

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 *jeste* 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, Hokska, 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 Džojsovom 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 rećova više nego svestan svih mogućih ogranićenja koja u najkraćem roku postavlja jedno ovakvo »zabavljanje«.

Potencijalne nedorećenosti u izboru, eventualna prenaplašenost izvesnih motiva kritičkog pisanja o Bergmanu ili neprisutnost izvesnog broja radova, rezultat su, u prvom redu, 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 priredivača 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 (priredivača 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 drugaćije objasniti mnoge osećaje i osećanja koji vas preplave pod izvesnim izuzetnim okolnostima kada ste suoćeni sa ćudnesnom scenom ili neoćekivanim 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, ponižen i uvrećeni, postavljate pitanje života, ako reći: slatko leto, poslednji odmor, večna varka, dotaknu vaše usne, onda iako niste razmišljali o tome, pomenuli ste ćoveka koga francuska kinoteka potvrćuje 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 ćvrstinu gradi scenarija, dopunjući njegov unutrašnji ritam i njegovu dramatsko jezgro. Pogledajte bilo koji Bergmanov film i primetićete da svaki flešbek poćinje ili se završava na pravom mestu, to jest, na dva mesta. Njegova veština leži u činjenici da je promena scene, taćno kao u najboljim Hićkokovim 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 potiće od veće strogosti. U tom pogledu, autodidaktićni Ingmar Bergman, kako ga neki »profesionalni« filmski stvaraoci podsmesljivo nazivaju, imao

bi čemu da nauči neke od naših najboljih scenarista. Ovo, kao što ćemo videti, nije prvi put.

Kada je Vadim napravio proboj, aplaudirali smo mu kao pravom čoveku tog trenutka, dok je većina njegovih kolega zaostajala. Kad smo videli poetičnu igru Đulijete Masine, isto tako smo aplaudirali Feliniju zbog njegove barokne svežine koja je bila kao dah proleća. Ali, ova renesansa modernog filma je već dosegla svoj vrhunac pet godina ranije, zahvaljujući sinu švedskog pastora.

O čemu smo sanjali kada se *Leto sa Monikom* pojavilo na bioskopskim platnima Pariza? Sve za šta smo optuživali naše filmske stvaraoce da ne rade, Ingmar Bergman je već uradio. *Monika* je bio prethodnik filma *I bog stvorio ženu*, ali urađen savršeno. A finalna scena *Kabirijinih noći* sa Đulijetom Masinom-kako slepo bulji u kameru: zar smo zaboravili da je to upravo bilo tamo, u pretposlednjoj sceni *Monike*.

Iznenadna zavera između gledaoca i glumca, koju je Andre Bazin toliko voleo: zaboravili smo da smo videli kako je to, hiljadu puta snažnije i poetičnije, Harijet Anderson uradila u sceni kad ona gleda pravo u kameru sa nasmešenim ali i zbunjenim očima, dopuštajući nam da budemo svedoci njenog razočarenja u izboru pakla umesto raja.

Nije zlato sve što sija. Svi oni koji viču s vrhova krovova nisu inovatori. Istinski originalan autor, nikada ne stvara samo za svoje društvo. Bergman nam pokazuje da je inovacija preciznost, a preciznost dubina. Ono što je duboko novo u *Letnjoj igri*, *Moniki*, *Žedi* i *Sedmom pečatu* je iznad svega njihov precizan ton.

Ono što je duboko, to je njegova nepredvidivost, jer svaki novi film ovog autora iznenađuje i njegove najstrasnije pristalice. Ako očekujete komediju, završava se kao srednjovekovna misterija. Jedino što njegove filmove najčešće povezuje je Bergmanova neverovatna lakoća u prikazivanju situacija, gde on čak nadmašuje Fejda, uverljivost njegovih dijaloga prevazilazi Monterlanovu, a njegova umerenost paradoksalno ostavlja za sobom Žirodua. Razume se da uz ovu savršenu lakoću u izradi scenarija, Bergman, dok kamera zuji, poseduje apsolutno majstorstvo u vođenju glumaca. U ovom domenu, Ingmar Bergman je ravan Kjukoru ili Renoaru.

Vredno je pomena da je većina njegovih glumaca, od kojih mnogi pripadaju njegovom pozorišnom ansamblu, izuzetna u svom zanatu. Mislim posebno na Maj—Brit Nilson, čija prkosna brada i prezrivo naprčene usne podsećaju na Ingrid Bergman. Ali videvši Birger Malstem kao sanjalačku mladost u *Letnjoj igri*, a zatim kao neprepoznatljivu buržujku ugladene kose u *Žedi*, Gunara Bjernstranda i Harijet Anderson u prvoj epizodi *Ženskih snova*, a zatim sa potpuno drugačijim izgledom, novim tikovima i kretanjama u *Osmesima letnje noći* — shvatamo Bergmanov zapanjujući talenat za oblikovanje njegovog »stada«, kako ih je Hičkov zvao.

Da li je tačno da se baš uvak scenario sukobljava sa režijom? Aleks Žofe i Rene Klemán su, na primer, potpuno uporedivi po talentu. Ali kad se talenat graniči sa genijalnošću, kao u *Letnjoj igri* i Viskontijevim *Belim noćima*, nije gubljenje vremena beskrajno raspravljati ko je superiorniji: kompletni autor ili čisti reditelj? Možda i nije, zato što se govori o dva različita pristupa filmu od kojih bi jedan mogao biti superiorniji.

Postoje, suštinski, dve vrste filmskih stvaralaca. Oni koji hodaju ulicom gledajući u zemlju i oni koji hodaju dignute glave. Oni iz prve kategorije treba da dignu pogled da bi videli šta se događa oko njih, puštajući pogledu da prelazi s leva na desno i sakuplja niz slika onoga što je pred njim. Oni vide. Drugi ništa ne vide već gledaju, fiksirajući svoju pažnju na određenu stvar koja ih interesuje. Kad prave film, oni iz prve kategorije proizvode fluidne prizore (Roselini), a oni iz druge — milimetarski egzaktne slike (Hičkov). Kod nekih iz ove prve kategorije mogu se, bez sumnje, pronaći slike, vrlo dispartne, ali i vrlo osetljive na slučajne događaje od važnosti trenutka (Vels). Kod onih iz druge, izuzetno precizno kretanje kamere koje ima sopstvenu apstraktnu vrednost u prostoru (Lang). Bergman pripada prvoj kategoriji, slobodnim filmskim stvaralocima, Viskonti pripada drugoj, rigoroznim filmskim stvaralocima.

Što se mene tiče, dajem prednost *Letu sa Monikom* u odnosu na *Senso* i autorskom pristupu nad rediteljskim. Sem Renoara, Bergman je jasn, najistaknutiji predstavnik ovog pristupa u Evropi. Ako za ovo *Zatvor* nije dovoljan dokaz, onda je u krajnjoj liniji jedan jasan simbol. Tema je poznata: režiseru je ponuđen rukopis o đavolu, od njegovog učitelja matematike. Ali on neće postati žrtva svih đavolskih nezgoda. Umesto njega to je scenarista koga zamoli da dotera priču.

Kao čovek pozorišta, Bergman je voljan da režira tuđe komade. Ali kao filmski stvaralac on želi da bude gospodar svega. Za razliku od Bresona ili Viskontija, koji preoblikuju rukopise koji su retko kad njihovi, Bergman stvara svoje priče i likove *ex nihilo*. Niko ne može poreći da je *Sedmi pečat* manje vešto režiran nego *Bele noći*, prizori manje precizni, uglovi snimanja manje strogi. Ali — upravo u ovome počiva značajna distinkcija — za takav naizmeran talenat kao Viskontijev dovoljno je osloniti se na svoj dobar ukus da bi se napravio dobar film. On zna šta radi i u izvesnom smislu olakšava sebi. Kad neko zna da ima takav dar, nije teško birati lepe zavese, savršen nameštaj i samo besprekorno kretanje kamere. Umetnik koji je odveć samosvestan često je u iskušenju da bira najlakši put. Nasuprot tome, teško je kretati se napred po neistraženom tlu, otkrivati opasnosti, strepeti. Scena u *Belim noćima* sa pahuljicama što padaju oko čamca koji nosi Mariju Šel i Marčela Mastrojanija je uzvišena. Ali ova divna scena nije ništa u poređenju sa onom iz filma *Radovati se*, gde stari dirigent ležeći ispružen na travi i posmatrajući Stiga Olima kako baca zaljubljen pogled na Maj—Brit Nilson na njenoj ležaljci, razmišlja: »Kako da čovek naslika scenu tako velike lepote?« Divim se *Belim noćima* ali volim *Letnju igru*.

S engleskog: Zlatan Ristić

INGMAR BERGMAN

Rođen je 14. jula 1918. godine u gradu Upsala, u Švedskoj. Otac mu je bio protestantski sveštenik i obavljao je dužnost kapelana švedske kraljevske porodice. Sa navršениh pet godina života, Bergman je prvi put prisustvovao izvođenju jedne pozorišne predstave, da bi vrlo brzo nakon toga počeo ispoljavati živo interesovanje za ovu vrstu umetnosti. Kao student književnosti i umetnosti na Stokholmskom univerzitetu, aktivno se uključio u pozorišni život u funkciji glumca i reditelja. Nakon završetka studija, radio je kao reditelj—pripravnik u jednom pozorištu u Stokholmu, a u tom periodu je napisao i veći broj drama, romana i pripovetki. Svoju filmsku karijeru počeo je 1941. g. kao saradnik na izradi scenarija. Prvi veliki uspeh postigao je tri godine kasnije, kao autor scenarija za film *Mahnitost* (Hets, 1944) reditelja Alfa Sjeberga. Iste godine počeo se profesionalno baviti pozorišnom režijom, postigavši zapažene uspehe u gradskim pozorištima u Helsingboru i Malmeu (1944—46). Film *Mahnitost* je imao dosta uspeha na međunarodnoj sceni, te je Bergman sledeće godine dobio priliku da režira samostalno film. Bergmanovi rani filmovi su se uglavnom bavili problemima mladih i generacijskim jazom u švedskom društvu. Smatra se da je njegovo prvo značajno delo film *Zatvor*, pušten u promet 1949. g. Ovaj film obrađuje događaje koji su doveli do samoubistva jedne mlade prostitutke i u njemu se nalaze prvi tragovi Bergmanovog stila i njegovih osnovnih tematskih preokupacija (odnos između Boga i Đavola, Života i Smrti). U svom sledećem filmu *Žed*, Bergman je naćeo još jednu omiljenu temu:



psihologiju žena i njihovog introspektivnog unutarnjeg sveta. Iako je potpunu umetničku zrelost dostigao već u filmu *Noć lakrdijaša*, Bergman je ostao skoro nepoznat van granica Švedske, sve dok *Osmesima letnje noći* i *Sedmi pečat* nisu osvojili nagrade na festivalu u Kanu i zvanično promovisali Bergmana u »novog« skandinavskog majstora. U tom periodu Bergman je i dalje sa puno uspeha radio u pozorištu, da bi 1959. g. postao reditelj Kraljevskog dramskog teatra u Stokholmu (od 1963. do 1966. g. Bergman je bio i upravnik ove ugledne pozorišne kuće). Radio je takođe i u pozorištima u Francuskoj, Velikoj Britaniji i Italiji. Od sredine pedesetih godina Bergman je neprekidno u žizi interesovanja filmske kritike i publike i danas se s pravom smatra jednim od najvećih živih filmskih stvaralaca. U poslednjih tridesetak godina radio je sa vrlo kompaktnom ekipom umetnika koji su u velikoj meri doprineli uspehu njegovih filmova. Tu su u prvom redu glumci: Gunar Bjernstrand, Maks fon Sidov i Erland Jozefson, glumice: Bibi Anderson, Harijet Anderson, Ingrid Tulin i Liv Ulman, a zatim i sjajni direktori fotografije: Gunar Fišer i Sven Nikvist. Godine 1976. ., Bergman je iznenada uhapšen zbog navodne utaje poreza. Nakon pretrpljenog nervnog sloma i dužeg boravka u bolnici, Bergman je zatvorio filmski studio na svom ostrvu Faro i napustio Švedsku. Aprila iste godine posetio je Holivud i tom prilikom nagovestio da će svoj sledeći film snimiti u SAD. Tako se, 1977. godine, pojavio film *Zmijsko jaje*, američko-zapadnonemačka koprodukcija između kompanije »Rialto Film« iz Berlina i producenta Dina De Laurentisa. Pet godina nakon toga, Bergman se ipak vratio u Švedsku i svoj povratak trijumfalno obeležio filmom *Fani i Aleksandar*, fascinantnim rezimeom jedne izuzetno bogate karijere.

Biofilmografiju i bibliografiju priredio MIROLJUB STOJANOVIC