samme som å ha et ønske om å overskride menneskets evner og ta Guds plass. Caligulas innsikt i absurditeten og hans opprør mot denne er korrekt, men i hans iver etter å omdanne verdensordningen – få solen til å gå ned i øst og fange månen – for dermed å tilintetgjøre følelsen av absurditet, er å ville virkeliggjøre ”det umulige”.¹³⁹

Caligula er som nevnt ikke alene om å ha fornemmet det absurde. Både Cherea og Scipio har gjort samme erfaring og uttrykker forståelse for Caligula, men velger ikke Caligulas selvutslettende metode i møte med det absurde. Ved å plassere stykkets hovedkarakterer opp mot hverandre nyanserer Camus absurditetsbegrepet. Både Caligula og Scipio krever alt, selv det umulige, men Scipio er i motsetning til Caligula: ”ren i det gode, som jeg er ren i det onde”¹⁴⁰ Scipios kjærlighet til livet springer også ut av det absurde, og i stykket pendler Camus mellom Caligulas benektelse av livet og Scipios bekreftelse av livet. Med karakteren Cherea skaper Camus en balanse mellom disse motsetningene.¹⁴¹ I motsetning til Caligula representerer Cherea en moderat og fornuftig tilnærming til absurditeten – han ser visse verdier som givende, i motsetning til Caligulas nihilisme. Cherea gir uttrykk for sin holdning:

...I like and need to feel secure. So do most men. They resent living in a world where the most preposterous fancy may at any moment become a reality, and the absurd transfix their lives, like a dagger in the heart. I feel as

¹³⁷ Camus, *Myten om Sisyfos*.

¹³⁸ Stenström, *Albert Camus' Caligula*, 163.

¹³⁹ *Ibid.*, 163.

¹⁴⁰ *Caligula* sitert i Bernt Vestre, *Albert Camus og menneskets revolte* (Oslo: Tanum, 1960), 66.

¹⁴¹ Vestre, 66

they do; I refuse to live in a topsy-turvy world. I want to know where I stand,
and to stand secure.¹⁴²

Cherea tror ikke, som Caligula, på å lede det absurde ut i de ytterste konsekvenser. Han vil leve og være lykkelig. Caligulas argument mot Chereas behov for sikkerhet er å understreke at sikkerhet og logikk ikke går hånd i hånd. Cherea svarer: "Quite true. My plan of life may not be logical, but at least it's sound"¹⁴³ Caligula er i et totalt opprør mot verdens absurditet, og han forsøker å knuse følelsen av absurditet ved å tilintetgjøre alle verdier for dermed å oppnå en form for enhet og mening. Ulikt Cherea makter ikke Caligula å se verdier i universets likegyldighet. Da Cherea forteller Caligula at han tror noen handlinger er mer prisverdige enn andre, svarer Caligula: "And I believe that all are on equal footing"¹⁴⁴, en uttalelse i tråd med hans absurde resonnement. Caligula overser imidlertid et viktig poeng: det er kun konsekvensene av handlingene som er likeverdige, ikke selve handlingen. Opprinnelsen til Caligulas posisjon er å finne i Dostojevskijs roman *Brødrene Karamasov* og karakteren Ivan Karamasovs grunnsetning: "alt er tillatt."¹⁴⁵ Camus peker på at en slik livsregel har noe absurd ved seg, men må ikke forstås på en vulgær måte.¹⁴⁶ En slik mulighet leder Camus til å ta et forbehold om at alt ikke er lov likevel:

Det absurde frigjør ikke, det binder. Alt er tillatt betyr ikke at ingenting er forbudt. Det absurde gjør bare konsekvensene av disse handlinger likeverdige... hvis alle erfaringer er like gyldige, så er pliktens erfaring like legitim som en annen. Man kan være dydig ved et innfall.¹⁴⁷

Cherea presenterer et svar på Caligulas absurde resonnement. Selv i en absurd verden er det verken mulig å leve eller være lykkelig hvis man følger den logiske konklusjonen av det absurde til det ytterste. Cherea sier:

Because what I want is to live, and to be happy. Neither, to my mind, is possible if one pushes the absurd to its logical conclusions. As you see, I'm quite an ordinary sort of man. True, there are moments when, to feel free of them, I desire the death of those I love, or I hanker after woman from whom the ties of family or friendship debar me. Where logic is everything, I'd kill or fornicate on such occasions. But I consider that these passing fancies have no great importance. If everyone set to gratifying them, the world would be

¹⁴² Camus, *Caligula*, 51.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid., 52.

¹⁴⁵ Camus, *Myten om Sisyfos*, 68.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Albert Camus i Vestre, *Albert Camus og menneskets revolte*, 56.

impossible to live in, and happiness, too, would go by the board. And these, I repeat, are the things that count, for me.¹⁴⁸

Sitatet fremhever Chereas syn på verdiene som det dypeste i menneskene. Det er dem som gir mennesket en grunn til å leve. Chereas holdning karakteriseres av en humanisme som gir avkall på konsekvensen straks den truer grunnleggende menneskelige verdier.¹⁴⁹ I motsetningen til Chereas holdning står Caligulas vekseltrekking på en konsekvent absurditet som leder til nihilisme.¹⁵⁰ Makter Caligula å gjennomføre sitt prosjekt – tilintetgjørelsen av alle verdier – vil verden ifølge Cherea, gå under: ”But what’s intolerable is to see one’s life being drained of meaning, to be told that there’s no reason for existing. A man can’t live without some reason for living.”¹⁵¹ Caligula mener Cherea må tro på en høyere idé når han forneker Caligulas planer om å føre det absurde ut i de ytterste konsekvenser. Cherea parerer med å svare: ”Certainly I believe that some actions are – shall I say? – more praiseworthy than others.”¹⁵² Chereas vektleggelse av handlingen peker mot Camus’ skisse av det absurde mennesket *Erobreren i Myten om Sisyfos* og ”handlingen uten en morgendag”. Til tross for sin innsikt i absurditeten resignerer ikke Cherea, men mobiliserer derimot styrke til fortsatt å handle selv om handlingen vil fremstå som meningsløs i lys av døden. En slik opprørsk innstilling til livet er i seg selv en kilde til lykke, foreslår Camus. Både Cherea og Dr. Rieux i *Pesten* har gjennomgått en slik holdningsendring. De er begge forsonet med absurditeten, Caligula er det ikke.

Caligula innser til slutt at hans program er et blindspor. Å føre livet ut i nihilisme løser ikke absurditetens problem. I opprøret mot skjebnen, et opprør som var Caligulas egen sannhet, benektet han alt som bandt ham til menneskeheten. Caligula går til grunne fordi han ikke kan ødelegge alt uten også å ødelegge seg selv. I et klart øyeblikk avfinner Caligula seg med sine feilsteg og aksepterer døden – han har forstått at ingen kan redde seg selv alene og ingen kan være fri på bekostning av andre.¹⁵³ Camus viser med en slik avslutning at den gale Caligulas frihetsbegrep er absurd og selvoppløsende¹⁵⁴ og belyser dermed den konsekvente nihilismens utilstrekkelighet.

¹⁴⁸ Camus, *Caligula*, 52.

¹⁴⁹ Vestre, *Albert Camus og menneskets revolte*, 65.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Camus, *Caligula*, 21.

¹⁵² Ibid., 52.

¹⁵³ Camus, *Caligula*., 6

¹⁵⁴ Stenström, *Existentialismen*, 133.

Jöns' absurde resonnement

I *Det sjunde inseglet* lar Bergman væpneren Jöns fremføre et resonnement som er beslektet med Caligulas, men ikke like ekstremt i dets konklusjoner. I tråd med Camus tenkning om det å omfavne det absurde, gir Jöns uttrykk for å være et menneske som har innsett livets meningsløshet, men allikevel velger å handle på tross av en slik innsikt.

Bergmans portrett av Jöns fungerer som en motsetning til Block og hans gudstro. Ved å skildre Jöns – hans handlinger og meninger – gir Bergman et filmatisk uttrykk til de absurde menneskers følelse av å leve i en meningsløs verden. Jöns' befatning med døden har revet vekk grunnlaget for troen på en gudgitt hensikt. Bergman skaper, lik Camus, et bilde av et menneske som har innsett tilværelsens vilkårlighet. I scenen hvor Tyan, jenta som er anklaget for hekseri, brennes på bålet, avsløres Jöns' manglende tro på et liv etter døden, samt hans generelle oppfatning av tilværelsen. Block og Jöns står ved siden av hverandre og ser Tyan bli spist av flammene:

JÖNS: Vad ser hon? Kan du svara mig på det?

RIDDAREN (Skakar på huvudet): Hon har inte ont mer, säger han.

JÖNS: Du svarar inte på min fråga. Vem tar hand om det där barnet? Är det änglarna eller gud eller satan eller bara tomheten? Tomhetens herre!

RIDDAREN: Det kan inte vara så.

JÖNS: Se på hennes ögon. Hennes stackars medvetande håller på att göra en upptäckt: Tomheten under månen.

RIDDAREN: Nej.

JÖNS: Vi står maktlösa med hängande armar, för vi ser det hon ser, och vår skräck och hennes är densamma... (Han skriker) Det där lilla barnet! Jag gitter inte, jag gitter inte...¹⁵⁵

Jöns siste replikk er sentral. Han henviser til at tomheten, som Tyan innser er dødstilstanden, også er betegnende for ham selv og Blocks liv. Tomhet er like beskrivende for livet som for døden, og fra tomhet følger meningsløsheten.

Til tross for at Jöns' resonnement ligner på Caligulas trekker ikke Jöns de samme konklusjoner som ham. Det grunnleggende premisset for deres slutninger er riktignok likt: I skyggen av død har de begge innsett livets meningsløshet. Caligula setter seg imidlertid som mål å nå frem til en ny og antatt mer genuin form for mening. Ved å legge alt som før var av

¹⁵⁵ Bergman, *Four Screenplays*, 186.

verdi i grus og gripe det umulige, søker han å motvirke erfaringen av tomhet. Jöns nøyer seg derimot kun med ”det mulige”, han søker etter en form for lykke i livet, og i det at han som levende subjekt kan velge å handle. Jöns forankrer sin handling i øyeblikket, impulsivitet fremfor refleksjon styrer hans handlingsmønster. Til tross for sine observasjoner om dødens tilintetgjørende makt resignerer ikke Jöns, men holder fast ved sin aktive livsinnstilling.

Enkelte kritikere har trukket frem betegnelsen nihilist for å beskrive Jöns. Jeg mener derimot at Jöns har flere likhetstrekk med Cherea enn den konsekvente nihilisten Caligula. I likhet med Cherea står Jöns inne for holdningen: Noen handlinger er vakrere enn andre. Jerry H. Gill understreker Jöns’ rolle som en handlingens mann.¹⁵⁶ En rekke episoder bygger under en slik tolkning. På en forlatt gård redder han en jente fra å bli voldtatt av banditten Raval, og ettersom alle menneskene på gården hvor hun jobbet er døde av pest, tar Jöns henne til seg som tjenestepike. I samarbeid med Block gir han Tyan, som er anklaget for hekseri og skal brennes, et sedativ for å dempe hennes smerter. På vertshuset redder han Jof fra en mobb ledet av Raval, og han trøster smeden Plog når hans kone har rømt av gårde med skuespilleren Skat. Ved et annet tilfelle sørger han for at følget han reiser med kommer seg unna pestsmitten.

Valget av å handle på tross av meningsløsheten og valget av handlingenes art bekrefter at Jöns kan tolkes både som et absurd menneske og at han samtidig ser verdien av én type handlinger fremfor andre. Jöns kunne tillatt seg å handle etter forgodtbefinnende, men velger gang på gang å hjelpe sine medmennesker. En slik tolkning synes særlig nærliggende i scenen hvor Jöns har reddet den stumme jenta fra å bli voldtatt av Raval:

JÖNS: Farväl, min flicka. Jag kunde ha våldtagit dig. men oss emellan är jag trött på den sortens kärlek. Det blir lite torrt i längden.¹⁵⁷

Jöns bryter ut i en vennlig latter og går ifra henne. Han snur seg om etter at han har gått ett stykke:

JÖNS: När jag tänker på saken skulle jag behöva en hushållerska. Lagar du bra mat? (Flickan nickar ivrigt.) Ja, jag är visserligen gift men hyser gott hopp att min fru ska vara död vid det här laget, så jag behöver en hushållerska. (Flickan svarar inte men gör en rörelse.) Kom då, för satan, och stå inte där och glo. Jag har räddat dig från döden så du är skyldig mig åtskilligt.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Jerry H. Gill, *Ingmar Bergman and the Search for Meaning* (Grand Rapids, Michigan: Eerdmans, c1969), 17.

¹⁵⁷ Bergman, *Four Screenplays*, 156-157.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 157.

Jeg vil i forlengelsen av dette hevde at Bergmans karakter Jöns drar konklusjoner på en måte som er mer i tråd med Camus' portrett av Cherea, som står inne for holdningen om at noen handlinger er mer prisverdige enn andre, enn med Caligula. Bergmans skildring av Jöns er av et menneske som gjennom sine handlinger gir uttrykk for at eksistensen og livet tross alt har verdi, og at det gjelder å holde ut og virke på tross av den meningsløshet, død og tomhet som omgir menneskets livsstreben.

Det absurde resonnement Camus legger i Caligulas munn leder derimot frem til og åpner for en radikal nihilisme. Caligulas iver etter å tilintetgjøre alle verdier, blir et verktøy for Camus som tillater ham å skildre forskjellen mellom en *nihilistisk*¹⁵⁹ livsinnstilling og en innstilling som tar til orde for at livet tross alt er verdt å leve. Nihilisme leder mennesket til resignasjon. Å omfavne det absurde handler for Camus om motstand og revolt. Å handle i lys av – og på tross av – vissheten om det meningsløse, og likevel holde fram, synes å være selve kjernen i den absurde eksistensform. Med Jöns synes Bergman å skildre et menneske med en tilsvarende innstilling og handlemåte.

Opprør, frihet og lidenskap

I *Myten om Sisyfos* gis en mer inngående filosofisk behandling av det å leve et absurd liv. På bakgrunn av skillet mellom absurditetens to forutsetninger, den menneskelige fornuft på den ene siden og det irrasjonelle på den andre, reiser Camus' absurde menneske seg. Ifølge Camus finnes det ikke en løsning på absurditeten, og dermed heller ingen endelig forløsning for den som erfarer tilværelsens tomhet og fremmedhet: "Det gjelder å leve under trykket av dette absurde"(note camus).

Likt andre eksistensfilosofer var det uaktuelt for Camus å eliminere absurditeten ved å begå "filosofisk selvmord":

Mitt resonnement vil være trofast mot det innlysende som vekket det. Dette innlysende er det absurde. Det er denne uoverensstemmelse mellom ånden som ønsker, og verden som skuffer, min lengsel etter enhet, dette splittede univers og motsigelsen som lenker dem sammen (...) Det kan ikke komme på tale å maskere det innlysende, å oppheve det absurde ved å fornekte et av leddene i den ligning det er.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Oppfatning som fornekte alle verdier og normer og fremhever at alt ved tilværelsen er meningsløst og dermed likegyldig

¹⁶⁰ Camus, *Myten om Sisyfos*, 50.

Det fysiske selvmord fjerner den menneskelige fornuft ifra ”den absurde ligning”, og det ”filosofiske selvmord” fjerner den irrasjonelle delen. For Camus er poenget snarere at man må leve uten et regnskap som går opp.

Etter hvert som *Myten om Sisyfos* nærmer seg slutten, har absurditetens tyngdepunkt forskjøvet seg fra håpløshet til å bli en verdi eller en frigjørende kraft. I formuleringen av det absurde er Camus på linje med tidligere og samtidige eksistenstenkere og kommer ikke frem til noe radikalt nytt. Det er i fokuset på det absurde som utgangspunkt og ikke som konklusjon, Camus’ banebrytende arbeid ligger. I motsetning til Sartre, Kierkegaard og andre eksistenstenkere mener Camus man ikke kan få det absurde til å forsvinne ”gjennom trosakter eller ohållbara förnuftsmanöver.”¹⁶¹ Bevisstheten om det absurde motiverer verken til fysiske eller filosofiske selvmord, derimot gjelder det å holde fast ved absurditeten i all sin uløselighet¹⁶² Søren Kierkegaard talte om nødvendigheten av å kaste seg ut på de 70000 favners dyp – foreta det farefulle spranget over i troen – for at mennesket skal unngå å tape seg selv. Camus blir værende på kanten av stupet: ”Spranget er ikke noen stor fare, slik Kierkegaard mente. Faren finnes tvert imot i det subtile øyeblikk som går forut for spranget.”¹⁶³ Han retter slik blikket mot øyeblikket istedenfor evigheten. Hall Bjørnstad skriver betegnende i sitt innledningsessay til *Myten om Sisyfos*: ”Når blikket senkes fra morgendagen og evigheten til dagen i dag, åpner verden seg med en svimlende sansefylde og erfaringsrikdom. Fraværet av en overordnet mening gjør det absurde menneskets liv, her og nå, desto mer verdt å leve.”¹⁶⁴ Camus understreker at det absurde menneskets ideal er øyeblikket og en rekke slike øyeblikk foran en sjel som uopphørlig er bevisst.¹⁶⁵ I lys av et slikt ideal reiser det absurde menneske seg.

Som et resultat av Camus’ lojalitet mot det absurde, og som et svar på hvordan mennesket overhodet skal makte å leve side om side med absurditeten, gir Camus en beskrivelse av et menneske – et bilde på en livsholdning – som makter å se det absurde som en mulighet: det absurde menneske. Camus’ absurde menneske lar seg forferde av absurditeten, men gir likevel ikke etter for fristelsen til å fjerne et av leddene i ”den absurde

¹⁶¹ Stenström, *Existentialismen*, 270.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Camus, *Myten om Sisyfos*, 50.

¹⁶⁴ Hall Bjørnstad, innledende essay til *Myten om Sisyfos*, av Albert Camus(Oslo, De norske bokklubbene, 2002), 8.

¹⁶⁵ Camus, *Myten om Sisyfos*, 62.

ligning”. Et slikt menneske velger et liv i det farefulle øyeblikket forut for spranget, det gjør dette ”øde og golde strøk” til sitt permanente oppholdssted.¹⁶⁶

Forutsetningen for at det absurde skal stå frem som en mulighet krever en bestemt livsinnstilling. Camus beskriver en slik innstilling med tre ord – opprør, frihet og lidenskap. *Opprøret* er det eneste akseptable svar og den eneste konsekvente filosofiske holdning i møte med absurditetens problem, mener Camus, fordi mennesket – gjennom opprøret – hele tiden må reise sitt håpløse krav på intellektuell klarhet og nekte å kapitulere for det absurdes problem. En ”opprører” stiller uavbrutt spørsmålsteget ved tilværelsen og er et talerør for et krav om en ”umulig klarhet”. Der det filosofiske selvmordet begrenser virkeligheten og det fysiske selvmordet avslutter den, tar opprøret opp virkeligheten ”i dens fulle bredde og uloddelige dybde”¹⁶⁷. Slik makter det opprørske mennesket å leve uten håp, og i full bevissthet om det uforståelige i menneskets situasjon.

Den andre konsekvensen av det absurde er *friheten*: Vissheten om Guds ikke-eksistens, sannhetens relative karakter og døden som den endelige slutt. Friheten består i muligheten til å prøve ut ulike livsmuligheter – mennesket står fritt til å gjøre hva det vil. Bevisstheten om døden og livets meningsløshet bør skape en likegyldighet og distanse til tilværelsen som gir menneskene anledning til å leve mer intensivt, mener Camus. En følge av dette munner ut i *lidenskap*, på fransk ”passion”.

Vissheten om døden og tilværelsens meningsløshet gir menneskene mulighet til mer intensivt å gå opp i øyeblikket og glede seg over livets mangfold. Bernt Vestre presiserer lidenskapsbegrepet når han hevder at et menneske som er overbevist om at friheten kun har mening innenfor et tidsbegrenset liv, vil måtte innrømme at det som da blir avgjørende, er ”ikke å leve mest mulig, men best mulig.”¹⁶⁸ Camus fokuserer på viktigheten av øyeblikket i kontrast til kristendommen og andre trosretningers fokus på evigheten.

Gjennom å dyrke og hengi seg til opprør, frihet og lidenskap kan et menneske forandre opplevelsen av det absurde til en mulighet. Resultatet av en slik satsing på det absurde er, ifølge Camus, at de ”øde og golde strøk” – beskrivelsen Camus bruker på en verden hvor kulissene har falt – gjøres beboelige. Ved å holde fast på en slik innstilling er verden igjen i ferd med å fylles med mening og verdi for det absurde mennesket.

¹⁶⁶ Bjørnstad, 27.

¹⁶⁷ Vestre, *Albert Camus og menneskets revolte*, 43.

¹⁶⁸ *Ibid.*

Sisyfosmyten

I den antikke myten om Sisyfos finner Camus det arketypiske bildet på et absurd menneske. Camus' karakteristikk av et slikt menneske – opprøret, friheten og lidenskapen – trer tydelig frem i myten.

Man har vel allerede forstått at Sisyfos er den absurde helt. Det er han like meget på grunn av sine lidenskaper som på grunn av sin lidelse. Hans forakt for gudene, hans hat til døden, hans lidenskap etter å leve, førte til at han fikk den forferdelige straff at hele tilværelsen skulle brukes til å ikke fullføre noe. Det er den pris man må betale for lidenskapene på denne jord.¹⁶⁹

Å være dømt til tilværelsens innholdsløshet er også en karakteristikk som passer det moderne sekulære mennesket, mener Camus. I Sisyfoskikkelsen finner Camus en lignelse til det moderne menneskets liv: ”Vår tids arbeider sliter hver eneste dag i sitt liv med de samme oppgaver, og denne skjebne er ikke mindre absurd.”¹⁷⁰ Livet er et absurd strev som vi er dømt til å leve, en streben tilsynelatende uten mål og mening. Bergmans portrett av Jöns, som er en allegori til det moderne mennesket, har et beslektet grunnpremiss: Menneskene på 1950-tallet levde i en periode i fare for å bli utslettet av en atomkrig, og i skyggen av en slik trussel kan livet forekomme meningsløst og mangelen på innhold i tilværelsen vise seg.

Sisyfos ble i den antikke myten, grunnet sitt trass ovenfor gudene, han avslørte deres hemmeligheter og nektet å bøye seg for deres vilje, dømt i all evighet til å være slave av en stein. Sisyfos fikk tillatelse av gudene til å vende tilbake til jorden for å straffe sin ulydige kone, som hadde trosset hans siste vilje. Da Sisyfos på ny hadde ”gjensett verdens ansikt, smakt på vannet og følt solens stråler, de varme steinene og havet, ville han ikke vende tilbake til underverdenens skygger.”¹⁷¹ Gudene hentet Sisyfos tilbake til underverdenen hvor hans stein lå klar. Hans evige oppgave ble å rulle en steinblokk mot et ukjent mål. Hver gang han nådde toppen av et fjell rullet steinblokken umiddelbart ned på den andre siden. Et tilsynelatende totalt meningsløst arbeid. Gudene hadde innsett at det ikke finnes noen verre straff enn et unyttig og håpløst arbeid. Sisyfos resignerte imidlertid ikke og fortsatte sitt arbeid. Sisyfos er, ifølge Camus, et absurd menneske fordi han er seg bevisst sin skjebne. Han har ikke noe håp om en dag å få steinblokken til å bli liggende, og han blir dermed et symbol for et menneske som gjør det absurde til utgangspunkt og ikke endestasjon. Han er klar over

¹⁶⁹ Camus, *Myten om Sisyfos*, 120.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 121.

¹⁷¹ *Ibid.*, 120.

at steinblokken er hans oppgave og den angår ingen gud. Sisyfos' klarsyn, som skulle være hans lidelse, fullbyrder hans seier. ”Det finnes ingen skjebne som ikke kan overvinnnes med forakt”¹⁷², skriver Camus. Camus avslutter *Myten om Sisyfos* med en håpefull konstatering:

Jeg forlater Sisyfos ved foten av fjellet! Man gjenfinner alltid sin byrde. Men Sisyfos vitner om den høyere form for trofasthet som forneker gudene og løfter stenene. Også han dømmes at alt er godt. Dette univers som fra nå av er uten herre, forekommer ham verken godt eller intetsigende. Hvert eneste korn i denne stenen, hver eneste mineralbit av dette nattemørke fjell, utgjør alene en verden. Selve kampen for å nå disse høydene er nok til å fylle et menneskehjerte. Man må tro Sisyfos lykkelig!¹⁷³

Camus' portrett av Sisyfos er den rake motsetningen til bildet han tegner av Caligula. Hver gang Sisyfos' stein triller ned fra fjelltoppen gjenoppdager han det absurde. Sisyfos forblir imidlertid ikke som Caligula, i tilstanden, men erfarer en ny form for lykke i oppdagelsen av det absurde som bindeledd mellom ham selv og verden. Absurditeten legger skjebnen på hans egne skuldre: ”Hele Sisyfos' tause glede er der. Hans skjebne tilhører ham. Hans stein er hans sak. På samme måte får det absurde menneske, når det betrakter sin lidelse, alle guder til å tie.”¹⁷⁴

Jöns og Sisyfos

Det synes å være en rekke likheter mellom karakteren Jöns og Camus' bilde av Sisyfos. Fra Block og Jöns rir fra stranden, og filmen igjennom, gir Jöns stadig uttrykk for sin livsinnstilling. Nye biter faller på plass i synet på ham som et menneske som har innsett livets iboende meningsløshet og som tar konsekvensene av en slik innsikt. Etter åpningsscenen på stranden følger en scene i et nærliggende kapell hvor Bergman lar Jöns tegne et selvportrett som gir assosiasjoner til Camus' beskrivelse av Sisyfos. Ridderen trer inn i kirkerommet for å be fremfor krusifikset, mens Jöns slår seg ned med den lokale freskemaleren. Jöns taler til håndverkeren etter å ha tegnet et portrett av seg selv:

JÖNS: Här ser du väpnaren Jöns. Han flinar åt Döden, flabbar åt Herren, skrattar åt sig själv och ler mot flickorna. Hans värld är en Jönsvärld, trovärdig för ingen utom för honom själv, löjlig för alla, även för honom själv, meningslös i himlen och likgiltig i helvetet.¹⁷⁵

¹⁷² Ibid., 121.

¹⁷³ Ibid., 123.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Bergman, *Four Screenplays*, 151.

Likt Camus' beskrivelse av Sisyfos, inkluderer Bergman både Gud, døden og en hentydning til en orientering mot livet og øyeblikket i Jöns' beskrivelse av seg selv. Kanskje er det nettopp her mulig å spore en påvirkning fra Camus' idé om absurde mennesker?

Det trer i Camus' beskrivelse av Sisyfos og Bergmans beskrivelse av Jöns frem et sammenfallende syn på gudetro. Sisyfos foraktet gudene, og som Camus skriver: "Man anklager ham først og fremst for et visst lettsinn i forhold til gudene."¹⁷⁶ Jöns er en mann uten tro og behandler naturlig nok forestillingen om Gud på en lettsindig måte. Etter åpningsscenen på stranden, hvor Bergman risser opp en vag skisse av Jöns' materialisme, utdyper han beskrivelsen av ham ved å la Jöns gi uttrykk for sitt syn på Gud i en egen versjon av Blocks morgenbønn:

JÖNS: Hållas mellan rona , på en luderkona, det är livsens välbehag, för en man som jag... Upptill sitter Herran, han är ganska fjärran, Men din broder Satan möter du på gatan.¹⁷⁷

Han er tydeligvis fullstendig klar over sin latterliggjøring av Gud. Jöns legger til seg et lurrt ansiktsuttrykk da han skotter bort på Block i vente på en reaksjon under utførelsen av sin hedenske "morgenbønn", som både er spottende og sarkastisk. Jöns' syn på Gud er et resultat av hans materialistiske syn på livet. Bergman tydeliggjør og understreker et slikt syn da Jöns erklærer:

My little stomach is my world, my head is my eternity and my hands two wonderful suns. My legs are times' damned pendulums, and my dirty feet are two splendid starting points for my philosophy. Everything is worth precisely as much as a belch, the only difference is that a belch is more satisfying.¹⁷⁸

Jöns' materialistiske livsholdning blir med denne erklæringen eksplisitt. Holdningen er årsaken til at Jöns ser på Blocks endeløse rekke av spørsmål rettet mot Gud med avsky. Jöns stiller verken metafysiske eller religiøse spørsmål fordi de ifølge ham ikke kan besvares.¹⁷⁹ Han er ateist. Det eksisterer ikke en virkelighet utover det gitte. Han benekter riktignok ikke eksplisitt Guds eksistens, men lar imidlertid være å ta stilling til gudsspørsmålet. Jöns legger ut om sitt syn med ridderen som tilhører:

"This damned ranting about doom. Is that food for the minds of modern people? Do they really expect us to take them seriously? ... But allow me to

¹⁷⁶ Camus, *Myten om Sisyfos*, 119.

¹⁷⁷ Bergman, *Four Screenplays*, 140.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 163. Jöns' replikk er utelatt fra filmen, men står nedtegnet i *Four Screenplays*.

¹⁷⁹ Gill, *Ingmar Bergman and the search for meaning*, 17.

point out that I've either read, heard or experienced most of the tales which we people tell each other... Even the ghost stories about God the Father, the angels, Jesus Christ and the Holy Ghost – all these I've accepted without too much emotion.”¹⁸⁰

I forlengelsen av sin livsinnstilling velger Jöns å leve på en måte som skulle tilsi at Gud ikke eksisterer, og uten å ofre en tanke på et liv etter døden. For Jöns handler det istedenfor om å leve i øyeblikket.

Likhetstrekkene mellom Camus' beskrivelse av Sisyfos og Jöns' oppfatning av døden er av like slående karakter som forholdet til Gud. På lik linje med Sisyfos forakter Jöns døden. Birgitta Steene redegjør for forholdet mellom Jöns og døden: ”Although Jöns does not see the knight's opponent in the chess game until the end, he is preoccupied with the thought of death; he is horrified by it and mocks it, but he is never indifferent to it.”¹⁸¹ Jöns latterliggjøring av døden henger sammen med, som Steene antyder, hans forakt for den.

I scenen hvor Block og Jöns forflytter seg fra stranden til det nærliggende kapellet gir Jöns, i tillegg til sin forakt for Gud, også uttrykk for sin forakt for døden. Block sender ham til en enslig person sittende i veikanten, med en hund ved sin side, for å spørre ham om veien til Helsingborg. Da mennesket ikke gir svar på tiltale, vender Jöns om på hans hode. Bergman klipper til et nærbilde av et inntørket og råttent lik. Til Block rapporterer han ironisk nok at mannen ikke sa noe, men at han var allikevel ”ytterst veltalende” i sin forklaring av retning, og legger til at opplysningene mannen ga var dystre. Det råtne liket er filmens første vitnesbyrd om pestens herjinger, og Jöns er fullstendig klar over hvilken vei det bærer, men kan likevel ikke dy seg for å latterliggjøre døden. I et av sine møter med den personifiserte Døden spør Block om han vil avdekke sine hemmeligheter når siste øyeblikk er kommet. Døden svarer at han ikke har noen hemmeligheter, han har rett og slett intet å fortelle. I Blocks siste stund¹⁸² ytrer ikke Døden et eneste ord. I Jöns møte med døden er denne altså ”ytterst veltalende”. Døden, i form av det råtne liket, forteller alt om det hinsidige: ingenting. Det eneste døden lover er en slutt på livet. Jesse Kallin påpeker at å forstå dødens betydning er å rette oppmerksomheten fra hva som vil komme i det hinsidige til hva som er i livet.¹⁸³ Bemerkningen både peker mot og understreker Jöns omfavnelser av øyeblikket. I manuset – i en del som ikke er inkludert i filmen – fortsetter Jöns sin ”morgenbønn” etter

¹⁸⁰ Bergman, *Four Screenplays*, 163.

¹⁸¹ Steene, *Focus on The Seventh Seal*, 96.

¹⁸² Avsluttende scenen i *Det sjunde inseglet* hvor Block med følge står fremfor Døden.

¹⁸³ Jesse Kalin, *The Films of Ingmar Bergman* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 60.

møtet med døden: ”Ack ödet är en rackare, du själv min vän en stackare. Än du spritter rask, än du krälar i en mask.”¹⁸⁴

Etter møtet med døden rir Jöns side om side med Block. Døden har utjevnet klasseskillet dem imellom.¹⁸⁵ Egil Törnqvist gjør en interessant observasjon med tanke på hunden. Han påpeker en referanse til Hjalmar Söderberg og hans historie *En herrelös hund*. Törnqvist antyder at symbolikken i historien og i *Det Sjunde inseglet* kan være den samme: menneskets ensomhet etter Guds død, og poengterer at det er ”karakteristisk för Bergman att han ofta gestaltar relationer på ett plan som metaforiskt står för relationer på ett annat.”¹⁸⁶ Törnqvist tar til orde for at døden er like mye et premiss for Jöns handlinger som den er det for Block. Med døden som bakgrunn får Jöns handlinger en mening.

Jöns forakt av døden henger imidlertid sammen med hans kjærlighet til livet. På lik linje med Sisyfos elsker Jöns livet og griper enhver sjanse til å nyte det, i motsetning til Blocks askese. Bak Jöns hedonisme skjuler det seg imidlertid et alvorligere syn på livet.¹⁸⁷ Jöns’ viten om at han snart skal dø gir utslag i en nytelse av livet. Innstillingen er parallell med et annet av Camus’ absurde mennesker: Don Juan. Camus tar til orde for at Don Juans omfattende kvinneerobringer er et uttrykk for en ”lidenskapens kvantitetsetikk”: Don Juan vet han skal dø og lever ikke i håp om et liv etter døden. Resultatet av en slik etikk leder Don Juan til å leve mest mulig, ikke best mulig. Don Juan velger et ”vivre le plus” og griper enhver mulighet til nytelse uten anger, og på denne måten muliggjør dermed det han ikke kan forene.¹⁸⁸ Et lignende motiv kan også være Jöns’ drivkraft. Bevisstheten om døden gjør det viktig for Jöns å gripe ethvert øyeblikk.

¹⁸⁴ Bergman, *Four Screenplays*, 140-141.

¹⁸⁵ Törnqvist, *Filmdiktaren Ingmar Bergman*, 33.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Steene, *Focus on The Seventh Seal*, 96.

¹⁸⁸ Stenström, *Existentialismen*, 273

Den aktive handling: En nyansering

I de to forutgående kapitlene har jeg belyst hvordan Bergman i *Det sjunde inseglet* skildrer protagonistene Block og Jöns' møte med en tilværelse uten gitt mening og hvordan portretteringen med fordel kan ses i lys av eksistensialistisk tankegods. Både Block og Jöns retter oppmerksomheten mot seg selv og sine handlinger i møte med en tilsynelatende meningsløs verden. Men et viktig skille dem i mellom åpenbarer seg med tanke på formålet for handlingene. Følgende drøfting bygger nettopp på forskjellene som viser seg mellom Block og Jöns når det gjelder handlingenes formål. Jeg har argumentert for at Blocks og Jöns' syn på tilværelsen har klare paralleller til Sartres og Camus' fortolkninger av menneskets eksistens – som seg imellom hadde et motsetningsfylt syn på spørsmålet omkring menneskets muligheter til selv å erverve seg en mening med livet. Det er derfor mulig å lese Bergmans skildring av Blocks og Jöns' ulike tilnærminger til problemet med en absurd tilværelse som en *dialog* mellom ulike eksistensialistiske tilnærminger til spørsmålet om tilværelsens innhold i en verden uten gitt mening. Ettersom Sartres og Camus' former for eksistensialisme har vesentlige forskjeller, krever analysen av karakterene derfor en videre nyansering av tenkningen til de to filosofene. Slik kan man også si at Bergmans film problematiserer både Sartres og Camus' løsninger på dette problemet.

Før jeg begir meg inn på en drøftning av hvorfor jeg anser det som viktig å ytterligere nyansere Sartres og Camus' tenkning, kan det være fruktbart å vise til noen tidlige tolkninger av de to karakterene. Bergmans portretter av Block og Jöns, og deres slektskap med eksistensialistisk tenkning, har i forsknings- og kommentatorlitteraturen vært formål for ulike referanser og tolkninger. I motsetning til min forståelse av Block som en karakter beslektet med Sartres tenkning, tar Mike Awalt til orde for å se Blocks handling i tilknytning til Camus' analyse av mennesket i *Myten om Sisyfos*. Awalt argumenterer for at Blocks handling ligner Sisyfos' endeløse streben:

His act appears to be an attempt to seize his own dilemma and to force it to yield meaning by acting meaningfully in the midst of silence, not an overcoming of the silence. Seen in this way, Block's action is similar to Camus analysis of Sisyphus in *The Myth of Sisyphus*.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Awalt, "The silence," 77-78.

Awalt tar forbehold om at sammenligningen ikke må tas for alvorlig ettersom Block faller tilbake til gudstroen mot slutten av filmen, og derfor ikke kan falle inn under Camus' oppfatning av det absurde mennesket.¹⁹⁰

I et av de senere tilskuddene til litteraturen om Bergman, boken *Ingmar Bergman: Magician and Prophet*, peker forfatteren Marc Gervais på slektskapet mellom karakteren Jöns og den franske eksistensialismen. Gervais trekker en parallell mellom Jöns og Sartres tenkning, når han gjør rede for Jöns' livsholdning i forhold til Blocks søken etter Gud:

...The Squire, the incarnation of a Sartrean existentialist, scoffs at this quest, affirming his own conviction of the absurdity of the universe and voicing his profound protest against the conscious experience of nothingness he must consequently endure.¹⁹¹

Gervais fremhever Jöns' forvissning om det absurde ved tilværelsen som grunnlag for å tolke ham i lys av Sartres tenkning. Både Awalt og Gervais' tolkninger av de to protagonistene i *Det sjunde inseglet* står altså i kontrast til mine analyser av karakterene.

Handlingens frelsende makt

I litteraturen om Bergman har Jöns blitt karakterisert som både en gjengivelse av Camus' moderne helter og som inspirert av Sartres tenkning. Jeg vil i det følgende, ved å ta utgangspunkt i Sartres og Camus' syn på handlingenes formål, vise hvorfor jeg i dette studiet assosierer Bergmans portrett av Block til Sartres tenkning og skildringen av Jöns til Camus' fortolkning av mennesket, og ikke motsatt. Et relevant spørsmål å stille seg blir da: Hvis Jöns er et menneske bevisst det absurde eller meningsløse ved livet, hvorfor er det da ikke hensiktsmessig å se Bergmans portrett av ham i sammenheng med Sartres tenkning, som også tar utgangspunkt i det absurde, meningsløse eller tilfeldige ved tilværelsen?

Likhetstrekkene mellom Sartre og Camus' tankegods kan være en forklaring på hvorfor Gervais assosierer Jöns med Sartres tenkning. Både Camus og Sartre tar utgangspunkt i forestillingen om verden som absurd og den følelse av hjemløshet, overflødighet og fremmedgjorthet en slik fornemmelse er opphav til. De beskriver begge dette med beslektede formuleringer¹⁹², slik det viser seg i blant annet Sartres roman *Kvalmen* og Camus' essay

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Marc Gervais, *Ingmar Bergman: magician and prophet* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2000), 52.

¹⁹² Stenström, *Existentialismen*, 276.

Myten om Sisyfos. Sartre og Camus deler i tillegg på oppfatningen om Guds ikke-eksistens, den manglende troen på et liv etter døden, samt synet på døden som en endelig definisjon av menneskets eksistens.¹⁹³

Gervais' beskrivelse av Jöns som "inkarnasjonen av en sartriansk eksistensialist" er rimelig om man kun tar utgangspunkt i synet på Jöns som et menneske bevisst det absurde ved tilværelsen og ikke tar hensyn til nyansene som viser seg under filmens gang. Gervais påpeker kun at Jöns er en motsetning til Block og avslutter dermed sin analyse. Min analyse har derimot pekt på trekk ved Jöns holdning og handlingsmønster som ikke lar seg forene med Sartres tenkning: Jöns har ikke det samme begrep om *håp* som en karakter i Sartres ånd har.

Som jeg har gjort rede for tidligere evner mennesket, ifølge Sartre, å skape seg selv gjennom handling. Et slikt syn resulterer i at alt er avhengig av hvordan mennesket virkeliggjør seg i aktiv handling. Friheten oppleves nettopp i hvordan mennesket tolker gitte situasjoner og hvordan det velger å handle i henhold til dette. Friheten ligger til grunn for hva Sartre betegnet som overskridelsen. Mennesket har hele tiden mulighet til å overskride hva det er og har vært. En slik overskridelse er i det hele tatt en betingelse for handling. Et menneskes handlinger er alltid rettet mot et fremtidig mål. En handling forutsetter en tilstand som enda ikke er, men som et menneske en gang har som mål å komme til.¹⁹⁴ Det "sartrianske" mennesket streber dermed etter å realisere et mål i fremtiden, og nettopp denne streben, dette håpet om en annen fremtid, tildeler livet en mening.

På samme måte som det "sartrianske" mennesket, har Block som mål å overskride tilstanden som tilsier at livet har vært uten mening ved å gjennomføre den ene meningsfulle handling; han ser dermed for seg en fremtidig tilstand hvor livet tross alt har vært meningsfylt. I skriftemålet til Døden ga Block uttrykk for at hans liv hadde vært en *intethet*. På bakgrunn av en slik fornemmelse mener jeg det er rimelig å tolke hans utsagn om å utrette en meningsfull handling for å være et ønske om å kunne gå i døden med visshet om at hans liv hadde hatt en mening. Han er derfor ikke et absurd menneske i Camus' forstand av begrepet, men besitter derimot Sartres begrep om håp.

¹⁹³ Ibid., 282.

¹⁹⁴ Schaanning, *Modernitetens oppløsning*, 46.

Det filosofiske selvmord

Drøftingen av Blocks og Jöns' syn på handlingens formål i en verden uten gitt mening forutsetter imidlertid en videre nyansering av Sartres og Camus' tenkning. Det trer frem noen klare forskjeller mellom de to når man undersøker hvilken livsholdning de mener det er hensiktsmessig å holde fast ved, på bakgrunn av deres felles forståelse av døden som et endelig faktum. Særlig gjelder dette Sartres tanker om håpet om den fremtiden som muliggjøres gjennom et menneskes handlinger, noe Camus mener er en flukt fra det absurde. Det er tydelig illustrert hvordan Bergmans skildring av Block og Jöns kan leses som en dialog mellom to ulike eksistensialistiske tilnærminger til spørsmålet om tilværelsens innhold i en verden frarøvet en ytre, objektiv instans som garantist for mening i verden.

Den største forskjellen mellom Sartre og Camus er, ifølge Stenström, den ulike graden av betydning de tillegger døden. Tillater man en viss forenkling, mener Stenström man kan kalle Sartres tenkning en "livets filosofi" som står i motsetning til Camus' "dødens filosofi": "För Sartre framträder döden som absurd, överklig och obegriplig och med detta lämnar han gärna emnet. För Camus ter sig döden likadan, men just därför värd hans intensiva uppmärksamhet."¹⁹⁵ En nærmere undersøkelse av ulikhetene mellom Camus og Sartres tenkning får en slik vurdering til å fremstå tydeligere. Camus selv tok tidlig avstand fra eksistensialismen og erklærte at han ikke var en eksistensialist. Men det er nok like lite presist å karakterisere Camus som eksistensialist som det er å fraskrive ham all tilknytning til den eksistensfilosofiske tradisjonen.¹⁹⁶ Et slikt enten-eller perspektiv krever en presisering.

Til tross for Camus' egne protester ble han raskt inkludert i den "eksistensialistiske skolen" da han fikk sitt litterære gjennombrudd med *Den Fremmede* og publiseringen av *Myten om Sisyfos*. I *Myten om Sisyfos* gir Camus inntrykk av at han var langt mer bevandret i den eksistensfilosofiske tenkningen enn han ønsket å gi inntrykk av: Det var eksistensfilosofene Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger og Jaspers som var formål for hans polemikk i *Myten om Sisyfos*.¹⁹⁷ Camus' benektning av hans tilknytning til eksistensialismen har ført til at Camus-forskere har tatt til orde for ikke å beskrive ham som eksistensialist.¹⁹⁸ Men Camus anmeldte *Kvalmen* for avisen *Alger Républicain* da boken ble gitt ut i 1938, og flere tanketråder fra denne artikkelen ble sentrale i *Myten om Sisyfos*. Stenström antyder

¹⁹⁵ Stenström, Stenström, *Existentialismen*, 282.

¹⁹⁶ Ibid., 266.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Se Stenström, 266.

således at Camus har kjent til Sartres teser om det absurde og havner i samme intellektuelle strømning – eksistensfilosofien.¹⁹⁹

Ifølge Camus finnes det ikke en løsning på konflikten mellom menneskets krav på mening med livet og verdens iboende irrasjonalitet. Begår et menneske fysisk selvmord vil kun den ene forutsetningen for det absurde forsvinne, nemlig bevisstheten. Håpet om å kunne overskride kløften mellom den menneskelige bevissthet og verden er heller ikke en løsning. Det ”filosofiske selvmord” – termen Camus benytter for å forklare en slik overskridelse – fjerner den andre forutsetningen for det absurde: det irrasjonelle. Camus mener tidligere eksistenstenkning, på samme måte som religion, er et forsøk på å forklare det uforklarlige.²⁰⁰ De eksistensielle tenkerne hadde riktignok innsett det absurde problem, men Camus fant likefullt en vilje til å gjøre det uforståelige forståelig. Flere av eksistensfilosofene kapitulerte for oppfatningen om et religiøst håp. Kierkegaard gjorde for eksempel det absurde til Gud: Ved å hemme fornuften tillempet han Gud som forklaring på det irrasjonelle. I følge Camus begår de fleste tidlige eksistensfilosofer ”filosofisk selvmord”, og han hevder eksistensfilosofien i det store og hele har tilbøyeligheter mot det religiøse håp.²⁰¹ Camus er derimot overbevist om at ingen transcendent løsning kan overskride skillet mellom fornuften og verden – det finnes ingen fluktmulighet fra det absurde. Slik kan man si at en av kildene til Camus’ originalitet lå i å holde fast ved det absurde.

Det er imidlertid påfallende at Camus ikke har funnet plass til Sartre blant de eksistensielle tenkere han diskuterer. Årsaken til en slik utelatelse kan være Sartres manglende berømmelse da manuskriptet til *Myten om Sisyfos* forelå i 1941. Utgivelsen av *Væren og Intet* gjorde Camus klar over at det ved siden av den religiøse tradisjonen innenfor eksistensfilosofien også eksisterte en ateistisk eksistensialisme.²⁰² Camus var imidlertid mer opptatt av å peke på hva som skilte ham fra eksistensialismen enn å erkjenne likheter med den ateistiske eksistensialismen. Til tross for kunnskap om den ateistiske formen for eksistensialisme fortsatte Camus å betrakte eksistensialismen som en optimistisk frelseslære: Camus mente Sartre begikk ”filosofisk selvmord” ved å ta spranget inn i en abstrakt evighet for å unnsnippe absurditeten; Sartres ”selvmord” besto ikke i å opphøye det absurde til Gud, slik de religiøse eksistensialistene Sjestov, Kierkegaard og Dostojevskij gjorde, men hans

¹⁹⁹ Stenström, *Existentialismen*, 268

²⁰⁰ Vestre, *Albert Camus og menneskets revolte*, 42.

²⁰¹ Stenström, *Existentialismen*, 293.

²⁰² *Ibid.*, 294.

sprang hadde derimot preg av å "guddommeliggjøre historien".²⁰³ I stedet for det religiøse håpet tilskrev han Sartre en metafysisk tro på en historisk utvikling. Troen på den historiske utviklingsprosessen var likefullt et "filosofisk selvmord", mente Camus. På lik linje med de religiøse eksistensialistene representerer Sartre – den ateistiske eksistensialismen – "en flukt fra den absurde erfaring her og nå til fordel for et håp om en høyere mening som ikke er til stede her og nå, men som skal melde sin ankomst senere, et annet sted eller i en annen tid"²⁰⁴ Sartres mål var å tre inn i eksistensen. I en slik forstand får dermed handlingene et preg av å ha "en morgendag", for å bruke en term lånt fra Camus.

Handlingen uten en morgendag

Camus tar også riktignok til orde for et aktivt, handlende menneske, slik avsnittet om Erobreren i *Myten om Sisyfos* gjenspeiler. Camus' tanker omkring handlingsmennesket er imidlertid av en annen art enn Sartres. Camus' absurde menneske *Erobreren* hyller handlingen *uten* en morgendag – "den spontane og heroiske viljesakten uten mål"²⁰⁵. *Erobreren* er klar over at det kun er én handling som er nyttig: den som vil omskape mennesket og jorden og dermed gjøre absurditeten overflødig: "Før lå erobreren storhet i verdien og størrelsen av de landområder han erobret"²⁰⁶, skriver Camus. Storhetens tyngdepunkt har imidlertid forskjøvet seg dramatisk og ligger nå i protesten mot skjebnen, og i et offer uten fremtid.²⁰⁷ Skjebnen Camus har i tankene er den uunngåelige døden. På tross av døden velger erobreren handlingen. Ifølge Stenström gjør Camus seg til en representant for "en desperat handlingsfilosofi"²⁰⁸: Erobreren handlinger er i *Myten om Sisyfos* preget av ikke å ha en "morgendag", og står som representant for: "...den meningsløse handlingen som utgør et trotsigt *quand même* mot døden och livets absurditet."²⁰⁹ Erobreren lever med andre ord i vissheten om at hans handlinger ikke har en fremtid. I sin skisse av *Erobreren* hyller Camus "handlingens uten en morgendag", den "aktivisme som framspringer ur en djup förtvivlan, ett intensivt dödsmedvetande och en innsikt i människans absurda villkor."²¹⁰

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Hall Bjørnstad, 35

²⁰⁵ Steene, *Focus on The Seventh Seal*, 5.

²⁰⁶ Camus, *Myten om Sisyfos*, 86

²⁰⁷ Vestre, 51.

²⁰⁸ Stenström, *Existentialismen*, 285.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Stenström, "Albert Camus' *Caligula*", 159

Bernt Vestre mener det er sannsynlig at Camus har hatt Sartre og forfatteren André Malraux – en annen franskmann som befattet seg med absurditeten i den første verdenskrigs ettertid – i tankene når han skrev sitt portrett av erobreren. Særlig bygget han sitt portrett av *Erobreren* på – men også som et motstykke til – Malrauxs *Les Conquérants*.²¹¹

Malraux var en del av en ny generasjon forfattere på 1930-tallet som uttrykte seg i en langt mer alvorlig tone enn deres forgjengere. Grunnet krigstrusselen, og den dype indre usikkerheten denne avlet, var Malrauxs tekster preget av et alvor som hans svar på eksistensielle problemer. Camus påpeker og utdyper i *Discours de Suède*:

Fordi denne generasjonen hadde arvet en bedervet historie, hvor mislykkede revolusjoner, en vanvittig teknikk, døde guder og utmattede ideologier blandet seg...måtte den, i seg selv og omkring seg, bygge opp – med utgangspunkt i egne negasjoner – litt av det som utgjør verdigheten ved å leve og dø.²¹²

Generasjonen så seg nødt til å finne et alternativ til de fallitterklærte ideologier og religioner. Malraux var blant dem i generasjonen som mente å finne løsningen i handlingen og engasjementet, og handlingen ble for ham en måte å finne veien ut fra meningsløshetens irrganger.

At mennesket er skapt, ikke for å tygge drøv på sine bekymringer, men for å bekrefte sin styrke, at det er, i Nietzsches forstand, en som overskrider seg selv, at det utfolder seg i sine engasjementer og sine handlinger – det var det en litteratur som var meget åpen for heroisk inspirasjon skulle uttrykke²¹³

Grunnlaget for Malrauxs tanker om meningen med livet lå i følelsen av håpløshet. Mennesket lever i full bevissthet om en gang å skulle dø, og en slik innsikt er kilde til dyp angst. Ved stadig å søke den heroiske handling, vil menneskene intensivere følelsen av å være i live, mente Malraux. Handlingen blir på den måten i seg selv en kilde til mening for et menneske som har innsett at Gud er død.²¹⁴ Camus' tenkning er foreløpig tilsynelatende et ekko av Malrauxs. En aktiv livsholdning var for dem begge kilde til en form for mening.

Her ender imidlertid også likheten dem imellom, fordi når det kommer til formålet for handlingen åpenbares en kløft av uenighet dem imellom. Fra og med *Les Conquérants* (*Erobrerne*) viser det seg i Malrauxs forfatterskap en handlingstype som har forrang: Den revolusjonære handling – handlingen med et historisk mål – fikk en overordnet posisjon i

²¹¹ Vestre, *Albert Camus og menneskets revolte*, 29.

²¹² Camus i Vestre, 29.

²¹³ P.H. Simon, *La littérature française contemporaine*, 111 i Vestre, 29.

²¹⁴ Vestre, *Albert Camus og menneskets revolte*, 30.

hans forfatterskap. Malraux trodde på ”handlingen med en morgendag”. Ifølge Malraux ble denne type handlinger legitimert av et mål i fremtiden. I Malrauxs tilfelle ga revolusjonen menneskene en grunn til å leve, et håp, skriver Bernt Vestre.²¹⁵ Ved å opphøye den revolusjonære handling til det absolutte, begår Malraux filosofisk selvmord, mente Camus. Ifølge Camus ble revolusjonen Malraux tok til orde for kun en erstatning for religionen. Revolusjonen gir på denne måten menneskene en overordnet mening med tilværelsen. Handlingene har dermed en ”morgendag”. En slik oppfatning var stikk i strid med Camus’ syn som la vekt på å omfavne meningsløsheten, ikke flykte fra den.

Bernt Vestre legger vekt på at det eksisterer et skarpt skille mellom Camus’ kjærlighet til livet, den verden han gjorde til sin guddom, og Malrauxs forløsning gjennom handling.²¹⁶ I motsetning til Malraux eier ikke Camus’ absurde erobrer håp, men handler som om det ikke skulle komme en morgendag. En slik holdning sto i rak motsetning til situasjonen i Europa:

En så desperat och samtidigt metafysiskt djupsinnig förkunnelse utmärkte väl mera sällan 30-talets diktaturideologier, nazismen, fascismen och kommunismen, vilka i stället motiverade våldet med att man ville nå ett konkret framtida mål, nyordning i Europa t.ex eller et genomfört kommunistiskt lyckorike.²¹⁷

Thure Stenström sikter til Camus’ motsatte standpunkt når han skriver: ”Camus omfattade aldrig de ortodoxa hegelianernas eller marxisternas tro att ett bestämt politiskt handlande kan motiveras med den historiska utvecklingsprocessens ödesbundna mekanik och i efterhand legitimeras av historiens gång.”²¹⁸ Camus var overbevist om at det ikke fantes noen ”historiens dom” over menneskenes handlingsliv, slik de hegelianske marxistene mente.²¹⁹ Hvert enkelt menneske handler og dør, og skulle det eksistere en ”historiens dom” vil individet uansett ikke være tilstede når dommen faller. Ifølge Camus nøytraliserer døden ethvert forsøk på å meisle ut en ”objektiv mening” i et menneskes handlinger. Med en slik holdning plasserer Camus seg i en annen tankebane enn den marxistisk orienterte Malraux.

Både Sartre og Malraux sto altså for et engasjement med en morgendag. Sartre fant en løsning i handling på et politisk, sosialt og litterært plan, mens Malrauxs revolusjonære dør med en overbevisning om at deres handlinger vil legitimeres av morgendagen, deres

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Ibid., 54.

²¹⁷ Thure Stenström, ”Albert Camus’ *Caligula*”, 159

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Stenström, *Existentialismen*, 285.

revolusjon vil bekrefte av historiens gang. Camus' erobrer hyller derimot handlingen uten morgendag, den spontane og heroiske viljesakten for ingenting.

Tolkningen av Jöns som inspirert av Camus' tenkning kan ses i sammenheng med Camus' tanker om det "filosofiske selvmord". Tidligere nevnte jeg at karakteren Caligula kan betraktes som et uttrykk for et menneske med et håp om å overskride kløften det absurde åpenbarer – en karakter som begår filosofisk selvmord. Med Cherea skapte Camus imidlertid en karakter som ikke trodde på et slikt mål utenfor seg selv; han tviholdt derimot på det absurde. Jeg har allerede nevnt hvordan Jöns innehar en del likhetstrekk med Cherea, og særlig i den siste scenen i *Det sjunde inseglet* inntar Jöns en liknende holdning til livet. Scenen illustrerer hovedpoenget i denne drøftningen på et godt vis. Jöns, som gjennom hele filmen har blitt portrettert som et aktivt, handlende menneske, og som for så vidt frem til dette punkt i filmen kan tolkes som et uttrykk for en sartriansk eksistensialist, viser seg i scenen å være en person som handler i øyeblikket uten å ofre "morgendagen" en tanke. I sluttscenen, hvor hele reisefølget befinner seg på Blocks slott, og hvor Døden kommer for å hente sine ofre, fortsetter Jöns å vise seg som et "absurd menneske", bokstavelig talt, ansikt til ansikt med døden. Jöns er urokkelig i sin livsinnstilling. Scenen gir et konkret bilde av menneskets opprør mot døden og er siste meningsutveksling i debatten mellom Jöns og Block.

RIDDAREN: Ur vårt mørker ropar vi till dig, Herre. O Gud, ha förbarmande med oss, för vi är små och rädda och utan vetskap ...

JÖNS (Förbittrad) I det mörker där du påstår att du vistas, där vi alla förmodligen vistas... i det mörkret finner du ingen som lyssnar till din klagan eller rörs av dina lidanden. Tvätta dina tårar och spegla dig i din likgiltighet...

RIDDAREN: Gud, du som finns någonstans, som måste finnas någonstans, ha förbarmande med oss.

JÖNS: Av mig kunde du fått en ört att laxera ut dina evighetsbesvär, nu tycks det vara för sent. Men känn i alla fall i den sista minuten den oerhörda triumfen att rulla med ögonen och röra på tårna.²²⁰

Jöns har tatt konsekvensene av absurditeten og har ikke begått "filosofisk selvmord", men tviholder derimot på opprøret, trassigheten og protesten til siste slutt. Selv ikke på terskelen til døden er døden selv et tema. Jöns nekter å akseptere døden som en kjensgjerning og vektlegger heller en siste sanseerfaring – "att rulla med ögonen och röra på tårna" – som en

²²⁰ Bergman, *Four Screenplays*, 200-201.

siste bekreftelse på at han er i live. Jöns handler på trass. Han er klar over at handlingen er meningsløs – det er handlingen uten en morgendag.

I motsetning til Jöns mister Block sitt fotfeste og faller tilbake til troen som aldri har gitt ham lettelse. Block har maktet å gjøre livet sitt meningsfullt, men er allikevel ikke tilfreds. Istedenfor å gå i døden med en forvissning om at han har reddet tre menneskeliv, henfaller Block til desperat å rope på Gud i Dødens åsyn. Blocks søken etter mening ender på samme sted den begynte, en troende med forhåpninger om at Gud skal åpenbare seg.

Det kan altså argumenteres for at *Det sjunde inseglet* kan leses som en dialog mellom ulike eksistensialistiske tilnærminger til spørsmålet om tilværelsens innhold i en verden frarøvet en ytre, objektiv instans som garantist for mening i verden. Sartre sto for en tro på handlingens frelsende makt og et engasjement med en morgendag. Han fant en løsning i handling på et politisk, sosialt og litterært plan. Camus derimot hyller handlingen uten morgendag, den spontane og heroiske viljesakten for ingenting. Han tar til orde for en oppfatning som tilsier at døden likestiller alle handlinger utført i løpet av et liv. Alle handlinger rettet mot ”morgendagen” blir etter hans syn meningsløse.

Avslutning

Det overordnede målet for denne studien har vært å belyse hvordan eksistensialistisk tenkning og eksistensielle impulser gir seg til kjenne og kommer til uttrykk i *Det sjunde inseglet*.

Innledningsvis gjenga jeg en rekke svært negative uttalelser Bergman ytret i Göteborg Morgenpost i 1947 om den franske eksistensialismen, som i tidsrommet gjorde seg bemerket i svensk kultur- og åndsliv. Bergman fant Sartre og de franske eksistensialistenes forsøk på å diskreditere den kristne livsanskuelse lite tilfredsstillende, og anså det som sin plikt å bekjempe Sartres innflytelse. I kontrast til Bergmans uttalelser, har min hensikt i dette studiet vært å vise til hvordan Bergman i *Det sjunde inseglet* etter alt å dømme har latt seg inspirere av fransk eksistensialistisk tankegods i portretteringene av filmens protagonister Block og Jöns. Jeg satte meg således fore å undersøke i hvilken grad Bergmans portretter av Block og Jöns kan hevdes å være filmatiske gjengivelser av henholdsvis Sartres og Camus' tankegods. I tillegg har jeg pekt på hvordan han med fordel kan ses i lys av og plasseres i forlengelsen av en strømning innen svensk diktning hvor eksistensiell tematikk har gjort seg gjeldende.

Portrettet av Block i *Det sjunde inseglet* har en rekke likheter med Orestes i *Fluene*. Fra innledningsvis å leve i samsvar med den rådende mytologien – kristendommen i Blocks tilfelle –, tar han et oppgjør med seg selv som leder til en endring i livsanskuelse. I Blocks tilfelle er denne endringen forbigående, men har likevel en påfallende likhet med Orestes utvikling i *Fluene*. Fra å innledningsvis ha lagt meningen med livet i Guds hender gjennomgår Blocks innstilling en forandring. Guds vedvarende taushet og tvilen på Guds eksistens leder Block til å sette et spørsmålsteget ved hele tilværelsens sammensetning. Block føler seg fremmed for seg selv og for verden, han engster seg både for å ha levd et meningsløst liv og for tanken på at han selv er ansvarlig for at livet er meningsfullt. Ved å gjøre opprør mot kristendommens livsanskuelse – troen på at Gud skjenker menneskene et meningsfullt liv – tar Block skjebnen i egne hender. Han redder gjøglerfamilien fra døden og makter å utføre en meningsfull handling før han selv dør.

I kapittel 4 analyserte jeg karakteren Jöns i lys av Camus' perspektiver på tilværelsen slik de fremkommer i skuespillet *Caligula* og det filosofiske essayet *Myten om Sisyfos*. I Jöns' overbevisning om livets mangel på mening, og hvordan han forholder seg til en slik innsikt, utviser Bergmans portrett et slektskap med flere av Camus' illustrasjoner på de "absurde mennesker". Forvisset om det meningstomme ved livet henfaller ikke Jöns til resignasjon og nihilisme, men representerer derimot et aktivt, handlende menneske, i troen på at noen

handlinger er mer verdifulle enn andre. Sammenligningen av Jöns' holdning til livet med eksistensialistisk tankegods er imidlertid ikke ny. Mitt bidrag i denne sammenheng har vært å undersøke nærmere hvordan Bergmans portrett av Jöns har klare paralleller til Camus' skildringer av mennesker som har erkjent det absurde ved tilværelsen.

Verken Block eller Jöns er helter i Bergmans film i så måte at Bergman i en av livsinnstillingene de representerer later til å fremheve en løsning på livsproblemet: mangelen på mening. Begge karakterene ender der de startet: Block i desperat søken etter Gud, mens hans væpner Jöns aldri klarer å heve seg over sin sarkasme og lett nedlatende holdning til livet. Jeg har således argumentert for at Block blir et eksistensialistisk menneske, men at denne endringen er forbigående; på slutten av filmen vender han seg igjen mot Gud. I lys av denne oppgavens tolkning av *Det Sjunde Insegl* er det nærliggende å forstå Blocks siste handling – tilbakevendingen til religionen –, om ikke som en kritikk av Sartre og eksistensialismen, så i alle fall som en kommentar om at eksistensialismen er like lite egnet som en løsning på menneskenes livsvilkår som religion er det.

I det avsluttende kapittelet argumenterte jeg for at det bak Block og Jöns' syn på den aktive handling i møte med en meningsløs tilværelse ligger to ulike forhåpninger til livet. Denne nyanseringen mellom Sartres og Camus' tenkning underbygger tolkningen av Block og Jöns som to stemmer i en dialog over ett og samme problem: Mangel på en mening med tilværelsen; begge karakterene alluderer således mot eksistensialistiske holdninger, men jeg mener det er eksistensialistiske holdninger av ulik art, slik de representeres i tekster av Sartre og Camus.

Jeg hevder imidlertid ikke at Bergman er eksistensialist. Jeg vil heller ta til orde for å se Bergman som en utpreget eklektiker. I *Bergman om Bergman* besvarer Bergman spørsmålet om hvordan han stiller seg til beskrivelsen om å være "en dikter i tiden": "Jag är en radar som uppfångar saker och ting som ger tillbaka saker och ting i speglad form, blandat med minnen, drömmar och föreställningar. En längtan och en formvilja."²²¹

Det sjunde inseglet er på ingen måte en utdatert film i det vi har gått inn i år 2011. Snarere tvert imot. Bergmans filmatiske refleksjoner over det moderne menneskets livsvilkår i skyggen atomtrusselen er like relevante i dag som på 1950-tallet. Menneskeheten har verken kommet nærmere en løsning på livsmysteriet, eller lenger unna trusselen om utslettelse, noe ulykkene i Tsjernobyl og Fukushima bærer vitnesbyrd om.

²²¹ Bergman et al., *Bergman om Bergman*, 19.

Jeg vil avslutte med et sitat av Woody Allen, en dedikert tilhenger av Bergmans filmer, som peker på den svenske filmkunstnerens stadige relevans:

I think his films have eternal relevance, because they deal with the difficulty of personal relationships and lack of communication between people and religious aspirations and mortality, existential themes that will be relevant a thousand years from now. When many of the things that are successful and trendy today will have been long relegated to musty-looking antiques, his stuff will still be great.²²²

²²² Woody Allen i Times Magazine <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1648917,00.html>

Bibliografi

- Awalt, Houston Mike. "The silence: an analysis of the concepts of god and man in the films of Ingmar Bergman". Waco, Tex. Baylor University Press, 1984.
- Barrett, William. *Irrational man: a study in existential philosophy*. London: Heinemann, 1961.
- Bergman, Ingmar. *Four screenplays*. New York: Garland Publishing, 1985.
- . *Images: my life in film*. New York: Bloomsbury, c1994.
- Bergman, Ingmar, Stig Björkman, Torsten Manns, and Jonas Sima. *Bergman om Bergman*. Stockholm: Norstedt, 1970.
- Bergman, Ingmar, Stig Björkman, Jonas Sima, and Torsten Manns. *Bergman on Bergman*. London: Secker & Warburg, 1973.
- Bergman, Ingmar, Erik Nordgren, Max von Sydow, Bibi Andersson, and Gunnar Björnstrand. *The Seventh seal*. Tartan Video, c2001.
- Brandell, Gunnar. *Svensk litteratur 1900-1950*. Stockholm: Aldus/Bonniers, 1967.
- Camus, Albert. *Caligula & three other plays*. New York: Vintage Books, 1958.
- . *Den fremmede*. [Oslo]: De norske bokklubbene, 2001.
- . *Myten om Sisyfos: essay om det absurde*. [Oslo]: De norske bokklubbene, 2002.
- . *Pesten*. Oslo: Aschehoug, 2000.
- Eriksen, Trond Berg. *Vestens tenkere*. Oslo: Aschehoug, 1993.
- Esslin, Martin. *The theatre of the absurd*. London, 1974.
- Gervais, Marc. *Ingmar Bergman: magician and prophet*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2000.
- Gill, Jerry H. *Ingmar Bergman and the search for meaning*. Grand Rapids, Michigan: Eerdman, c1969.
- Gore, Keith. *Sartre: La nausée and Les mouches*. London: Edward Arnold, 1970.
- Gustafson, Alrik. *Den svenska litteraturens historia*. Stockholm: Bonnier, 1963.
- Höök, Marianne. *Ingmar Bergman*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1962.

- Hubner, Dr Laura. *The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness*. Palgrave Macmillan, 2007.
- Jensen, Niels, and Vibeke Rehfeld. *Ingmar Bergman og hans tid*. [København]: Danmarks radio, undervisningsafd., 1977.
- Kalin, Jesse. *The films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Kierkegaard, Søren. *Begrepet Angst*. Oslo: De norske bokklubbene, 2001.
- Lagerkvist, Pär. *Dramatik*. Stockholm: Bonniers, 1946.
- . *Kaos*. Stockholm: Bonnier, 1919.
- Lagerroth, Ulla-Britta, and Per Lindberg. *Regi i möte med drama och samhälle: Per Lindberg tolkar Pär Lagerkvist*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1978.
- Malmström, Gunnel. *Menneskehjertets verden: hovedmotiv i Pär Lagerkvists diktning*. Oslo: Gyldendal, 1970.
- McCall, Dorothy. *The theatre of Jean-Paul Sartre*. New York: Columbia University Press, c1969.
- Oliver, William I. "Between Absurdity and the Playwright." *Educational Theatre Journal* 15, no. 3 (October 1, 1963): 224-235.
- Olsson, Bernt, and Ingemar Algulin. *Litteraturens historia i Sverige*. Stockholm: Norstedt, 1995.
- Orley I. Holtan. "The Absurd World of Strindberg's The Dance of Death." *Comparative Drama* 1, no. 3 (1967): 199-206.
- Pamerleau, William C. *Existentialist Cinema*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Robinson, Michael. *The Cambridge companion to August Strindberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Sartre, Jean-Paul. *Eksistensialisme er humanisme*. [Oslo]: Cappelen, c1993.
- . *Kvalmen*. [Stabekk]: Den norske bokklubben, 1993.
- . *No Exit and Three Other Plays*. Vintage, 1989.
- Sartre, Jean-Paul, and Bernt Vestre. *Væren og intet: i utvalg*. Oslo: Pax, 1993.
- Schaanning, Espen. *Modernitetens oppløsning: sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*. Oslo: Spartacus, 2000.
- Sløk, Johannes. *Eksistensialisme*. København: Munksgaard, 1983.

- Steene, Birgitta. *Focus on The seventh seal*. Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, 1972.
- . *Ingmar Bergman*. New York: Macmillan, c1968.
- . *Ingmar Bergman: a reference guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press, c2005.
- Stenström, Thure. *Existentialismen i Sverige: mottagande och inflytande 1900-1950*. Vol. 13. Historia litterarum. Uppsala: [Universitetet], 1984.
- . *Existentialismen: studier i dess idétradition och litterära yttringar*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1991.
- Strauss, Walter A. "Albert Camus' Caligula: Ancient Sources and Modern Parallels." *Comparative Literature* 3, no. 2 (April 1, 1951): 160-173.
- Strindberg, August. *August Strindberg Skrifter*. Stockholm: Bonnier, 1946.
- Törnqvist, Egil. *Drama och teater*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1968.
- . *Filmdiktaren Ingmar Bergman*. Stockholm: Arena, c1993.
- Vestre, Bernt. *Albert Camus og menneskets revolte*. Oslo: Tanum, 1960.
- Østerberg, Dag. *Jean-Paul Sartre: filosofi, kunst, politikk, privatliv*. [Oslo]: Gyldendal, 2005.