

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, »Brevario«, (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 Almine 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 intervjua 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 intervjua 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-

veo sam strašan neuspeh pa zato moram nastojati da budem dobar režiser. Pobegao sam u pozorište i filmski studio, i tu sam, manje ili više, živio srećno. Ali trčao sam kao zec celog života, dok nisam otišao da živim na ostrvu. To je bilo otprilike pre deset godina. Tada su se stvari izmenile. Prestao sam da trčim, nastanio se i pokušao da otkrijem sebe (podvukao N. S.).

Alvarez: Da li je to bilo otprilike u vreme kada ste snimili »Persona«, koja je, mislim, možda najfiniji od svih vaših filmova?

Bergman: Da, bilo je u to vreme. Tada sam već dve godine stajao na čelu Nacionalnog teatra u Stockholmu. U rano proleće dobio sam veoma gadnu virusnu infekciju, neku vrstu zapaljenja pluća, koja je pogodila i moje osećanje ravnoteže. Četiri meseca sam sedeo zureći u jednu tačku na zidu, i ako bih pokrenuo glavu, izgledalo je kao da se ceo svet okrenuo tumbi. Čak sam teško mogao da govorim. Stoga sam počeo da razmišljam kako bi bilo da napravim jedan film samo sa dve osobe: jed-

nom on ulazi u maticu vrtloga egzistencijalnih pitanja na najneposredniji i najotvoreniji način. Dve junakinje iz ovog filma, dve žene različitog temperamenta i morala, stvaraju sa raspolučenim Bergmanom kao u dva ogledala, postavljena jedno naspram drugog, Bergman pokušava da se ogleda u njihovim likovima, a jedino što može videti jeste njegov sopstveni lik, beskraino umnoženih odraza.

Radikalizam ovog zahvata u »Persona« dobija na žestini. Autor pokušava da ogledala spregne u prizmu, da subjektivnoj viziji obezbedi perspektivu, da zahvat dobije dijalektičke obrise. Ali sve što je ostvareno na ekranu denuncira ga — najlepší način, doduše, viđen u kratkoj istoriji ove umetnosti.

Krenimo od naslova filma: »persona« u izvornom smislu znači »maska«. Čija bi maska mogla biti u pitanju, osim njegove lične?

Glumica koja začuti u nastupu krize, igrajući »Elektru«, zove se Elizabet Fogler. Prezime Fogler već se više puta javljalo u Bergmanov-

## ALMINA ISPOVEST

Jedan od dvojice dečaka koji bejaše hrabriji, približi nam se i čučnu kraj Katarine. Pravio se da se udubljuje u kontemplaciju svog golop stopala i češkao se između prstiju. Osetih da sam potpuno vlažna, ali ostadoh ispružena, nepokretna, na truhlu, ruku pod glavom, šešira nakrivljenog nad oči. Tada čuh Katarinu koja reče: »Hoćeš li da dodeš malo?« I ona uze dečaka za ruku, privuče ga sebi i pomagaše mu da svuče pantalone i košulju.

Iznenada, on beše na njoj i ona mu pomaže da bolje prodre, sada ruku položenih na mršavu i tvrdu zadnjicu partnera. Drugi dečak bejaše seo na jednu uzvišicu i posmatrao ih. Katarina se smejala i šaputala kraj dečakova uva. Videh njeno lice crveno, kao naduto, kraj svojeg. Ja se onda okrenuh i rekoh iznenada: »Hoćeš li i samnom isto?« A Katarina reče smejući se: »Trebaš i sa njom sada«. I povlačeći se s nje on se baci bez ustručavanja na mene stežući mi jednu dojku do te mere da sam počela da stenjem jer me je to neobično bolelo; i u izvesnom smislu osećala sam se vrlo čudno i to je došlo skoro odmah, razumeš li? Upravo sam htela da mu kažem da treba da bude oprezan da ne bih zanela, kada je to njemu došlo i ja sam osetila — a to nisam nikada ponovo osetila u čitavom svom životu, ni pre, ni kasnije — kako ubrizgava svoju spermu u mene. Stegao



je moja ramena, zabacio se unazad i imala sam osećaj da se to neće nikada završiti. I bi iznenada toplo, a grč je dolazio za grčom. Katarina, ispružena po strani, gledala nas je i od pozadi držala punim rukama njegove pleći, a kada on beše završio, ona ga uze među ruke i dovrši sa svoje strane upravljajući dečakovu ruku. I kada se njoj ono dogodilo ispustila je jedan krik čičavim glasom. Zatim smo se zasmeljali sve troje i pozvali drugog dečaka, čije ime bejaše Petar. On side lagano sa vrha brežuljka a imaše sasvim zbunjen izgled: bilo mu je hladno pod punim suncem. Kad se približio mi smo shvatili da bez sumnje nema više od trinaest ili četrnaest godina. Katarina raskopča njegove pantalone i poče da se zabavlja s njim: on ostade sedeći ozbiljan i nepokretan, dok ga je ona milovala i tu, ispod njega, ona zatim uze njegovu spermu u usta. On poče tada da je grli s leđa a ona se okrete prema njemu, uze mu glavu među ruke i dade mu svoje grudi. Drugi dečak se bejaše sa mnom toliko uzbudio da je započeo iznova. To je došlo strahovito brzo i bejaše, što se mene tiče, isto toliko lepo kao i prvi put. Zatim smo se okupali i rastali. Kada sam došla kući Karl—Henrik se već bio vratio iz grada. Večerali smo i popili vino koje je on kupio. Zatim smo se voleli. Nikada to nije bilo tako lepo između nas, ni pre, ni kasnije

(Monolog Alme — igra je Bibi Anderson — u filmu »Persona«)

nom koja govori i drugom koja čuti. Napisao sam scenario za film u junu a počeli smo da snimamo u avgustu. I kažem vam, snimanje tog filma spasio mi je život, jer kad smo počeli bio sam na kraju svojih moći. A onda se odjednom sve izmenilo. Shvatio sam da bih mogao da ostavim Nacionalni teatar, da sam bio slobodan čovek, da bih mogao da dobijem razvod i napustim svoj društveni život u tom gradu i odem na ostrvo. Dogodilo mi se još nešto značajno. Celog života borio sam se s religioznim problemima. Onda sam bio podvrgnut toj manjoj operaciji i pet časova sam bio izvan ovoga sveta, potpuno uvenuo, ugašen. Posle tog događaja, tih pet časova kada nisam postojao — nisam se više bojao smrti. I sve što je bilo izvan ovog sveta nije više ništa značilo za mene. Od tada nisam više razmišljao o Bogu.

To je čudno. Sad verujem da su sva svojstva koja sam uobičavao da povezujem s Bogom — ljubav, nežnost, milost, sve te lepe stvari — stvorila sama ljudska bića, da su one proistekle iz nas samih. To je za mene veliko čudo.

\*\*

Dakle, »Persona« je nastala pod vrlo specifičnim okolnostima i stoga ne vara utisak da je to najličniji Bergmanov film. Preciznije: radi se o mentalnom autoportretu autora, do nepodnošljivosti iskrenom i narcisoidnom, iako vešto zamaskiranom u celuloidno-svetlosnu igru gonetanja. U tom gonetanju Bergman se, na prvi pogled, obračunava s Bogom, a ustvari to je njegov obračun sa samim sobom, odnosno sa bolnom prazninom koja nastaje nakon izgonjenja Boga iz sebe.

Tačno je da je Bergman, kao i svaki vrli autor, počeo da slika svoj autoportret već u svojim ranim filmovima. Nije slučajno da se njegov prvi film zove »Križa« (1945). Radi se o krizi traganja za životnim smislom i to traganje se nastavlja vijugavom linijom i u njegovim dramama kao i u komedijama, u prividnoj dijegetskoj distanci od sopstvenog ega. Sazrevajući kao ličnost i kao autor, u drugoj polovini pedesetih stvara na toj liniji sukcesivno nekoliko remek-dela: »Osmesi letnje noći« (1955), »Sedmi pečat« (1956), »Divlje jagode« (1957), »Devičanski izvor« (1959). Uprkos skrivanju iza kostima i narativno zaokruženih celina u ovim filmovima, između njihovih slika i prizora, iz titraja njihovih svetlosti i senki, izbija sugestivna snaga ključnog junaka — samog Bergmana.

Ključ igre je u tome da se autorska tiranija i egocentizam travestiraju. Bergman je majstor prerusavanja — on se vešto skriva iza oklopa vitezova, iza zboranog lica starca, iza šarenih halja lakrdijaša, a najčešće — i u kasnijim filmovima sve više — uživa u perverziji travestiranja u ženske likove. Niko nije veštiji u tome od njega. Takozvani »ženski reditelji«, kakvi su primerice Antonioni ili Mizoguci, na sličan način u svet žena uranjaju kao u ogledalo sopstvenog ega, ali zadržavaju ipak određenu distancu.

Činio je to i Bergman do početka šezdesetih i do svog novog ciklusa redukovanih sižea, započetog filmom »Čutanje« (1963). Sa ovim fil-

vim filmovima i u pravilu se poistovećivalo sa porodicom njegovog »drugog Ja«. Dakle, Fogler jednako je Bergman, jednako je umetnik, stvaralac.

Negovateljica se u filmu zove Alma, što znači »duša«. »Alma mater« znači »univerzitet«, »majka saznanja«. Da li je išta slučajno postavljeno u bergmanovskoj spekulaciji pojmovima i značenjima?

Na jednoj strani je umetnost koja čuti, na drugoj pragmatična duša koja brblja. Ova druga je prostodušna, ona veruje u terapijsku ulogu umetnosti. Prva se hrani njenom prostodušnošću, njenom verom i, najzad, njenom krvlju. . . Jedini smisao je u sintezi njih dve, njihovih energija, njihovih duša, poezije sa praksisom, misli sa srcem.

Ali celuloid puca, ekran se izbeljuje, junakinja izgovara definiciju univerzuma zastrašujućom rečju:

»Ništa.«

Nemoguće je spoznati na čemu počiva beskrak, a alternativa — to »ništa« — je apsurdna. Šta preostaje?

U obrisima dva lica spojena u jedno — prepoznajemo lice Bergmana, zapitanog nad tajnom apsoluta. Nemogućnost komunikacije u Bergmanovoj viziji je nemogućnost dijalektičkog spreznjanja duhovnih silnica suprotnih predznaka u samom sebi.

## BERGMAN

Filmovi:

kao scenarista:

- 1944 — HETS (Mahnitost) — r: Alf Sjöberg
- 1947 — KVINNA UTAN ANSIKTE (Žena bez lica) — r: Gustaf Molander
- 1948 — EVA (Eva) — r: Gustaf Molander
- 1950 — MEDAN STADEN SOVER (Dok grad spava) — R—Lars—Eric Kjellgren (sinopsis IB)
- 1951 — FRÅNSKILD (Razvod) — r: Gustaf Molander
- 1956 — SISTA PÅRET UT (Poslednji par) — r: Alf Sjöberg
- 1961 — LUSTGÅRDEN (Vrt zadovoljstva) — r: Alf Kjellin

kao reditelj:

- 1946 — KRIS (križa)
- DET REGNAR PÅ VAR KÅRLEK (Kiša pada na našu ljubav)
- 1947 — SKEPP TILL INDIALAND (Brod za Indiju)
- 1948 — MUSIK I MÖRKER (Muzika u tami)
- HÅMNSTAD (Usputna luka)
- 1949 — FÅNGELSE (Zatvor)
- TÖRST (Žed)
- 1950 — TILL GLÅDJE (Radovati se)
- SÅNT HÅNDER INTE HÅR (To se ovde ne može dogoditi)
- 1951 — SOMMARLEK (Letnja igra)
- 1951 — BRIS (Bris) — serija kratkih propagandnih filmova za istoimenog proizvođača sapuna
- 1952 — KVINNORS VÅNTAN (Žene čekaju)
- 1953 — SOMMAREN MED MONIKA (Leto sa Monikom)
- GYCKLARNAS ÅFTON (Noć lakrdijaša)
- 1954 — EN LEKTION I KÅRLEK (Pouka o ljubavi)
- 1955 — KVINNODRÖM (Ženski snovi)
- SOMMARNATTENS LEENDE (Osmesi letnje noći)