

bergmanorama

žan-lik godar

Ima pet ili šest filmova u istoriji kinematografije za koje bi smo rekli samo: »Ovo je najbolji film!« Jer, nema veće pohvale. Filmovi kao Murnau (Flaertijev *Tabu*, Roselinijev *Putovanje u Italiju*, ili Renearov *Zlatne kočije* ne zahtevaju duge govore. Kao morska zvezda otvarajući se i zatvarajući oni umiju da otkriju a zatim sakriju tajne sveta koje samo oni imaju i istovremeno oćaravajuće reflektuju. Samo njihova, istina je duboko utkana u njima, iako je neprekidno izložena svetu na filmskom platnu.

»Ovo je najbolji film«, to svi kažu. Zašto? To upravo *jest* tako. Samo film može da izrazi sebe sa tako detinjom jednostavnošću, bez lažne skromnosti. Zašto? Zato što je to film. A film je sam sebi dovoljan. Da bi se hvalile vrednosti Velsa, Ofilsa, Drejera, Hoksa, Kjukora pa čak i Vadima, dovoljno je reći: Ovo je film! Tako isto bi mogli reći poredeći ih sa velikim umetnicima prošlih vekova.

Nasuprot tome, teško je zamisliti kritičara kako hvali Foknerovu poslednju novelu rećima: »Ovo je literatura« ili govoreći o Stravinskom: »Ovo je muzika«, ili o Pol Kleu: »Ovo je slikarstvo«. Bilo bi još nezamislivi je odnositi se na ovaj način prema Šekspiru, Mocartu ili Rafaelu. Među književnim izdavaćima sličnim Bertranu Graseu, nikom ne bi palo na pamet da lansira pesnika sloganom: »Ovo je poezija!« Čak bi i Žan Vijar pocrveneo kad bi na plakatu za *Sida* napisali: »Ovo je teatar!«

Ali »Ovo je film!« nije samo lozinka nego i bojni poklič i trgovcima i stvaraocima. Ukratko, jedna od privilegija o kojima se retko raspravlja kada se govori o filmu je to da film brani svoje postojanje samim tim što postoji, zasnivajući tako svoju estetiku na svojoj etici. Pet ili šest filmova, rekoh, i još jedan, jer je *Letnja igra* najbolji film.

i *Radovati se*, mogli bi da budu Mopasanovi rođaci. Sto se tiče tehnike, uglovi kamere već postoje kod Žermen Dilak, efekti kod Men Reja, odblesci na vodi kod Kirsanova, a flešbek se može danas smatrati manje ili više prognanim. Da li je to *passé*? Ne, film je nešto drugo. Branioci tehnike uzvikuju: iznad svega, to je profesija.

Nikako! Film nije profesija. To je umetnost. To nije timski rad. Čovek je uvek sam i u studiju kao i pred praznom stranicom. A za Bergmana biti sam je postavljati pitanja. A praviti filmove znači odgovarati na njih. Ne bi se moglo biti bliže klasičnoj definiciji romantizma.

On je, sigurno, jedini od naših savremenika koji ne odbacuje otvoreno radne metode prihvaćene od avangardista tridesetih, koje se pojavljuju čak i danas na svakom eksperimentalnom ili amaterskom filmskom festivalu.

Ali u slučaju filma *Žed*, ove metode bi trebalo videti kao odlučan potez reditelja. Zato što je Bergman upotrebio ovaj mish-mash sa potpuno različitim filmovima na umu. U Bergmanovoj estetici, scene jezera, šuma, trave i oblaka, naizgled originalnih uglova kamere i previše izveštačenog bljeska, nisu samo apstraktna demonstracija snimateljske veštine. Umesto toga ove scene odražavaju psihu njegovih likova u posebnom trenu, kad Bergman želi da izrazi isto tako posebno osećanje, na primer Monikino ushićenje dok ćamcem odlazi kroz Stokholm u zoru i njenu utućenost kada se istim putem vraća kroz usnuli grad.

U posebnom trenu. Ingmar Bergman je filmski stvaralac posebnih trenutaka. Njegovi filmovi su sačinjeni od refleksija glavnih likova i produbljeni deljenjem vremena u Prustovom stilu, ali još snažnije, kao kad bi Prust bio multipliciran Džojksom i Rusoom odjednom, postajući tako gigantska i ogromna meditacija zasnovana na jednom trenu. Bergmanov film je tako reći dvadeset četvrti deo sekunde preobra žen i produžen na sat i po. To je svet zgusnut između dva treptaja, tuga između dva udara srca, radost življenja između dva pljeska rukama.

Prema tome, flešbekovi imaju primordijalni značaj u ovim samotnim šetnjama kroz skandinavske pejzaže sna. U *Letnjoj igri* Maj-Brit Nilson treba samo da se na tren ogleda u ogledalu, da bi se otisnula kao

ingmar bergman — između vremena i večnosti

Mada smo svesni činjenice da se tematski odeljak časopisa *Polja* posvećen Ingmaru Bergmanu može prihvatiti i kao polugodišnje zakašnjenje u odnosu na sedamdesetogodišnjicu rediteljevog rođenja (1988), koja je nizom manifestacija i više nego prigodno proslavljena diljem svetskog kulturnog prostora, reaktuelizacija Bergmanovog dela izmiće, čini se, svim spoljnjim povodima i traži jedino svoje unutrašnje opravdanje.

U tom smislu, napor (prihvatimo da se jedan ovakav afinitet može nazvati i obavezom) da iznova kritički sagledamo Bergmanovo delo može (a, naravno, ne mora) biti višestruko zanimljiv.

Za sineastu koji je više no ijedan drugi (po nekim novijim shvatanjima) došao u raskorak s teorijskim postulatima medija čiju je slavu može se mirne duše reći i najviše proneo, nije ovoga puta (na svu sreću) neophodna komemorativna nota, ali se različi da se pozabavimo njime mogu doimati banalno, ukoliko nemamo na umu zapanjujuću modernost njegovog filmskog pisma, njegovu istančanost metafizičke i psihološke orijentacije od koje u njegovih evropskih naslednika nije ostalo gotovo ništa.

Može izgledati i toga smo sasvim svesni, da o Bergmanu govorimo jezikom istoričara, ali ovaj privid, kao i toliki drugi, uostalom, vezani uz njegovo ime, dokazuje malo toga. Ne isključujemo mogućnost da se Bergman, koliko sutra, pojavi s nekim novim nespornim remek-delom, ali to u osnovi neće mnogo promeniti: pred nama je jedan uglavnom dovršeni filmski opus, te izvesne težnje ka estetičkom rezi-meu ne moraju biti zinak brzopletosti.

U slučaju Ingmara Bergmana, nijedna inicijativa (kao što je ova) ne može počivati na plećima jednog čoveka, te je potpisnik ovih ređova više nego svestan svih mogućih ograničenja koja u najkraćem roku postavlja jedno ovakvo »zabavljanje«.

Potencijalne nedorečenosti u izboru, eventualna prenatlaženost izvesnih motiva kritičkog pisanja o Bergmanu ili neprisutnost izvesnog broja radova, rezultat su, u prvom ređu, subjektivnih slabosti, ali, moramo to reći, i izvesnog broja okolnosti koje bismo u drugim prilikama sa znatnom dozom otpora mogli nazvati objektivnim. Radi se, naime, o nedostupnosti nekih priloga (kakav je na primer onaj Torborga Lundela i Entoni Mulaka: *Muževi i žene u Bergmanovim filmovima*...), o kalkulacijama vezanim za dužinu tekstova u odnosu na limitirani prostor, o zadovoljavanju izvesnih načela objektivnosti u kontekstu pisanja o Bergmanu, što, naravno, podrazumeva i one radove ili, pak, autore (Gvido Aristarko, na primer, do čijeg teorijskog usmerenja potpisnik ne drži previše) koji, i ne baš tako retko, ne odlikavaju istovetnost pogleda... To nikako ne znači da ovakav kakav je ovaj segment časopisa približno verno ne reflektuje inspiracije priređivača i njegove estetičkoteorijske afinitete.

Propuštena je, čini se, i sjajna prilika da se na jednom širem jugoslovenskom prostoru Bergmanom pozabave i drugi eminentni filmski poslenici i stvaraoci, i u tom smislu moramo s velikim žaljenjem istaći da našem pozivu (poneki u poslednji čas) nisu udovoljili Dušan Stojanović, Branko Vučićević, Hrvoje Hribar, Vladimir Pogačić, Živojin Pavlović...

Učinilo nam se da je ovo bila i idealna prilika da se pozabavimo (makar i u rajpovršnijem, informativnom vidu) recepcijom Bergmana u istočno-evropskom, socijalističkom svetu, ali smo u poslednji čas odoleli težnji za ilustrativnošću u korist jedne koherentnije idejne orijentacije.

Nije, svakako, na odmet reći da nas (priređivača i redakciju podjednako) nije motivisala nikakva težnja za celovitošću, i pre smo skloni da verujemo kako je ovaj čin samo transmisio-ni u jednom mogućem i zanimljivom nizu.

Mišel Murle, pokazalo se, nije bio u pravu 1959. godine kad je cinično mogao reći u jednoj žestokoj konfrontaciji da je »Bergman izišao iz mode i pre nego što je snimio svoj prvi film.«

Bergman je nadživeo većinu svojih kritičara, i u doslovnom i u prenosnom smislu i kao vršnjak poratnog evropskog i svetskog filma često mu, za ovih bezmalo četrdeset pet godina kroz isto toliko filmova bio svetionik. Njegov filmski svet odavno je stekao povesni legitimitet i mi mu s te strane veoma malo možemo pridodati.

Napomenućemo samo, kako to lucidno primećuje jedan od naših eminentnih filmskih kritičara pre punih trinaest godina, »da više nije spor u tome da li je Ingmar Bergman veliki filmski reditelj ili ne, no da li je jedan od najvećih i najkompletnijih umetnika u ovom veku?«

Racionalizacija nećijeg estetičkog iskustva nam, naravno, može malo ili nimalo odgonetnuti prirodu potencijalne animoznosti prema nećijem delu ili umetničkoj ličnosti, ali je prisustvo ovog otpora prema Ingmaru Bergmanu (pogotovu među mladim naraštajem) postalo gotovo poslovično.

Ima li danas potrebe za reafirmacijom onog mišljenja koje glasi: »Duže ćemo ih voleti od ostalih jer nam je duže vremena trebalo da ih naučimo voleti?«

Mi mislimo potvrdno. Ukoliko je početna ideja ovog pothvata da je Bergmanovo delo inspirativno i da stimuliše nova estetička i teorijska razmatranja, utoliko su i hipotetička pomenanja tački gledišta nešto što priželjkujemo svim srcem.

U Beogradu, jun 1988.

Temu »Ingmar Bergman«
priredio je Miroljub Stojanović

Veliki umetnici poznaju se po činjenici da samo što ste izustili njihovo ime, već je postalo nemoguće drugačije objasniti mnoge osećaje i osećanja koji vas preplave pod izvesnim izuzetnim okolnostima kada ste suočeni sa čudesnom scenom ili neočekivanim događajem: Betoven pod zvezdama, na grebenu, dok se talasi razbijaju, Balzak, kada gledajući sa Monmartra izgleda kao da je ceo Pariz pod vašim nogama. Pa ako sadašnjost i prošlost igraju žmurke na licu voljene osobe, ako vas smrt ledenom ironijom prisiljava da nastavite da živite dok, poniženi i uvređeni, postavljate pitanje života, ako reći: slatko leto, poslednji odmor, večna varka, dotaknu vaše usne, onda iako niste razmišljali o tome, pomenuli ste čoveka koga francuska kinoteka potvrđuje kroz drugu retrospektivu za one koji su videli samo neke od njegovih 19 filmova — kao najoriginalnijeg filmskog stvaraoca u Evropi: Ingmar Bergman. Originalnog? *Sedmi pečat* ili *Noć lakrdijaša* odgovaraju ovom opisu, isto tako i *Osmesi letnje noći*. Ali, *Leto sa Monikom*, *Ženski snovi*

Orfej ili Lanselot u potrazi za izgubljenim rajem i ponovo otkrivenim vremenom. Bergman u većini svojih radova, skoro sistematski koristi flešbekove što više nisu »jeftini trikovi« na koje upućuje Orson Vels. Oni postaju, ako ne pravi predmet filma, barne njegov apsolutni uslov.

Neuporediva prednost ovakve stilske tehnike je u tome što daje čvrstinu gradi scenarija, dopunjujući njegov unutrašnji ritam i njegovu dramatsko jezgro. Pogledajte bilo koji Bergmanov film i primetićete da svaki flešbek počinje ili se završava na pravom mestu, to jest, na dva mesta. Njegova veština leži u činjenici da je promena scene, tačno kao u najboljim Hićkovim filmovima, uvek povezana sa osećanjima glavnog lika. Drugim rećima, to pokreće zaplet napred, što je odlika velikih filmskih stvaralaca. Ono što primamo kao nešto lako u stvari potiče od veće strogosti. U tom pogledu, autodidaktični Ingmar Bergman, kako ga neki »profesionalni« filmski stvaraoci podsmesljivo nazivaju, imao