

bergman i kjerkegor

guido aristarko

Ako se posmatra »Tystnaden« (Tišina) kao film za sebe, nezavisno od dva dela koja su mu prethodila. »Sosom in en Spiegel« (Kao u ogledalu) i »nattvardgasterna« (Pričesnici?), koji su predstavljali težnju ka svojevrsnom »Kamernom« *1 filmu, to bi bilo nalik na posmatranje »L'ecclisse« (Pomračenje) bez uzimanja u obzir »L'Avventura« (Avanture) i »La notte« (Noći). Kao i Antonioni, Bergman nam nudi tri dela jedne celine. Tema je zapravo jedan niz »doživljaja« »velike provalije zvane duša«.

Kao i u ranijim Bergmanovim radovima, život je i ovde nesiguran, rizičan i problematičan. Kreće li se, dakle, ova trilogija u nekom zajedničkom pravcu? Ako je tako. Kuda? Prema slobodi, praznini, svetu, prema sopstvenom Ja ili Prema Bogu? Beznade je, u svakom slučaju, za švedskog sineastu zajednička osobina svih ljudskih delatnosti. Njegovi likovi su uvek okarakterisani nedostatkom komunikacije i suštinskom nesposobnošću da se drugi poznaju onako kako svako zna sebe samog. Sigurno je da on od Kirkegara crpi svoj iracionalizam i beznade, tu negaciju svega opšteg, svega ljudima zajedničkog, jer ih smatra većno nesagledivim. David, protagonista filma »Kao u ogledalu« je potpuno sam: sam je i Minos, njegov sin, koji ne uspeva nikako da razgovara s ocem i oseća se kao u samici. . . Ništa manje sami nisu ni Karin i Martin: oni pripadaju različitim svetovima, i nikako se ne razumeju. Njihov odnos se ne zasniva na bilo kakvim stvarnim ljudskim vrednostima. »Brak«. Kaže on u »Davljem oku«, nam daje svu našu snagu, on nam je osnova. To je tajno oružje pakla (. . .) Šta bi pakao bio bez braka?«.

Značajno je da prvi film u toj trilogiji »naglašava« ova četiri lika. (oni »ostali« se više ni ne pojavljuju, čak ni u pozadini priče) koji žive na kamenitoj plaži izvan stvarnosti i sveta.

Samo ta situacija. Kroz te likove otrgnute i izolovane od istorije i ljudi, odražava njegov specifičan odnos prema Kirkegaru: »Da bi se promatrala stvarnost potrebno je izolovati se (»Hristos na izdaju«. M. C. 7:33) i napustili gomilu. Već to je dovoljno da u čoveku izazove više nemira i straha nego i sama smrt«.*2.

Posmatrati stvarnost, dakle, ali koju? I koji nemir? Može li se to dvoje definisati samo kroz racionalne šeme? Usamljenost Karin i Martina. Minosa, pa i samog Davida je i uobičajena u Bergmanovim filmovima. Međutim, ako se pažljivo sagleda stvar, barem David, pisac i pesnik, izgleda kao nov i svež lik u svetu ovog sineaste.

»Sve ono što radiš«, zamera Martin Davidu, »je čisti egoizam. Ti pišeš romane; kakva tema. . . bolest Karine, tvoje čerke! Ti si kvaran, ali postaješ genijalan onoga trenutka kada počneš da iznalaziš opravdanja. Monstruozi genije, koji barata lažima toliko suptilnim da nalikuju istini. David oseća grozničavu potrebu da proučava Karinino ponašanje, da iz ludila izvuče korist i uspeh. U toj užasnoj želji koja ga opseva, nazire se već strah od Boga, mada nam se ovaj put njegove sumnje ne čine ubedljivim. Šta je to pesnik? »Nesrećan čovek«, odgovara Kirkegar, »koji u svom srcu nosi neizdrživu bol koja izaziva teške uzdahe koji nepozvanim zvuče kao najlepša muzika. On je kao oni mučenici koje je Falaris mučio u lagumima svog dvorca i čiji su urlici tiranu zvučili kao nežna pesma«.*3.

David priča kao da je na nekoj sahrani a oči su mu »crvene od suza, ne od vina«.*3 Nešto se menja i dešava u tom posmatraču koji prati patnju sopstvene kćeri i njeno psihičko rastrojstvo: on se povlači u stranu i plaća. Njegov egoizam, njegov »greh« je ovde okvalifikovan. Kao i kod Kirkegarda, kao nešto pozitivno: početak razdvajanja dobra od zla. Pojedinač se, pre samog greha, nalazi u jednom stanju nemira i zabrinutog iščekivanja sutrašnjice. Otvaraju mu se razne mogućnosti i on može da se opredeli kako za jedne tako i za druge. »Etički čovek«, dodaje Kirkegard, »je kao mirna ali duboka voda; naime, čovek koji živi u skladu sa načelima estetike uznemiren je samo na površini«. David još uvek živi »estetički«; njegov stav je sličan onom koji ima danski filozof: probio se kroz sve slojeve taštine ali nije otišao dalje; povremeno ponovo uranja u njih, i prepuštajući im se na kratko, istovremeno shvata beskorisnost sopstvenog užitka. I tako je David nesumnjivo raskoljen između očaja i oklevanja, jer je njegov život razapet između dve velike suprotnosti: jedne ogromne energije i jednako velike indiferentnosti.

Kroz ovaj lik, Bergman pokušava da razluči estetsko od etičkog, a da zatim od ovog drugog napravi pomak prema religioznom životu. Kao kod Kirkegara, estetsko ponašanje je najpre suočeno sa moralnim stavom: vera se zatim suprotstavlja kako estetičkom tako i etičkom načinu ponašanja i življenja. Prvi stadijum ovog, nailazimo u »licu«. »Divljim jagodama« i »Davljem oku«. Spegel tvrdi da je sama kretnja ono najvažnije; Spegel, međutim, nije glavni lik, nije protagonista filma. Isak priznaje sopstveni egoizam i mogao bi da sa Kirkegarom ponovi, »osećam nemir zbog davne greške, jer je nikad nisam stvarno doveo u vezu sa sobom, upravo zato što je to prošlost koju potiskujem, verujući uzaludno da je to davna prošlost. Činjenica je, da bi da je ona zaista prošlost ne bih više osećao nemir već bih se eventualno samo kajao.«*4 Isak je u dubini svog bića pokajnik. Estetika je po meri čoveka; ona je tu zbog onoga što je čovek u svom spontanom obliku i zbog onoga što jeste; etika, pak, zavisi od onoga što čovek postaje i što bi mogao biti. Zna se da je veliki primer estetskog čoveka — Don Žuan, kojeg Kirkegard, govoreći o muzici Mocarta, definiše kao primer estetsko-seksualnog. Satana nudi Don Žuanu u »Davljem oku« da ode na zemlju da bi jednoj mladoj ženi koja je pred udajom; oteo nevinost, i tako uništio njenu čistotu i zajedno s njom i slepu veru u ljubav. Za Don Žuana je suština svih

moralnih principa, »naravno« sam princip; prevara, moral: vrlina, porok: ishitrenost, kajanje; vera, nevera;

Retko ko ima dar da ljubav doživi izbliza. Izuzetno retko. Smrtnici koji su u stanju da vole su veoma malobrojni (. . .) njihove su patnje ogromne. Naizgled su jako blizu Boga (. . .) Čini se da su ogledalo, koje reflektuje njegovu svetlost, olakšavajući patnju onima koji bauljaju u mraku. Možda je i on takav. Iskreno, ne znam ništa. Ja sam izabrao jedan drugi put (. . .) Moj put se zove prezir i indiferentnost.

Međutim, Don Žuan, nezasićen zavodnik, se vraća zatrovan ne stvarnom i očajničkom ljubavlju. »Ko lik posmatra sa etičke tačke gledišta, mora da uzme u obzir i jednu apsolutnu razliku koja deli dobro od zla. Ako, pak, primeti da povlađuje zlu, to ne znači da treba da se bavi zlom, već da upravo njega treba da potisnuti jera da pobedi dobro«. 5* »Don Žuan se iz svog estetskog ideala, na osnovu kojeg se ponaša, skokovito prebacuje u etički kriterijum; I David polazi od estetskog pogleda na život i doseže etički stav, ali ide dalje. On doseže do vere koja predstavlja autentični oblik konačnog postojanja. Bergman tada, po prvi put, postavlja problem; on I primenjuje Kirkegarovu viziju sveta koji ima tri nivoa postojanja. Odatle se izrodio neobičan lik Davida.

David otkriva da zadovoljstvo shvaćeno kao umetničko delo je nešto potpuno različito od vulgarnog senzualizma, jednako razočarenje će doživeti svaki esteta koji će zbog toga zapasti u beznade; to, a ne smrt, je »smrtna bolest« čoveka, od koje mu nema uzmaca sem kroz veru. »Na određeni način«, kaže Kirkegar, »naši savremenici moraju da se opredele: moraju izabrati između estetske i etičke snage, a zatim između etike i religije. Odatle ono Davidovo »ili dobro ili dobro«: on ima odnos sa Bogom a ne sa »ostalima«. Davidov nemir, onako kako smo ga definisali, predstavlja jednu religioznu premisu i preduslov: on ga priprema za veru. Njoj ga vodi. Najpre etika, a zatim religija, uspevaju da zamene onaj prvobitni estetski ideal, a nada dolazi na mesto beznada. Kirkegar između ostalog kaže:

Umesto lažljivih meditacija o sumnji, a to je ujedno i najopasniji plod sumnje, nameće se savest koja spašava veru; spašava je zato jer ništa ne može da opovrgne činjenicu da je Bog ljubav. Ako ti nisi u stanju da shvatiš značaj ovog zaključka, tvoja vera može (. . .) Ako ne možeš da shvatiš šta je utešno u činjenici da je večna istina da je Bog ljubav, vera će je shvatiti: ona shvata da je čista iluzija verovati da je moguće meditirati o sumnji jer nemogućnost da se sumnja je zapravo blaženstvo. 3*

»Ne znam da li ljubav dokazuje postojanje Boga ili je ona sam Bog« kaže na kraju David. »ali u ovoj ideji ja nalazim mir za svoju patnju«. Kroz Davidovu odluku i transformaciju, naslov filma postaje očigledan, što odmah asocira na sv. Pavla i na Kirkegara. David najpre sve vidi kao u ogledalu — maglovito. To ogledalo ima mnogo nedostataka i ograničenja: u zavisnosti od njegovog nagiba, vidi se više ili manje, a odraz je više ili manje lep. Ali sada, u svom prepuštanju Bogu, on odražava stvarnost »lice u lice«, bez ikakvih ograničenja ali i bez deformacija. Davidova propoved sinu, koji najzad uspeva da razgovara sa ocem, podseća na Kirkegarov ultimatum »ili dobro ili dobro«: »Prema bogu smo uvek krivi« 5*

I sam Tomas, protagonista narednog filma, »Les Communiant« (2), živi prilično »estetski«. Da li je on video kako mu život postaje »beživotni otkad je izgubio ovezomaljsku ljubav«, nakon smrti njegove žene, kako delovi katoličke kritike tvrde 6*? »Zbog tog gubitka više nije bio u stanju da voli Boga«. Ali Tomas nije izgubio veru: Nikada je nije ni imao i mi nismo ni sigurni da li je na kraju uopšte stiće. On sve vidi kao u ogledalu, nejasno, i stoga je nesrećan. Veoma ambiciozan, sveštenik po želji roditelja, nesposoban da razlikuje dobro od zla. Živeo je u neznanju u jednom osobnom svetu zajedno sa svojim Bogom: na neki način čak privatnim Bogom; Paternalističkim Bogom koji je dobar, najpre prema njemu, pa tek onda prema ostalima. Nije hteo ni da vidi ni da shvati, odbijajući da prihvati istinu sve dok ga nisu poslali u Lisabon kao vojnog sveštenika, za vreme civilnog rata. Sve se ruši kada mu umre žena.

Ona ga je podržavala, hrabrila i pomagala mu. Samo je ona umela da prepozna njegovog Boga i da ispuni praznine koje je ostavljao. Kada je umrla ona, umro je i On s njom. Više nema nikakvog razloga da živi, niti više ikome može da pomogne. »Svi mi manje-više imamo iste strahove«, kaže on gospodi Person, koja je došla da traži njegovu pomoć, da posavetuje njenog muža, ribara Jonasa. Jonas je negde pročitao da Kinezi kipe od mržnje, i da će uskoro i oni imati bombu, i da nemaju šta da izgube ako je upotrebe. To ga muči. »Moramo se prepustiti Gospodu«, kaže sveštenik. »Naš život je krhak i neke informacije mogu lako da nas uznemire. Za nas je to mesto preveliki teret, a Bog je tako daleko. . . Osećam da sam tako slab. Ne znam šta da kažem. Shvatam njegovu brigu, ali treba živeti.«

Ali zašto treba živeti? Na to pitanje, koja je postavio Jonas, Tomas ne ume da odgovori i počinje da muca. Svaki put kada Boga dozove u stvarnost, on se izmeni: postane gnevnan, dalek i okutan, skoro monstruoan. I sam oltar mu se tada čini apsurdnim simbolom. Tomas Boga traži tamo gde ga nema: u sebičnoj i uverljivoj uspomeni na ženu koja je umrla; on zapravo živi zaražen »smrtnom bolešću«. Mada shvata da čini ogromnu grešku, Tomas i dalje oseća nemir zbog greške koju je načinio u prošlosti: nije je, naime, ni nakon toliko vremena doveo u vezu i primerio sebi. Odbija da je potisne u prošlost. »Precizan jezik i značenja povezuju unutrašnji nemir sa sutrašnjicom.« 4*

Tomas s druge strane ima puno da nauči. Pre svega da voli. Propada pokušaj Marte, seoske učiteljice, da prevaziđe suprotnost njihovog odnosa, kada proba da unese malo svetla i utehe u tu njegovu noć. U jednom trenutku njihova veza prestaje: očigledno je tada, da tu nije bilo ljubavi, i da bi nastaviti sve to, bilo bez svrhe.

I samoj Marti, odrasloj u ateističkoj porodici, koja nikad nije imala religioznih problema, Tomasova »vera« se čini opskurnom i opsesivnom, praiskonskom. Njena jedina želja je da živi za njega, za pastora. Njena velika slabost je to što ne ume da mu da dokaz svoje ljubavi, mada ide dotle da se moli za njega kada on nije u stanju.

»Bog je ljubav, a ljubav je Bog. Ljubav je dokaz postojanja Boga. Ljubav je jedina stvarnost u ovom jadnom ovozemaljskom životu.« Gluposti, kaže Blom, orguljaš. »Ja to znam napamet (...) Slušao sam sve propovedi.« Dakon Algot, lik (od) drugorazrednog značaja, nudi zapravo, kako je to često slučaj kod Bergmana, ključ i uvod za drugi deo triloge. Čitajući uporno Jevandjelje, Algot je napokon sročio svoje viđenje Hristove žrtve. Ne treba se gledati njegove fizičke patnje. Moglo bi se reći da i on, onako deformisan, trpi koliko i Hristos. Uostalom, agonija nije predugo trajala. Isus je morao izdržati nešto mnogo bolnije od fizičke patnje i bolova: Učenici su mirno spavali. Ništa nisu razumeli, čak ni zadnji događaj, baš ništa. Razbesneli su se kada su došli vojnici. Petar ih je prokleo tri puta. Tri godine je Isus propovedeo svojim učenicima i živeo sa njima. . . Ipak oni nisu shvatili njegove reči. Svi su ga tad napustili i ostao je sam. Koliko tu ima patnje, onda, pastore? Shvatiti da te niko nije razumeo. Ostati napušten u trenutku kada ti neko treba. Kakva je to tek bila patnja. Ali najgore je tek trebalo da dođe. Bilo je to kada je Hrist, razapet na krstu, na samoj samrti uzviknuo poslednjim delićem snage: »Bože, moj Bože, zašto si me napustio?« Uzviknuo je to iz sve snage, misleći da ga je njegov Otac, gore na nebesima napustio. Kao da je tada pomislio da se prevario. Da, Isusa je na samrti mučila i rastrzala sumnja. Pastore, nije li to trenutak kada je najviše patio? Baš zato što mu se Bog nije javio?

I na to pitanje, Tomas je odgovorio mucajući; otelo mu se samo jedno neubedljivo »Da, da. . .«. Crkva je prazna; u njoj je samo Marta. Pre toga je malo ko išao u drugu crkvu u tom malom švedskom selu. Skoro mehanički i bez prisustva duha, Tomas počinje propoved: »Blagosloven i Svet nek je Gospod, naš Bog. Blagosloven je i onaj ko živi u ljubavi prema Gospodu.« Ako je sve to izazvalo neku promenu u pastоровoj duši, možemo li zaključiti da se »kriza vratila«? Izgleda da ga je »napustio njegov lični Bog, koji više neće da mu se obraća, i zbog toga se on sa novim žarom okreće svojoj propovedi u nadi da će mu obavljane svešteničke dužnosti, makar i tako površno, doneti željeni spas«.

U filmu »Le silance« (Tišina) (7) koji zaokružuje trilogiju, malobrojni likovi predstavljaju alegorijske šifre. Oni nas ponovo vraćaju na jednu temu koja je dominantna među avangardistima: erotizam. Kako je Henri Miler napisao, ceo svet se razvija kao pornografski film u okviru tragične tematike i nemoći; ali kako je to naglasila najbudnija književna kritika, retko se tu radi o fizičkoj nemoći, već je mnogo češća psihička nemoć. Bergman se, naime, ne bavi skardnom temom morbidne ljubavi dve sestre (taman koliko se u »Kao u ogledalu« bavio incestom). Od samog početka, nametnut nam je jedan osećaj paralisnosti, najpre u sceni sa vozom i njegovim kupeima »čelijama«, a zatim i svim onim što vidimo i čujemo: Tema dugačkog tunela, sporo povlačenje kolone tenkova u svitanje, pušt pejaž, sunce u krupnom planu koje, međutim, niti greje niti sija, prigušeni zvuci. Ni priroda ne deluje prirodno. Tu je eklipsa koja ruši sve. Sa voza prelazimo na hotel, još jedan zatvor bez obzira na velike prostore. I napolju je baš kao i unutra; sve je statično, nepokretno, indiferentno: prljave i mračne ulice, trošni zidovi, vlažni, čađavi, senke prolaznika koji su i sami senke, siluete ljudi koji govore nerazumljivim i nepoznatim jezikom, a sve to u mestu zvanom Timoka, koga nema na geografskim kartama.

U hotelu, dve sestre, Ana i Ester, se svadaju u prisustvu Johana, sina ove druge, nemog desetogodišnjeg posmatrača. Starija Ester je bolesna; njenu bolest upoznajemo samo kroz njenu patnju: mučnina i grčevi. Za nju ljudi predstavljaju samo moru, koja je čini ucveljenom. Kao i kod drugih Bergmanovih likova. »Kretanje po sebi« je jedino važno: ono nastaje u duši. Kao i pisac David, protagonist »Kao kroz ogledalo« i Ester je u traganju za nečim, ali nije odlučna u tome; ona traži način da ne bude više sama ali ne veruje da je to ostvarivo. Nije slučajno što je Ester intelektualka — prevodilac, mada nam nudi prevod samo dve reči: »ruka«, prva reč koju je naučila i »duša«, poslednja. . .

Ester dominira mladom sestrom. Misli da može još da je »vaspitava« u skladu sa svojim principima, ali odjednom potpuno zatečena i pasivna prisustvuje pravoj eksploziji sestričinog revolta. Njena nezadovoljena čulnost vodi do Aninog egzibicionizma: nesposobna i nemoćna da se odupre i da obuzda svoj instinkt, ona se gola šeta pred sinom. Tera da joj pere leđa deččić, koji izgleda kao opijen isparenjima u kupatilu; nakon toga sledi miris i trljanje. Izlazi zatim i podaje se prvom čoveku na kojeg je naišla: barmenu. On je, pak, čisto fizička pojava, otelovljenje muškarca, i ni ne sluti razdor između sestara. Mada je u sobi, mi ga najpre ne vidimo: prilazi tek kasnije, gonjen radoznalošću ali još uvek ne shvatajući ništa. Ne kaže ni reč; Ana mu se ne obraća, ona govori mimo njega.

I Johan je sam; on ne shvata šta se to oko njega događa, mada šćućuren sve pomno posmatra. On luta praznim i pustim hodnicima starog hotela. U potrazi je za malo nežnosti, koju očekuje pre od tetke nego od majke. Igra se revolverom; leže na dunju i rukom i ustima imitira let aviona koji zatim biva oboren. Njegove očajničke igre, pre svega u mašti, njegove šetnje, sve to podseća, mada u jednom drugačijem kontekstu, na malog Edmonda iz Roselinijevog »Nemačka godina 0« (7). Spolja gledano prizori su jednako turbobni: tenk, kojeg najavljuje neobična buka, izlazi iz tame, zastaje, odlazi. Apсурdno i nemotivisano, sve to se nadovezuje na motiv s početka, užasavajuću pretnju koju predstavlja rat. Mršav konj, raga, vuče s mukom kolica; zakućio je saobraćaj na raskršnici: još jedna alegorična slika pobedenog i umiranja.

Stari sluga, nalik na mumiju, koji je i sam deo hotela (u kojem ne vidimo ni jedan cvetak) vuče se po njegovim hodnicima. Deformisano i pojačano kucanje njegovog sata, skandira vreme prošlo i vreme buduće, koja su oba jednako mrtva. On Johanu pokazuje morbidne slike bebe u kolecvi, komentarišući sve neartikulisanim ječanjem. Skriven iza naslonjača Johan posmatra kako starac jede nekakvu kobasicu, očigledno pokvarenu, jer se nakon toga nalije rakijom da bi lakše sve svario. Nakon te faunovske scene, deččić otkriva jednu Rubensovu sliku kojoj će se kasnije ponovo vratiti. Kao kada čovek stojeći kraj kreveta umirućeg shvati beskorisnost njegovih napora da živi, tako je i uprav-

nik hotela jedini shvatio kakva je Esterina »bolest«; uzaludna želja da živi protiv prirode. On nam kasnije otkriva poreklo i kraj te bolesti.

Kepeci, kao i ostali stanari hotela, u kojem izgleda žive samo ne-normalni, nakaze i opsednuti, podsećaju na nešto požudno, pomalo kao Gojin crtež, koje se u muzik-holskoj sceni kod već nezasiće Ane, pogoršava. Svojevrsna »požuda tela«. Paralelno s tim, igre kepeca sa Johanom, koje njihov voda naprasno prekida, otkrivaju snažnu potrebu za ljudskom toplinom.

Sve su mogućnosti apstraktne. Nemoguće je međusobno razgovarati, niti iko ikoga sluša ili razume. I sam govor upravnika hotela, kao i prolaznika pa i kepeca, je iscepan, ograničen na grlene zvuke koji podsećaju na nekakav primitivan jezik. Jedino što se čuje razgovetno, i što omogućava slabšan kontakt između Ester i njene sestre, i između Ester i upravnika hotela, je više puta sricajući ponovljeno ime Johana Sebastijana Baha. Čula su opšte prisutna i otelovljena u Bahovoj muzici. Veliki kompozitor uspeva, kako podseća Casella, da ostvari dvostruko čudo: da stvori melodiju koja objedinjuje dva ili tri glasa i da načini polifoniju koja sažima sve glasove i stapa ih u jedinstvenu frazu.

U »Kao u ogledalu« pusta i kamenita plaža, otrgnuta od ostalog sveta i od Istorije, u »Les Communiants« zabitelo selo, i zbudujući gradić Timoka. . . Ovo su tri »scenografske« etape unutrašnjeg Bergmanovog puta, kojima odgovaraju tri momenta »doživljaja« duše. Intelektualac David, protagonist prvog »momenta«, shvata da je beznade, a ne smrt, istinska »smrtonosna bolest« čoveka i da joj se jedino verom može izmaći: jedino spajajući sopstvenu individualnost sa Apsolutnim singularitetom. Kod Tomasa, protestantskog pastora, junaka druge »faze«, ta mogućnost se naizgled topi, a Marta, žena koju je on uzaludno voleo, nikada nije prihvatila tu istinu. Ester, pak, više ni nema izbora: u njenom slučaju religija ne zamenjuje estetski ideal, niti nada može da potisne beznade. »Da bi se sagledala istina, treba se izolovati i izvajiti od mase«. »Drugi« lilkova nema mnogo u »Kao kroz ogledalo«, čak ni u ulozu nekog živog mizanscena, ali ih zato ima u naredna dva dela triloge.

U onoj meri u kojoj se Ester odvaja od svoje sestre, ona shvata da je živela protivno načelima prirode: njeno odbacivanje muškaraca, njeni morbidni odnosi sa Anom. Međutim, zajedno sa tim saznanjem dolazi i kraj, tišina. Nestanak strasnog sukoba između rečenog i prečutanog, jasno otkriva prazninu. Da li je reč »duša«, koju je Ester poverila Johanu u svom pismu — oporuci 7*, postala otrcana reč koja je izgubila svako značenje? Deččić ne shvata, ka ni njegova majka. Da li smo došli do tišine, do eklipse — pomračenja razuma? Ili je to možda njen povratak? Možda je pred nama jedan oblik ateizma ili, pak, svojevrsan oblik izvorne Vere koja treba da predstavlja osnovno pravilo življenja? Može se, na primer, napraviti hipoteza da je vera koje se dočepao David, zapravo samo jedno sklonište za dekadentne i sterilne intelektualce, i da je, u suštini reč o jednom kurtuoznom obliku ateizma. Ma šta da je zapravo, religija se ovde shvata baš onako kako ju je definisao protestant Kirkgar: nije to nikakva doktrina; još manje je to neka histerična Karinova forma, neko ludilo. Još manje je religija ono što se javlja kod Tomasa.

Kao i Drejer, Bergman pokreće jednu snažnu polemiku sa crkvom, u okviru koje, u duhu Kirkegarda, pravi posebnu kritiku vremena i hrišćanstva. 8* »Zvanično hrišćanstvo više nije vezano za Novi Zavet«, zapisao je u svom dnevniku danski filozof: u naše vreme, hrišćanstvo je na ivici da postane paganstvo; Još odavno se ono odreklo svojih osnovnih postulata. »Katolicizam je doživio istu sudbinu kao i zemaljska kugla; i on je imao svog Kopernika (Lutera), koji je otkrio da Rim nije centar svega već samo jedan periferni činilac.« 3* Pre filma »Pričesnici« (7), bilo je još moguće živeti u etičkom duhu, i postojala je nada da je moguće sjediniti se s Gospodom, i da se može prevazićiženjem etike dopreti do religioznosti i tako spoznati »večnost« istovremeno zamenjujući nemir i beznade za »bol«. »Kako je estetsko bitisanje pre svega radovanje, a etičko se svodi na borbu i pobeđu, religioznost predstavlja bol, ali ne u nekom prelaznom obliku, već jedan neprekidan bol. Vernik, počinje da udiše bol.« 3*

Danas se »Pričesnici« (7) više ne pričešćuju; kretnja po sebi, odnos sa Bogom kao da je prevaziđen. Zajedno sa njim je nestalo i izbora i čuvenog »aut, aut«. Sa usana ljudi nestalo je i ime Boga. Srednji vek je ostao za nama; prošlo je doba kada se vitez Antonijev Blok nije plašio ovozemaljske smrti, jer se oslanjao na veru, a svoj odraz u ogledalu, to ništavilo posmatrao uz drhtaj, žudeći da doživi saznanje umesto brojnih pretpostavki, da mu Gospod pruži ruku i da mu se obrati.

SMRT: Ali on čuti.

VITEZ: — Dozivao sam ga u noći, ali kao da nema nikoga.

SMRT: — Možda i nema nikoga?

VITEZ: — Onda je život užasna mora. Niko ne može da živi kad mu je Smrt pred očima a zna da je sve samo ništavilo.

Blokov život je bio jedan uzaludan napor, jedno lutanje, gomila besmislenog blebetanja. »Sto je bol jači i dublji, to čovek jače oseća da je on zapravo ništa, i to zato što je onaj koji pati ujedno i onaj koji traži, onaj koji počinje da spoznaje Boga.«

3* Evo dakle, poslednjih vitezovih reči: »Bože, Ti si sigurno negde, moraš biti negde. . . smiluj se na nas!«

David je još mogao da komunicira sa Bogom, da sa njim uspostavi neku vezu. Kao intelektualac, on je svestan da, po Kirkgaru, nauka mora da se bavi ovim svetom, dok se autentičnost postojanja mora tražiti u Veri. Kod intelektualke Ester, više nije tako. Ona zajedno sa »ostalima« živi od blebetanja, koje je zapravo otelovljenje onog sukoba između rečenog i prečutanog, između reči i ćutanja. »Samo onaj ko ume da stvarno zadržati reč u sebi, ume i da deluje. Tišina je sinonim unutrašnjeg sveta. Blebetanje sprečava istinski razgovor ali strahuje od tišine i ćutanja jer se tada manifestuje praznina.« 3* Ester nedostaje vera, a čoveku nedostaje »pobeda« nad svetom u kojem živi, što je očigledno kada se u »doživljajima« duše pojavi ta praznina: »velika rupa«.

»Kada bismo mogli da dodemo do sigurnog stava, i kada bismo imali hrabrosti da pokažemo sopstvena osećanja«, kaže Marta na kraju

Pričesnika »Les Communiants«, »Kada bismo smogli snage da verujemo u nešto što je sigurno, kada bismo mogli da verujemo...« U »Sedmom pečatu«, vitez joj je već odgovorio: »Kako možemo da verujemo onima koji veruju, kada nemamo vere ni u sebe same? Šta će biti sa onima koji ne žele ili ne mogu da veruju?«

Izvan vere postoji samo beznadežno odbacivanje sebe samog ili, pak, težnja da se ostane upravo to. Ester je, na neki način, nastavak Marte: ponor ništavila, smrt duše, »otudjenje«. Da li do tog zaključka dolazi Bergman? Ponekad se čini da naglašava ne-postojanje Boga a ponekad kao da tvrdi da On postoji. 8* Neodlučnost ili dvosmislenost? Na njih nailazimo na više mesta u ovoj trilogiji: dvosmislenost simbola i alegorija kao da superišu ove dve mogućnosti. Možda se pravo rešenje može naći u dijalogu između Smrti i Viteza:

SMRT: — Zar nećeš nikad prestati sa pitanjima?

VITEZ: — Ne, nikad.

SMRT: — Ali nikada nećeš dobiti odgovore.

VITEZ: — Ponekad mi se čini da su pitanja važnija od odgovora.

Bergman čvrsto veruje da samo filmovi koji u sebi nose snažnu tematsku komponentu mogu da prežive. Njemu je odbojno posvetiti se formalizmu ili nekoj nepostojećoj problematiki. 9*

Ne može se uopštavajući reći, da mu u iskazivanju osećanja nedostaje iskrenost, niti da pri tome ne raspolaže adekvatnim umetničkim jezikom, zasnovanom na poetici i snažnoj sugestiji (mada u poslednje vreme, u pojedinim oblastima kulture, njegovu delo »izlazi iz mode«). Dijalog kao sredstvo izražavanja čovekove suštine, njegovog »srca« i ideje, često kod njega dobija neobičnu moć, kao ustalom, i muzika. Bergmanovi filmovi podvlače neophodnost da upravo dijalog mora da ima centralnu ulogu u svakom umetničkom filmu. Poetski dijalozi koje je on napisao, ne samo da se čitaocu nameću »neverovatnom neposrednošću i višeslojnošću« jednog romana, već predstavljaju i umetnička dela po sebi (u pozitivnom smislu), i otevoljenje su jedne velike ideološke i poetske snage. Istovremeno, kao i sama artikulacija u okviru tih dijaloga vrlo su bitne za razumevanje višeznačnosti i dvosmislenosti njegove tematike. Malo je stvaralaca (Antonioni, Bresson) koji kao on pokazuje tako živ interes za određeni segment savremene književnosti i koji tako uporno nastoje da i za kinematografiju izbere pravo na sličnu kompleksnost i na analognu suptilnost i slobodu koju uživaju avangardni pisci. Ne iznenađuje, zato, što je on počeo sa jednim kratkim romanom namenjenom ekranizaciji, i što u svojim filmovima daje toliki značaj dijalogu, odnosno što godinama, piše scenarije u obliku romana. Više se Bergman nego Astruk služi »kamerom kao perom«.

Treba naglasiti još jednom da dijalozi kod njega, kada se posmatra gotov film, odišu jednom specifičnom međuzavisnošću prema ostalim elementima njegovog stila: tu su ritam, kadencija, napetost i tema, atmosfera; montažom se, naime, dobija jedan suštinski spoj sa vizuelnim prizorima; a tu je i »zlokobna treća dimenzija bez koje je svaki film postaje samo običan zanatski proizvod« 6* Bergmanovi filmovi odišu i govore jednom intimnom gradom, nudeći pritom široku lepezu nijansi i tonova, koje on obično hvata na ljudskom licu, u pogledima i krupnim planom. Kod njega ljudsko lice zaista ispunjava kvadrat, a glumac i njegov rad predstavljaju kao retko kod koga, vrlo precizne »alatke«. Da bi kod svojih glumaca postigao maksimum izražajne snage, kretnje kamere su u njegovim filmovima »bezmalo stidljivo«, svršeno usaglašene sa pokretom u kadru, i vrlo retko kamera preuzima ulogu »glumca«. U »Le Silence« (Tišini?) na primer, kamera stidljivo prati Ester kada ona krišom miluje Johana, nakon što je pre toga pomolavala Anu, koji oboje polu-goli spavaju u istom krevetu. U jednom drugom kadru, Johan se baca teški u naručje koja ga miluje po kosi, čednim i nežnim pokretima, a zatim kamera prilazi sve dok nam ne prikaže plavokosu glavu u krupnom planu. Njegova kosa nas podseća na kosu majke tako da taj gest dobija jedan poseban senzualan prizvuk. I u jednom i u drugom kadru, sineasta želi da podvuče ono što se krije u Ester: njen strah i odbojnost prema muškarcima. Muzika i šumovi, u tom smislu, kod njega imaju takođe vrlo važnu ulogu. Otkucaji sata upravnika hotela, za Ester predstavljaju unutrašnji ritam koji oseća dok čeka da se Ana vrati sa sastankom sa barmenom.

Na sličan način krupnim planovima se dočarava napetost, određena tematika, nijansa osećanja ili ideja: oni obavljaju sintezu sadržaja i forme. Evo još jednog primera: u »Les Communiants« (Pričesnici). Tomas čita Martino pismo. Žena izgovara iste reči koje on čita i sve se pretvara u razgovor u sadašnjici. Uvek su svoje reči upućivali nekako mimo onog drugog a ne jedno drugom. Ali Tomasa zaokuplja jedan drugi nemir i patnja: dok sanja, kao u snu vidi Jonasa ali se ne obraća njemu već govori »pokraj« njega. Konačno saznajemo da je Jonas izvršio samoubistvo ispalivši sebi metak u glavu. Lica, pogledi i oči Bergmanovih likova najduže traju u vremenu i u našem sećanju. Reč je o neverovatno izražajnom sredstvu, koje se po umetničkim efektima koje postiže, može uporediti sa umetnošću jednog Drejera: jednog Drejera koji je stvorio »Pogubljenje Jovanke Orleanke«, »Dies Irae« i »Ordet«.

● Strindberg predstavlja još jedan izvor za Bergmana. »Najveće književno iskustvo u mom životu«, kaže on »bio je Strindberg. Neka njegova dela me još uvek oduševljavaju, — ljudi iz Hense na primer, a oduvek sam želeo da ekranizujem — San —. Film Olafa Molandrea iz 1934. godine bio je za mene fundamentalno iskustvo.«

vidi: »Quattro films de Bergman« Izd. Einaudi 1961.

2. Seren Kirkegard, »Journale«, Gallimard 1941.

3. Seren Kirkegard, »Breveario«, (Izbor iz dela napravio Max Bense), Milano, Il saggiatore di Alberto Mondadori, 1959.

4. Seren Kirkegard, »Le Concept de l'angoisse«, Gallimard, 1935.

5. Seren Kirkegard, »Ou bien... ou bien«, Gallimard, 1943.

6. Gian Luigi Rondì, u jednom predstavljanju dijaloga koje je objavljeno u Italiji (Rim, A.I.A.C.E., 1963).

7. U originalnoj verziji ne pojavljuje se reč »duša«. Nailazimo je u kasnijim francuskim i italijanskim verzijama. Ovo ipak nimalo ne menja naše izlaganje.

8. Kritika savremenog katolicizma se pojavila već u »Divljim jagodama« kada Bergman prikazuje par koji se spasio iz prevrnutog automobila. »Vi ste katolik, zar ne, »pita Marijana. Alman odgovara: »Tako je. To je moj način da izdržim. Isemvam svoju ženu, a ona ismeva mene. Ona ima svoju historiju, a ja svoj katolicizam. Ipak trebamo jedno drugom. Do sada se nismo pohnivali zagaše samo iz čistog egoizma.«

9. Vidi, »Entretien avec Bergman«, Chaplin, (Stokholm), 20, maj 1961

Preveo: Goran Kričković

bergmanov obračun sa sobom

(»persona«)

nikola stojanović

Početkom 1968. godine, nakon premijernog gledanja Bergmanove »Persone«, u Parizu, zapisao sam u svoju beležnicu:

»Persona« je najznačajnije i daleko najuzbudljivije i najzrelije Bergmanovo delo. Utisak je nemoguće posredovati rečima: taj je film nikao iz jedinstvenog grča u preplitanju magije i mašte, senzibiliteta i intelekta, opštih i Bergmanovih ličnih gradansko-atističkih istina i predstava o životu. To je film koji se gleda skamenjeno, nepokretno, u hipnozi.

Dakle, ne radi se o filmu značajnom samo po Bergmanovom ličnom opusu. Njime su uzdrmani neki opšti kriterijumi i, mada ga prate mnogi nesporazumi i kontroverzne konstatacije, kao da se nazire i ključna tačka njegovog značaja za metodologiju modernog filma: »Persona« na izvanredan način demonstrira hipotezu po kojoj načelno svojstvo umetnosti (bilo koje, pa i filma) ne može sadržavati spoznajne vrednosti, odnosno da ona ne može vršiti presudan uticaj na gledačev spoznajni aparat. Moć umetnosti sastoji se pre svega u emotivnom, senzualnom angažovanju čula i metafizike našeg bića. »Život je opsena...« — tvrdi Bergman preko svojih junaka, pa prema ovome i proishodi da je metod umetnosti sadržan u opsenarstvu, veštini da se skalpelom imaginacije prodre do našeg nespokojstva i egzistencnog nezadovoljstva.

U tom smislu »Persona« uspeva da nas uznemiri više nego bilo koji Bergmanov film. Bergman kaže: »Potpuno je tačno da živimo u sumračnom svetu. Kada će nastupiti noć to ne znam.« I kao da je taj strah hteo da ilustruje preko tragičnog, zagonetnog odnosa dveju junakinja iz usamljene kućice na kamenitom ostrvu u »Personi«: jedne glumice, koja je zbog duševne depresije napustila svaki kontakt sa svetom, i njene negovateljice, mlade žene pune energije koja će joj se osuti i istopiti pred gramzivom čuljivošću pacijentkinje. Ličnosti ovih dvaju žena, u stalnom intimnom psihofizičkom ali ne i seksualnom međusobnom kontaktu, počinju da se cepaju i stapaju u jedan lik (predstavljen u jednom trenutku i bukvalno od polovina lica ovih junakinja) — ljubav Alme negovateljice, pretvara se u zavist i mržnju, a lažna superiornost njenog idola, glumice Elizabet Fogler umekšava se i napaja vampirski Alminom energijom. Na kraju one se rastaju, napuštaju surovi ambijent i odlaze u nepoznate pravce, kao što su pred naše oči i stigle iz nepoznatog, poput dveju utvara od celuloida (koji nam Bergman pomno prikazuje na početku i u toku trajanja filma). To je okosnica koja bi se kod nekog drugog reditelja verovatno pretvorila u »priču«. Bergman ne dozvoljava pomisao na bilo kakvu formalnu intrigu. Film je čist i prisutan samo svojim fantazmagorično osvetljenim slikama, intenzitetom maski ta dva lica, prisutan uvek u jednom »sadašnjem«, odnosno gledačevom vremenu, iako se slike ponekad prepliču tako da pojedini delovi, pa i čitav film, izgledaju kao plod uobrazilje neke od junakinja. Tu se nalazi, po svemu sudeći i put do pravog odgovora: film je rezultat spekulacije Bergmanove nemirne, senzibilne, introvertne uobrazilje, pa nam i on sam u nekoliko mahova sugerise prisustvo celuloida. Film počinje laganim uslijanjem ugljena u projektoru, a završava njihovim gašenjem, u toku filma u dva maha traka se para, puca i pregoreva.

Arhitektonski građen sa nevidenom superiornošću, kinestetički ingeniozno iščišćen od suvišnih primesa i pojednostavljen do esentivnih magičkih svojstava medija, ovaj izvanredni, neobični, uznemirujući, ali ne i u pravom smislu pesimistički film, otvara se svojim slojevima i brojnim zamkama zagonetne prema gledaocu, provocira njegovu podsvest i tera ga da mu se u izbuđenjem i zebnjom vraća kad god mu se za to ukaže prilika.

**

Nažalost, prilike da se ovakav film ponovo vidi vrlo su retke, mada bi zasigurno u nekoj zamišljenoj mojoj privatnoj kinoteci zauzeo počasno mesto.

Bez obzira što se utiskuje u podsvest kao trajno impregnirani čulni zapis, za podrobniju analizu i ovaj film zahteva višestruko suočavanje. Uspeo sam »Personu« da vidim još dva puta i da dođem do originalnog Bergmanovog scenarija. U zaglavlje scenarija Bergman je stavio napomenu da ga nije pisao u standardnom obliku, već više kao »melodijski zapis zamišljene partiture za dve glumice i kameru«.

Na drugoj strani, došao sam do teksta intervjuja koji je s Bergmanom 1976. godine vodio književnik A. Alvarez (poznat po studiji o samoubistvu »Okrutni bog«, objavljenoj i kod nas). Obično se smatra da svedočenje autora o svom delu nije od relevantnog značaja za prosuđivanje samog dela, ali — dovodeći u načelu ovakvo mišljenje u pitanje — ovog puta bih citirao deo intervjuja koji se odnosi na film »Persona« iz dva razloga: najpre zato što u njemu Bergman ne analizira svoj stvaralački čin već daje veoma značajne informacije o okolnostima pod kojima je film nastao, a zatim zbog toga što se u tim napomenama krije ključ za odgonetanje značenjskih komponenti filma, već naslućenih u prvom gledanju.

Bergman: Vidite, imao sam šest brakova; pre svoje tridesete godine tri puta sam se ženio i imao već petoro dece. Problem je bio suviše veliki da se suočim s njim. Stoga sam rekao sebi: kao ljudsko biće doži-