

# na ostrvu piter koui

Nastanivši se na ostrvu Faro, Bergman se tokom leta 1966. posvetio VREMENU VUKOVA. Film je nastao od njegovog scenarija čiji je originalni naslov bio KANIBALI, ostavljenog na stranu u vreme njegove bolesti prethodne godine. Soba u kojoj je pisao bila je vrlo tiha. U njoj je i spavao, i posle nekoliko nedelja bio je primoran da prekine rad na scenariju. »Demoni bi dolazili i budili me, a onda bi stajali i govorili miš.

Pre snimanja, Bergman je izbacio pojedine ekstremno lične aspekte scenarija, i sve što je ostalo od inkriminiranih scena je monolog Liv Ullmann na početku i kraju filma. »Sedeo sam u studiju pričajući glumcima kako sam naišao na ideju za film: o tome kako mi je jedna žena dala dnevnik — dnevnik Johana Borga — i kako sam je kasnije nagovorio da mi kaže, snimajući to na magnetofon, o njihovom zajedničkom životu«.

VREME VUKOVA (VARGTIMMEN) prvi je od tri filma sa Maxom von Sydowom kao Bergmanovim alter egom, umetnikom kao beguncem koji se povlači na svoje malo ostrvo gde postepeno okreće svoje misli ka sebi, sve dok se san i java ne pomešaju u zastrašujućem sukobu. U VREMENU VUKOVA on je slikar, Johan Borg. U SRAMOTI je violinista. U STRASTI, on nema umetničkih pretenzija: »Ovog puta se zove Andreas Winkelmann«, kaže Bergman iz offa na kraju filma.

Kao kompozitori iz osamnaestog veka koji su bili primorani da prilagode varijacije i ukrase melodija tako da održavaju pažnju publike, Bergman stvara seriju varijacija na istu temu. Svaka varijacija izgleda nezavisna od ostalih, ali kada se čuje u kontekstu cele grupe, suptilno se povezuje sa onima oko sebe.

Prema starim rimljanima, Vreme vukova označava vreme između noći i zore, neposredno pre nego što se pojavi svetlost. Ljudi su verovali da je to vreme kada demoni imaju povećanu snagu i vitalnost, čas kada većina ljudi umire, kada se rađa većina dece i kada se sanjaju noćne more.

Tako je Bergman predstavio film.

Čak ni na svom uočištu na ostrvu, Johan Borg ne može umeći svojim mučiteljima. Jednog lepog dana niz obronak ne silazi niko drugi do Baron von Merckens (Erland Josephson), koji uz umiljati osmeh tvrdi da su on i njegova žena dva Borgova »najvatrenija poklonika« i poziva slikara na večeru. U Baronovom zamku Borga pokazuju kao životinjski primerak pred okupljenim gostima. Širokougaoni objektiv Svena Nykvista daje svakom ko prilazi da pozdravi Borga tajanstven, grabežljiv izgled. Večera počinje sa jednim kružnim pokretom kamere oko stola u pravcu suprotnom od skazaljke na časovniku; tokom obroka, kamera se okreće unaokolo, nasumice se zaustavljajući kao ptica u letu na ramenu svakog gosta.

Max von Sydow priseća se snimanja ove sekvence.

Bergman je hteo da ima ceo razgovor za stolom, sve u jednom kadru. Njegova je ideja bila da glumcima pruži kontinuitet izvođenja koji imate u živom teatru. Sven Nykvist... sedeo je ispred nas, a sto za kojim smo mi sedeli delimično ga je okruživao... Sećam se Nykvistove totalne preciznosti u tehnički svenka — jer kada radiš svenka sa jednog lica na drugo onako brzo kako je on radio, vrlo je teško da zaustavite kameru u trenutku kada imate idealnu kompoziciju svake osobe.

Bergman je izrazio veliku naklonost prema DRAKULI, naročito filmskoj verziji sa Bela Lugosijem u glavnoj ulozi. VREME VUKOVA je bilo dosta poredeno sa MAGICNOM FRULOM (i, u širem smislu, sa delom E. T. A. Hoffmanna) ali po tehnički i vizuelnoj snazi ostaje pohvala dela Brama Stokera. Kroz ceo film postoje brojne reference na ptice. Prvi znak Johanove bolesti na primer, pojavljuju se dok pozdravlja Almu pred letnjikovcem pošto se uspeo uz strminu; oprani čaršafi koji su proširili ispred njih proizvode na vetru zvukove slične lupanju velikih krila. Posle večere u zamku, Lindhorst (Georg Rydeberg) fiksira pogledom Borga, a njegovo lice je osvetljeno na takav način da sugerise nos sličan kljunu i hladne, ptičje oči. Lindhorst se ponovo pojavljuje dosta kasnije, sprovodeći Johana, koji je u potrazi za svojom voljenom ljubavnicom, Veronicom Vogler (Ingrid Thulin), u podzemne prostorije zamka. Okružen stotinama malih ptica, Lindhorst širi ruke kao džinovski slepi miš u letu. Na kraju, u močvari gde Borg nestaje, Lindhorstove crte lica se transformišu u vampirskog slepog miša. Zujeća, piskava muzika Larsa Johana Werlea naglašava asocijaciju na ptice, i naravno, na »hvatača ptica« Papagena iz CAROBNE FRULE.

»Užasno se bojim ptica«, priznaje Bergman. »Ja se uplašim, jako se uplašim, ako ptica uđe u sobu u kojoj sedim«.

VREME VUKOVA je na izvestan način rimejk LICA. Bergman još jednom vara publiku pokretom ruke kao što zbunjuje likove u svom filmu. Alma je sama pred letnjikovcem kada se iznenada starica materijalizuje na brežuljku. Pošto je sekvenca montirana subjektivno, niko ni za trenutak ne sumnja u Alminu viziju. Umesto toga, on deli njeno strahovanje. On VERUJE. Kasnije u zamku ista starica spušta svoje oko u vinski čašu i skida svoje lice uz tako uverljivo pucketanje da se može pomisliti kako se meso čupa. Bergman zna kako da još više dezorijentiše gledaoca tako što će povremeno ubaciti neki smešan momenat, na primer kada se ozbiljni von Merckens okreće i penje UZ zid i preko tavanice, pred očima zabezegnuto Johana Borga.

U ovom filmu Bergman pronalazi kinematografski rečnik koji je u skladu sa snovima i halucinacijama za čijim opisom traga. Ponekad on upotrebljava grubo, blješteće svetlo kojim prekriva prizor, kao pri Borgovom susretu sa Veronicom Vogler na obali, ili u fantaziji pokraj rukavca kada dečak (Mikael Rundqvist) napada Borga.

U drugim prilikama Bergman pribegava teškim senkama unutar zamka, u sobama bez prozora. Kao kontrast imamo nepogrešivi »realizam« kada se Alma i Johan vraćaju u svoj letnjikovac posle večere: od-

bljesci sunca se reflektuju kroz objektiv kamere Svena Nykvista, koja blago podrhtava zbog snimanja iz ruke. U pretposlednjoj sekvenci, u močvari, Bergman upotrebljava optički printer u laboratoriji na taj način kao da hoće da neutrališe ono što konstituše sliku; lica se nakratko pojavljuju u ogromnim, zrnastim krupnim planovima, a pozadina je gruba i nejasna.

Borga na kraju pojedu njegovi mučitelji. Oni poseduju neku odvratnu snagu. Heerbrand (Ulf Johanson), patetični »arhivist«, mirno ulazi na vrata koja su upravo bila dva puta zaključana. Von Merckens, poput Smrti u SEDMOM PEČATU obavestava Borga: »Ništa od onog što učiniš mi neće promaći«. U flešbeuku iz Johanovog »dnevnika«, mali, nako bezazlen dečak baca se na Johana dok ovaj peca i izgleda obdaren gotovo nadljudskom snagom. Pošto Johan u očaju udara dečakovu glavu o stenu, on umire puštajući glasove slične graktanju ptice. Čak i kad Johan spusti njegov leš u vodu, dečakova glava se pojavljuje na površini, poput nasilja u čovekovoj ličnosti.

Ova sekvenca ne samo da podvlači ranjivost Johana Borga u rukama njegovih progonitelja, već baca svetlost i na borbu koja se vodi između različitih elemenata njegove psihe. Tokom jedne uzgredne konverzacije u letnjikovcu sa Almom spominje se »dečak«. Možda je to Johanov sin iz ranijeg braka. Ili nezakonito dete. Svakako postoji određen sram koji je u vezi sa ovim događajem.

Kada dečak zaviri u Johanove čizme pored vode, Johan povlači štap za pećanje besnim pokretom, kao da pokušava da prikrije erotsku reakciju. Čak i borba na život i smrt između njih dvoje ima ritam žestokog orgazma. Zlokobno pojavljivanje tela pošto je spušteno u vodu sugerise da dečakov značaj ne može biti zapostavljen. Nije previše maštovito ni zaključiti iz ranije konverzacije za stolom o »dečaku« i ove scene da je Johan biseksualac i da Alma smatra da je to ono što ih razdvaja. Dečak je kao Johanova strana čije postojanje on ne želi da prizna, i u njegovom držanju dok spušta leš u vodu može se naslutiti i trunka žaljenja.

Ova slika ga progona ponovo u podzemnim prostorijama zamka, kada je javno ponižen u rukama svoje nage ljubavnice Veronice Vogler. Ogromni krupni plan Borgovog izmučenog lica je potisnut ponovljenim kadrom dečakove glave potopljene u vodu, povezujući Borgovo iscrtno i našminkano lice sa njegovim strahom od homoseksualizma.

U mračnim uglovima podzemnih prostorija, njegovi neprijatelji se kikoću sa sadističkim zadovoljstvom. »Čaša je razbijena«, uzdiše Johan, »ali šta odaju krotine?« Pitanje se ne odnosi samo na ličnost koja se raspada, već takođe i na strukturu samog filma — fragmente istine i fantazije o kojima nas izveštava Alma, po svojoj prilici i sama nestabilna.

Johan Borg nije ni dopadljiv ni neporočan. Njegov dnevnik otkriva vezu sa Veronicom (što je slučajno i ime Bergmanove nećakinje) i čudan odnos sa dečakom na obali. Prilikom Almine posete zamku, baronova žena (Gertrud Fridh) povlači suknu i otkriva oregotinu tvrdeći da joj je to učinio Johan dok su vodili ljubav. »Ljubomorna?« pita ona Almu uz podrugljiv smešak. Jedini nežni gest prema Almi u celom filmu Borg čini posle ovog neprijatnog prijema, kada je ogrče šalom. U ostalim situacijama, on je nesvestan njenog prisustva i retko gleda direktno u nju jer je preokupiran prisustvom »demon« i svojom žudnjom da pronade Veroniku. Borgovo ponašanje ima samo jedno opravdanje: poniženje u rukama Lindhorsta i njegovih pratilaca. Gurnut u sopstvenu nesigurnost, Bergmanov junak-umetnik je ugrožen naletima poniženja, krivice i srama.

Mislim da je jako značajno što umetnost otkriva poniženje, što umetnost pokazuje kako ljudska bića ponižavaju jedno drugo, jer poniženje je jedno od najvažnijih pratioica ljudskog roda, i ceo socijalni sistem je zasnovan na ogromnoj količini poniženja... zakoni, i vršavanje kazni... način obrazovanja u školama... koji sam doživeo... religija koju oficijelno proklamujemo svojom privrrenošću.

Drugi su se u Bergmanovim filmovima koprčali između ispitujućih prstiju krivice, ali u PERSONI, VREMENU VUKOVA, SRAMOTI i STRASTI, poniženje u svojoj manifestaciji postaje sve nasilnije.

U letnjikovcu Johan govori Almi o doživljaju iz detinjstva, direktno zasnovanom na Bergmanovom sećanju kada je bio zaključan u ormaru dečije sobe. On je verovao da u ormaru živi mali čovek »koji je mogao da odgrize prste krivoj deci«. Posle oslobađanja sledilo je ritualno batinanje. »Otac je onda rekao, koliko udaraca zaslužuješ? Ja sam odgovorio, što je moguće više«. Zato je za Johana poniženje takođe i ispaštanje.

Ideja čoveka kao malog, jadnog stvorenja na milosti i nemilosti onih koji s njima manipulišu razvijena je do klimaksa na prijemu u zamku. Lindhorst predstavlja recital u pozorištu lutaka iz MAGICNE FRULE, paleći sveće koje su poredane kao pozorišna svetla. Figura Taminova klizi do centra sićušne pozornice. A kad počne da peva, duboko očajnim glasom, primećuje se da je ova »lutka« pravi sićušni čovek, potpuno u rukama Lindhorsta, koji se pomalja nad pozorištem kao zlokobna ptica. Taminou, u neprijateljskom predvorju Hrama mudrosti, čuje reći: »Pamina, Pamina lebt noch!« i Bergman okreće kameru prema Almi koja posmatra predstavu. Johana prestavlja Taminova, a Alma je Pamina, simbol čistote van domaćaja čoveka koji traga. Kako primećuje Maria Bergom—Larsson, Johanova sudbina je kao Taminova, samo obrnuta. Njegov put nije put u svetlost, već dole, u tamu. »Bald oder nie«, odgovara hor Taminou koji pita kada će videti svetlost. Za Johana, odgovor je »nikad«.

Ipak, u karakterističnom Hoffmannovskom preokretu, Johan je obmanut »lažnom« Paminom: Veronicom Vogler, koja je ispuštena na kamenju ploči u podzemnoj prostoriji zamka. Pre nego što mu dopusti da vidi ljubavnicu koju traži, Lindhorst napuderiše i nakarminiše Joha žena u DIVLJIM JAGODAMA ona se podiže kikoćući se. Sa afinitetom prema Mozartovoj operi koji je već sugerisan, ova scena podseća na incident u MAGICNOJ FRULI kada je Pamina, čija je glava pokrivena nekom vrstom vreće, dovedena pred Taminova negde u dubini piramida.

Johan je pritegnut čudnim lancem, magičnom formulom. On više nikad ne može naći Almu. Ona ga molećivo doziva u mračnoj močvari, ali on, obuzet svojim demonima, nestaje sa vidika. Alma preživljava, trudna; deca u Bergmanovim filmovima su, kao što ukazuje prethodni primeri, amblemi nade za budućnost... Alma je i sama zatrovana Johanovom sudbinom.

»Zar žena«, pita ona publiku pošto govori u kameru u krupnom planu, »koji živi dovoljno dugo sa čovekom ne počinje na kraju da podseća na njega? Zar oni nemaju toliko toga zajedničkog da ne samo njihove misli već i njihova lica dobijaju isti izraz?«

VREME VUKOVA je delom bilo snimljeno na lokaciji na Hovs Hallaru, stenovitom rtu u severozapadnoj Švedskoj gde je Bergman snimao uvodnu sekvencu SEDMOG PEČATA. Ovaj pejzaž, kombinovan sa onim na ostrvu Faro, daje utisak »Frizijskog ostrva Baltruma« koje Bergman pominje u napomeni na početku filma.

Ličnost Liv Ullmann daje jak pečat Bergmanovom radu. On je uvek osećao više blagonaklonosti i poštovanja za žene nego za muškarce na području seksa, ali u filmovima sa Liv ovaj osećaj je naglašen. On »mislila da su žene često jače nego što se očekuje, one imaju veću sposobnost da opstanu, »izjavila je Liv Ullmann. »Uteha i sigurnost braka više znači muškarcima, i oni manje žele razvod od žena.«

Za vreme snimanja VREMENA VUKOVA Ingmaru i Liv rodila se kćerka, Linn. »Dozvolila sam da se to desi« rekla je Liv u vezi trudnoće. »Nisam se plašila. Osećala sam da je to sasvim ispravno.« Njen razvod još uvek nije bio gotov, i Luteranska crkva odbila je da krsti bebu. »Nismo se venčali«, komentarisala je kasnije Liv, zato što smo oboje bili venčani kada smo se sreli pa to nikad nije bilo potrebno... Nije bilo ni pravnik a ni sveštenika u našoj vezi; bilo je samo naše prijateljstvo i naša ljubav.«

Bergman se borio za njihov mir. Sagradio je visok kameni zid oko njihove kuće na ostrvu Faro kako bi se odbranilo od radoznalaca. Turisti su ipak nastavljal da vire na imanje. Ostrvo nije moglo biti udaljenije, jer da bi se došlo do Faroa prvo se moralo ići do Gotlanda, a zatim trajektom preko za Faro moreuz. Odatle sledi još vožnja od petnaest-dva deset minuta po lošem putu dok se Bergmanova kuća ne pojavi na vidiku. Faro je inače zabranjena zona za strance zato što Švedska armija poseduje dobro čuvane radarske sisteme na ostrvu.

Samo ostrvo izgleda kao da je po sopstvenoj volji izronilo iz mora. Liv Ullmann opisuje pejzaž kao pokriven »čvornatim smrekama čudnih zelenih nijansi, od kojih je većina zakržljala i povijena prema zemlji. Samo najače od njih uspele su da se uzdignu uspravno... Zemlja je bila siva i mrka — široka polja pokrivena suvom mahovinom.« Mah von Sydow je bio zadivljen krečnjačkom stenom punom fosila, lepih sivih tonova. Postoje područja koja su potpuno gola, gotovo kao kamen pustinja. Šume se sastoje od vrlo niskih jelki i žbunova, zeleno u kontrastu sa sivim«. Zimi je klima, ako ništa drugo, još neprijatnija nego na Švedskom kopnu. Temperatura može pasti i do — 57 C kada počinje jagnjenje u martu i preživljavanje je stvar sreće i spremnosti.

Ali Bergman smatra Faro prijatnim.

Kada se tamo smesti, on može lenjstvovati koliko mu je volja. Može posmatrati talase koji dolaze i povlače se sa gale obale. On može pisati na miru. Može se upoznati sa praktično svim stanovnicima ostrva (ima ih svega oko sedam stotina). »Ljudsko razumevanje i interakcija među ljudima je ovde autentična, a ne veštačka kao u velikim gradovima«, komentarisao je. Na kraju šezdesetih, on je ustalio način života na Faro. Jedan čovek se brinuo o bašti i starao o imanju; dve starije gospođe su vodile domaćinstvo. Ubrzo posle toga, studio je bio sagrađen u Dambi, selu iz sedamnaestog veka, na krajnjem jugoistoku Faroa, pet minuta kolima od Bergmanove kuće.

Bergman je vozio njegov omiljeni Peugeot, hvatajući trajekt u 16:45 za Farosund da kupi novine. Svakog jutra, odmah posle 8 časova, išao bi u šetnju duž obale. Voleo bi da naglasi posetiocima da je Faro bio trgovačka raskrsnica u jedanaestom i dvanaestom veku. »Rusija je udaljena samo 130 kilometara, znate«, primetio bi. Uveče, ako televizija nije imala šta da ponudi, on i Liv Ullmann bi gledali neki od filmova iz njegove lične kolekcije.

Bergman je uživao u ovakvom životu. On se nikad ne oseća kod kuće u velikim gradovima, pošto prezire buku i presiju urbanog života. Bio je najсреćniji dok je živeo u Dalarni, gde je kao dečak provodio leta, i na Faro, sa romantičnim idealom života pored mora.

11. oktobra 1966. Bergman je oputovao za Holandiju da primi Erasmusovu nagradu u visini od sto hiljada holandskih florina od Princa Bernharda. Nedelju dana kasnije, PERSONA je prikazana u Stokholmu i primljena sa entuzijazmom. Poseta je ipak bila prosečna: samo 110 725 Švedana je videlo PERSONU u poređenju sa 1 459 031 koji su kupili karte za TIŠINU tri godine ranije. Isto se ponovilo i u inostranstvu, gde je PERSONA bila tema dugih članaka u ozbiljnim filmskim magazinima, ali prolazila prosečno na blagajnama.

United Artists je za milion dolara otkupio glavnica svetskih prava za PERSONU i Bergmanov sledeći film. Novac je otišao u kasu Svensk Filmindustri, koja je bila producent filmova. Bergmanov prihod je za budžetnu 1967. godinu navodno bio 853 180 kruna (oko 170 000 dolara) bez poreza — što je više nego kod ostalih u švedskom filmskom svetu, ali ne preteran po internacionalnim standardima i imajući u vidu ogromni Bergmanov radni potencijal i kreativnost.

Erland Josephson je nasledio Bergmana na čelu Kraljevskog dramskog pozorišta. U jesen 1966, on je pozvao Bergmana da bude gost-reditelj Molierove ŠKOLE ZA UDAVAČE. Produkcija je međutim naišla na neprijateljske kritike, i Bergman se nije vraćao u Dramaten do 1969.

Na početku godine Bergman je proveo nekoliko nedelja u Oslu pripremajući svoju produkciju ŠEST LIČNOSTI TRAŽE AUTORA planiranu za prvi april u Nacionalnom teatru Norveške. Liv Ullmann je igrala kćerku: Knut Wigert njenog oca. Sven Barthele je napisao u Štokholmskom dnevnom listu DAGENS NUHETER, da je Bergman predstavio »viziju čovekove impotencije i ranjivosti, njegovu nagost«. Lokalni kriti-

čar je rekao da je aplauz odjekivao kao da je Norveška porazila Švedsku na Ullevall stadijumu.

Dok je bio u Oslu, Bergman je počeo da piše scenario o naučniku koji vrši eksperimente. »On zatvara dvoje ljudi u laboratoriju, izlaže ih različitim psihičkim pritiscima i posmatra ih«. I Jan i Jakobi iz SRAMOTE potiču iz ovog scenarija, ali i Vergerus iz ZMIJSKOG JAJETA.

Njegove su ideje za SRAMOTU tokom proleća postale konkretnije (radni naslov je bio RAT, a kasniji SNOVI O SRAMOTI). Lenn Hjortzberg, njegov asistent, bio je poslat na Faro da pripremi građevine i kupi nameštaj za snimanje SRAMOTE koji je trebalo da počne u septembru. Neumorni Bergman je napisao još jedan scenario u julu, neku vrstu komada koji je gotovo u potpunosti zavisio od dijaloga. Ostavio ga je na stranu, i sledeće godine on se razvio u RITUAL.

Sa ekipom od 45 ljudi — što je neobično mnogo za švedske standarde — Bergman je proveo nekoliko poslednjih meseci 1967. snimajući SRAMOTU. Na konferenciji za štampu u septembru on je opisao kuću koja je bila podignuta na Faro:

Imamo pokretne zidove, tri sobe koje su kasnije nameštene, i postoji stepenište do tavana. Sve smo pripremili tako da se lako može pokretati. Pod je bio specijalno konstruisan da omogućuje upotrebu šina za kameru. Kao što kaže Vini Puh, ovo je praktična tegla za držanje stvari.

Za zemljište koje je trebalo biti snimljeno, bilo je potrebno obezbediti dozvolu od vlade. Pored svog vojnog značaja, Faro je takođe nacionalni park i kuće se ne mogu graditi bez ovlašćenja. Ali kada je snimanje završeno, Svensk Filmindustri nije mogla da shvati zašto Bergman nije dao da se kuća sruši. On im je rekao da je tamo hteo napraviti drugi film, iako to nije nameravao. »Nisam želeo da izgubim tu kuću. Unutra sam imao čudno osećanje da nisam uspeo sa SRAMOTOM i hteo sam da rekonstruisem film na istom mestu gde je propao.«

Tako je nastala STRAST.

Timski rad koji je karakterističan za Skandinavski film prevladao je i u SRAMOTI. Po scenariju drveće je trebalo da bude potpuno ogolelo, uništeno vatrom i bombama. Ali u jesen 1967 drveće je još uvek cvečalo i Max von Sydow i ostali su morali da se penju na lestve i beru jedan po jedan list.

Bergman je nastavio da eksperimentiše svojom tehnikom. Jedna od najdirljivijih scena u filmu, rana večera na otvorenom sa Max von Sydowom i Liv Ullmann, bila je improvizovana. Njegov asistent snimili su glumce sa dve kamere iz ruke, dok su Max i Liv nastavili da pričaju u raspoloženoj koju im je sugerisao Bergman. U scenariju je upotrebljen indirektni govor, umesto klasičnog dijaloga, da naglasi način na koji je tok konverzacije bio zamišljen.

SRAMOTA (SKAMMEN) bila je pisana one godine pre nego što je Sovjetski Savez izvršio invaziju na Čehoslovačku i pre nego što je rat u Vijetnamu dobio katastrofalne razmere. »Da su se ove dve stvari već dogodile«, rekao je Bergman, »film bi imao drugi aspekt«. U televizijskom intervjuu, on je objašnjavao nastanak filma:

Postoje filmske novosti iz jednog od onih filmova o Vijetnamu...

Starac i starica su hodali sa kravom — seljak i njegova žena su hodali sa kravom. Iznemada, helikopter koji je do tada čekao počeo je da diže buku i vojnici su dotrčali. Krava se otrgla i starica je pojurlala za njom, i helikopter se dizao, a starac je samo stajao, zabezeknut i krajnje zburnjen i očajan. I nekako više nego kod svih grozota koje sam video, iskustio sam mizeriju treće strane. I zapravo je ova mala slika bila ceo oslobadajući faktor SRAMOTE.

U drugom intervjuu on tvrdi da je film poticao »od paničnog pitanja: Kako bi se ja ponašao za vreme nacizma da je Švedska bila okupirana i da sam imao neku poziciju ili odgovornost ili da sam bio povezan sa nekim institucijama?« SRAMOTA, rekao je kasnije Bergman, nije toliko o bombama koje padaju koliko o postepenoj infiltraciji straha.

Neko bi mogao tvrditi da u SRAMOTI Bergman plaća cenu za »eliminisanje« svoje vere, u triologiji koja se završila sa TIŠINOM. »Od momenta kada više nemate veru,« priznao je, »od tog momenta živite u dubokoj unutrašnjoj konfuziji — od tada ste izloženi onome što Srinberg zove »silama.«

Jan Rosenberg (Max von Sydow) ne može ni fašistička ni komunistička ubedenja nazvati korisnim. On i njegova žena ili družbenica Eva (Liv Ullmann) su muzičari koji su se povukli na udaljeno Baltičko ostrvo gde uspevaju da prežive gajeći i prodavajući voće. Ostrvo je napadnuto. Pojavljuje se gerilski pokret, u koji su umešani mnogi civili. Pokazuje se da je Janov stari prijatelj Jacobi (Gunnar Bjornstrand) kvisling. On hapsi Jana i Evu ali ih ubrzo oslobada, zatim dolazi u njihov letnjikovac gde pokušava da sa njima ostvari kontakt koji bi imao smisla. Dok Jan spava, Jacobi i Eva vode ljubav. Kada Jan otkriva da je izneveren, on krade Jacobijevu uštedevinu. Stariji čovek onda ne može da se novcem izvuče iz nevolje, pa Jan postaje njegov egzektur, iako to nije hteo. Bežeći sa svojom oskudnom imovinom, Jan i Eva kupuju mesto na čamcu sa veslima. Kada se hrana i voda potroše, čamac ostaje da pluta po nepreglednoj pučini.

Bergmanov pristup situaciji u kojoj su se našli Jan i Eva je uverljiv u svetlu istorijskog iskustva u Švedskoj. Švedani zapravo nisu pre 1809, kada su izgubili kontrolu nad Finskom i Rusijom, bili umešani u svakodnevni bes i nasilje rata. Neutralnost posleratnog perioda gajila je pokroviteljski stav prema supersilama i prema onim zemljama koje su bile umešane u ratne sukobe. Švedanin vidi sebe kao čuvara mira; on nikad nije doživio bombardovanje, ni danju ni noću.

Za Bergmana, koji je lutanje izvan vrlo lične dileme smatrao teškim, kao i diskusiju o opštim socijalnim problemima koji prevazilaze njemu poznate likove, konfuzija u SRAMOTI je data u vezi između Jana i Eve. Kao i u VREMENU VUKOVA, žena se pokazuje praktičnijom nego njen partner. Ona izgleda isto toliko sitničava u vezi porodičnog budžeta koliko i Alma. Kada se probude u letnjikovcu, Eva stavlja kafu na peć, i bez straha se pere hladnom vodom. Jan je sposoban samo da proguta tabletu, dodirne zub koji ga boli i odsutno čisti nokte na nogama.

Za vreme doručka uznemiruje ih čudan predznak. Jan primećuje da crkvena zvona zvone u petak, a telefon neprestano zvoni čak i kad Eva podigne slušalicu. »Najbolje je ne znati ništa«, kaže Jan, izgovarajući tipično švedsku reakciju na krizu. »Muka mi je od tvog eskapizma«, odgovara Eva.

Jan je budalast i neosetljiv kao gotovo svaki muž u Bergmanovim filmovima. On sikće protiv determinizma samo da bi otkrio da, kad se situacija pogorša, njegove bazične reakcije postaju suviše predvidljive. Do kraja filma on će postati tupi psihopata koji izdaje starog prijatelja porodice a zatim ubija nevinog dezertera. Eva pokušava sve što može. U sjajnoj sekvenci večere pred kućom, ona ga nagovara da se ponovo posvete muzici. »Hajde da sviramo po pola sata svakog dana. Imamo instrumente, moramo održati formu«. Ali njihove ruke su ogrubele i postale neosetljive od četiri godine rada na zemlji, a gerilci ubrzo razbijaju klavir i violinu. Šansa za rehabilitaciju je tako propala: privatnost umetnika je ponovo ugrožena.

Umetnost za Bergmana mora biti profesija ili ničemu ne vodi. Stoga je značajno što ni Johan Borg u VREMENU VUKOVA ni Jan Rosenberg u SRAMOTI se ne vide kako praktikuju svoju umetnost. Johan pokušava da napravi hitri kroki svoje žene i bolno nanosi boju na platno na šljunkovitoj plaži pre nego što će se susresti sa Veronicom Vogler. Ali Jan ne čini mnogo više nego što miluje svoju violinu — i to samo da bi spomenuo kako se Pampini, Beethovenov savremenik koji je napravio instrument 1814, borio na strani Rusije protiv Napoleona, čime implicira da on, današnji muzičar, nerado prihvata svoje obaveze u sličnoj krizi. Jacobi, njegov prijatelj, a gađenjem priča o »svetoj slobodi umetnosti, svetom beskičmenjstvu umetnosti«.

Rat koji preti rušenjem čini Jana i Evu svesnim nasleđa koje će izgubiti. Prilikom posete poznaniku Lobeliusu (Hans Alfredson) u gradu u kome prodaju voće, oni se dive tananoj Meissenovoj muzičkoj kutiji. Njihove oči lutaju po Lobeliusovoj antikvarnici sa starim grafikama, figurama i ostalim memorabilijama. Te večeri kod kuće, uz ribu i belo vino, oni nežno razgovaraju donose odluke o svojoj muzici koje nikad neće biti sprovedene. U ovakvim trenucima može se videti kako Bergman slavi zajedništvo koje seks i brak mogu pružiti. Harriet Bosse pisala je Strindbergu pred raskid: »Veoma mnogo mi značiš — šta god da se desi

nije moj san. Ja sam deo nekog drugog. I šta se dešava kada se ta osoba probudi i postidi?« Rat je zbrisao nju i Jana kao bespomoćne, sićušne životinje, ali u poslednjem trenutku Eva je počela da nazire logiku u zbrci i metežu.

SRAMOTA je bila primljena uz neočekivani spoj prezira i divljenja kad je 29. septembra 1968. bila prikazana u Stokholmu. Bergmanov film je podkopač samozadovoljstvo prosečnog Švedanina; ali je ipak razbesneo politički angažovanog gledaoca, svojim odbijanjem da zauzme stav. Ukratko, film se hvatao za tradicionalnu švedsku neutralnost u vreme kada se govorilo izrazito protiv američkog učestvovanja u ratu u Vijetnamu. Nedelju dana posle premijere Sara Lidman je u večernjem listu AFTONBLADET osudila Bergmana što je dozvolio »savremenoj Zapadnoj inteligenciji potpunu slobodu od odgovornosti za Vijetnam time što je pretvorio ovaj rat u metafizički problem«. Torsten Bergmark je u DAGENS NYHETER opisao Bergmanov stav kao rezervisanost koju umetnik pokušava da održi i koja se ne može tolerisati. »Ovo rezultira«, pisao je, »u najdubljoj ljudskoj degradaciji i ponašanju koje je moralno manje odbranljivo nego kvislinško.«

Bergmanov stav je bio jasan. »Ja ne znam ni za jednu partiju koja je za preplašene ljude dok oni prolaze kroz mračni period i za činjenicu da je on skoro počeo i pouzdano teži ka dnu. Ja se zaista ne mogu angažovati u bilo kakvoj političkoj aktivnosti.« On je često reagovao protiv ideje represije umetnika i spominjao Shostakovicha od koga su tražili da prepravi simfoniju na osnovu toga što po duhu nije bila dovoljno socijalistička.

Podozrenje se ipak zadržalo među nekoliko švedskih kritičara da Bergmanova vizija rata ne optužuje nijednu naciju ili partiju već predstavlja sukob kao posledicu nekakve bezimene Sudbine, bez korena u bilo kakvim odstupanjima u socioekonomskim ideologijama.

Pauline Kael, koja je pisala za NEW YORKER, potrošila je većinu svog članka napadajući Bergmanov opus, u isto vreme nazivajući SRAMOTU remekdelom, »film bez mane i vizija majstora. Baveći se najuzasnijim temama, film uzdiže. Subjekt su naše reakcije na smrt, ali je umetničko delo istinski znak života«. SRAMOTA je bila nominovana za Oskara ali ga nije dobila, doživевši žalosnu distribuciju u Britaniji i Sjedinjenim Državama.

\*\*

Prvi put sam sreo Ingmara Bergmana u svetlucaj polutami auditorijuma Švedskog filmskog instituta, gde sam gledao film Džeka Smita »Čudovišta u plamenu«. Upoznali su me sa Bergmanom, seo sam do njega i zajedno smo odgledali film. Puno smo se smejali. Posle smo otišli na čaj i tost u resotranu Instituta, gde smo pričali o filmovima. Opisao mi je neka od svojih iskustava sa snimanja, posebno jedno sa mačkom koja mu je zadala mnogo muke. »Nikad ne koristi životinje«, bio je njegov savet. U svojoj prvoj poseti Stokholmu želeo sam da vidim Bergmana, jer sam veliki poštovalac njegovog dela od kada sam još sredinom pedesetih gledao »Sedmi pečat«.

Bergman danas nije Bergman od pre trideset godina. Sveo je svoj stil na zatovrenost ka-



merne muzike, ali je još uvek sposoban da se bavi velikim temama, što svedoči film »Fani i Aleksandar«. Na suprotnom i još karakterističnijem kraju leže »Prizori iz bračnog života«, nemilosrdna studija dvoje ljudi-muža i žene, iscrpljujuća i opčinjavajuća. Bergmanovo umeće je uvek bilo besprekorno ja zavidim divnoj grupi izvođača sa kojom radi. On je pretio da će se na duže vreme odreći filma da bi se koncentrisao na svoju prvu ljubav — teatar.

Na žalost, nismo bili u mogućnosti da u Indiji vidimo njegove predstave. Na njegov sedamdeseti rodendan poželeo bih mu dug život i izrazio bih mu svoju žarku želju da ne napusti film.

Satjadžit Raj

Prevela: Senka Vukas

— možda zato što si, kroz tako duboku i bezgraničnu tugu, obogatio moj život smislom«.

Najneubedljiviji element SRAMOTE je kaos rata i njegov uticaj na nevinog građanina. Jan i Eva ne razlikuju dve zaraćene strane. Rata sreća izgleda promjenljiva kao struje izdajničkog mora. Ljudi kao što su Jacobi su u jednom trenutku moćni, a u sledećem poniženi. Posvuda komanduju »autoriteti« koji su Bergmanu tako mrski. Doktor ulazi u sobu punu ranjenih zatočenika, preskače leš, i prihvata se nameštanja iščašenog ramena nekog čoveka. Dok se njegova žrtva uvija u agoniji, doktor žustro kaže: »Nemojte igrati tenis nekoliko nedelja«.

Jan i Eva nisu jedini ljudi u filmu koji su obuzeti krivicom i stidom. Jacobi oslobađa svoje prijatelje iz grupe osumnjičenih kolaboracionista a zatim sedi ispišvi čašu rakije i proučavajući magazin. On ZRAČI krivicu, kao da ima neko predosećanje sopstvene kazne. Kada nešto kasnije poseti Jana i Evu njegov autoritet smenjuje nesigurnost i samozaljenje. »Ljudsku intimu sam osetio veoma mali broj puta«, kaže on, »i uvek u vezi sa bolom«. On preklinje Jana i Evu da dodirnu njegova gola prsa, pokušavajući da uspostavi makar samo trenutačan kontakt sa dvoje prijatelja koji mu možda mogu spasiti život.

Ali sve je u slabosti. Eva vara svog muža kada spava sa Jacobijem, i Jan vara Jacobija kada odbija da kaže gde je skriven novac. Filip (Sigge Furst), lokalni ribar čija je dužnost raspoređivanje vojnika, nagrađuje Jana za njegovu izdaju time što mu predaje pištolj i primorava ga da bude Jacobijev egzekutor. Filip onda počinje da shvata kako nasilje i zlodela izazivaju životinjske reakcije u svakom od njih, i kad se na kraju filma, zajedno sa ostalim izbeglicama nađe izgubljen na sred mora, on da bi se svesno iskupio, izvršava samoubistvo. Čamac se udaljuje dok ne postane tačka na ravnodušnom okeanu. Ovo podseća na Frostov san iz NOĆI LAKRDIJAŠA: »Postajao sam sve manji i manji dok se nisam pretvorio u semenku — a onda sam nestao«.

Pošto se Filip okliznuo preko ograde, porcije su podeljene kao Poslednja večera. (Religiozne konotacije se javljaju čak i u najnaturalističkim Bergmanovim filmovima. Jan, na primer, tri puta odriče da zna gde je Jacobijev novac). Eva i Jan očekuju smrt. Njihovo poniženje je potpuno. Oni su iskušani i nađeno je da treba da umru. Od njihove kuće i imovine ostaju samo ruševine. Njihov sram je isti onaj koji ima Bergman, njihov tvorac, i u najupečatljivijoj replici u filmu Eva kaže: »Ovo

Najveća hrabrost SRAMOTE je to što Bergman iz toplog, sigurnog pribežišta koje je poput materice i koje konstituiše buržoasku porodicu, gura svoje likove u neprijateljsku i neza interesovanu sredinu poput mesečevog predela. Kao što kaže u scenariju, »Oni su sami, i svet se približava kraju«. Možda je on, uprkos kritika na svoj račun, bio potrešen posledicama rata u Vijetnamu.

Kompanija koju je Bergman osnovao 1968. za produkciju svojih filmova zvala se Cinematograph zbog naklonosti i poštovanja prema staroj mašini Louisa Lumièrea za pokretne slike. Sedište je bilo smešteno u Floragatan br. 4 (ulici gde su živeli Bergmanovi roditelji ranih dvadesetih). Kompanija Sandrew Film & Theatre bila u susjedstvu. Na vrhu kružnih stepenica stajala je bista sa broda koje se može videti u PERSO-NI i STRASTI i koja je postala amblem kompanije. Na bronzoj ploči ispod simbola firme stajao je natpis »Bergman«, a u prostorijama firme bila je sagrađena sala za projekcije sa raskošnim foteljama od žutog somota. U sledećih osam godina, Bergman je od ovog napravio svoj glavni štab u Stokholmu, koji je postao značajniji centar otkako je Cinematograph razgranao produkciju ranih sedamdesetih.

Bergman je napisao scenario za RITUAL (RITEN) prethodnog leta. Sada, kasnije u leto 1968. on je već mesec dana imao probe sa svoja četiri glumca, to su Gunnar Bjornstrand, Ingrid Thulin, Anders Ek i Erik Hell, a zatim snimao svega devet dana u maju i junu u studijama Svensk Filmindustri smeštenim u Ratsundi. RITUAL je bio napravljen uz Bergmanovu poslovicu strogost: »Ograničio sam materijal na najviše 15000 metara. Upotrebili smo do 13500 ili nešto približno tome, tako da sam tačno znao šta ćemo upotrebiti«. On i Mago su pretražili podru-m studija da nađu sve stolove i stolice koje mogu kako bi smanjili troškove za scenografiju produkcije.

SRAMOTA je Bergmana stajala dosta energije, i kao što se okrenuo frivolnosti u AH, SVE TE ŽENE posle TIŠINE, tako je i sada tražio malo odmora od »užasne težine filmskog procesa« time što je radio u osnovi dramu, slobodnu od pritiska vizuelne invencije. Bergman je to povezao sa jednim od Godardovih »sineekstrakta« ali po sadržaju to je pročišćeno LICE. Imajući u vidu mali ekran, Bergman upotrebljava velike krupne planove najvećim delom sedamdesetčetvorominutnog filma, ponekad sa naglim švenkovima od osobe do osobe kada se razmenjuju

oštre reči, ali većinom montirajući sa lica na lice. Pozadina — zidovi kancelarije, hotelske sobe, ispovedaonica, bar, svlačionica — su sive i neutralne.

RITUAL se sastoji od devet scena, za vreme kojih tri kabaretska zabavljača ispituje sudija. Razgovor se prvo vodi sa svima zajedno, a onda ih sudija razdvaja želeći da im pojedinačno nametne svoju volju. U međuvremenu, zabavljači se povezuju, podrugujući se svojoj ponižavajućoj profesiji i sopstvenim emocionalnim nepodobnostima. Na kraju oni prouzrokuju sudiji srčani udar i smrt dok izvođe svoj »ritual«. Iako u nekoliko Bergmanovih filmova postoji prognoza događaja ili razvika događaja iz njegovog privatog života, paralela između sadržaja RITUALA i ispitivanja poreske službe pred koju će Bergman biti izveden 1976. je neizbežna.

Sudija Abrahamson je tipični birokrata. Kada poziva izvođače u svoju kancelariju, prvo se malo razgovara o vremenu, zatim popije piće, a onda sledi opasna šala u vezi njihovog tobožnjeg prhoda (koji se naravno čuva u Švajcarskoj). Ali Abrahamson brzo prelazi na ozbiljniju stvar — prekoračenje brzine u Holandiji kada je Thea (Ingrid Thulin) očito skinula odeću i policiji davala opasne znakove.

Kako film odmiche, postaje jasno da ja Abrahamson povezaniji sa svojim žrtvama nego što se to moglo pretpostaviti. Kao žene iz KRIKA i ŠAPUTANJA četiri lika u RITUALU imaju intimne veze jedni sa drugima. Svaki od njih traži svoju slobodu, i svaki otkriva da je neraskidivo povezan sa svojim partnerima. Sebastian (Anders Ek) i Thea se neodređeno poigravaju idejom da ubiju sudiju. Sebastian govori o Winkelmannu (Gunnar Bjornstrand) koji je Thein muž i stoga njegov seksualni konkurent, kao »tako nežnom, tako mudrom, tako davolskom«. Sam Winkelmann se povlači sa gadenjem iz svoje struke: »Dosta mi je naše takozvane umetnosti — mi smo beznačajni, odvratni, apsurdni«. Njegov brak sa Theom je u krizi. Dok Thea jeca da će biti izgubljena bez njega, Winkelmann artikuliše mane koje su poznate iz tolikih bergmanovskih veza: »Naše reči su neprikladne. Postoji apsolutan nedostatak razumevanja«. U četvrtoj sceni Abrahamson ispovedajući se kao kakav begunac iz novele Grahama Greena, izlaze se o svom strahu od predstojeće smrti — samom Bergmanu, ništa manje, koji igra sveštenika.

Ispovest je centralni događaj Bergmanovih filmova. Čin ispovedanja postaje i čin ispunjenja, oslobađanja u gotovo svakom njegovom filmu, bilo da je osenčen religioznim tonovima ili ne. Alma se priseca orgije na plaži u PERSONI. Ester otvara srce starom konobaru na kraju TISINE. Jacobi otvara dušu Janu i Evi u SRAMOTI.

Iako se Abrahamson deklarise kao nevernik, postoje značajne reference na katolicizam u RITUALU, i veće nego u završnoj sekvenci, gde je dizanje putira dato kao groteska.

Svaka od četiri ličnosti prepoznaje iluziju koja održava njeno postojanje. Thea živi pod lažnim imenom: Sebastian je ubica; Winkelmann je razveden i ima retardirano dete, i duboko pati zbog Theinih neverstava; a Abrahamson priznaje u poslednjoj sceni njegovu senzualnu žudnju za poniženjem. Bergmanovi karakteri tako suštinski zavise jedni od drugih da oni nikad ne mogu pobeći na »usamljenu obalu« i »zaštićeno more« o kojima govori Sebastian u RITUALU. Svaka epizoda se dešava unutra; zidovi stežu likove sa svih strana. Na kraju prve scene, Sebastian stoji sa Theom kraj prozora koji je go poput zatvorskog. Oni sebi mogu da dozvole samo sliku spoljnog sveta. Postoji samo kancelarija. Rešetka na ispovedaonici, takođe, daje utisak da je i sudija utamničen. Tu je i sićušna svlačionica u kojoj Winkelmann govori tako beznadežno o budućnosti. Tu je i mali bar gde obavestavaju Sebastijana da će ga njegova finansijska nezgoda vezati godinama za grupu.

Film se nadovezuje na Bergmanov lični katehizam. Njegovi likovi izgovaraju replike koje je on sam govorio u intervjuima. Sebastian, primoran da se brani od sudijinih pitanja, utvrđuje svoju nezavisnost: »Ja sam svoj sopstveni bog. Ja sam nalazim svoje anđele i demone«. Winkelmann priznaje da je njegov najveći strah od samoće. Kasnije kaže da je naučio gotovo sve o poniženju. »Nešto u vezi samnom izgleda da ga priziva... Istinski veliki glumci ne mogu biti povređeni. Ja sam jedan od njih. «Kao i Bergman, Sebastian mora da izdržava veći broj dece, ali »Moj advokat zna više o meni nego ja sam«. I ponovo kao Bergman, Abrahamson i ostali su opsednuti svojim metabolizmom. Thea govori sudiji kako je болоvala od ekcema dve godine. Sebastian se žali na bolove u očima i dijareju. Abrahamson ne može da spreči svoje obilno znojenje: »Žao mi je ako ti miris smeta«, izvinjava se on Sebastijanu. Čak i prolazna referenca na rak nosi hladnu pretnju, neumitnost koja odgovara Fisherovom stavu prema životu. Bolest tela postaje, po ko zna koji put, znak psihičke slabosti.

Bergman se sveti ne samo Abrahamsonu već i publici, time što svedoči o ovom rasponu ličnosti. Dve izvanredne iluzije u RITUALU su plamen sličan lomači koji Sebastian potpaljuje u hotelskoj sobi, kao da je monah koji hoće da sam sebe prinese kao žrtvu, i sam »ritual«. U prvom slučaju, publika je zbunjena — Sebastian se pojavljuje u sledećoj sekvenci bar zdrav ako ne i čio, nepovređen vatrom. U drugom, Abrahamson je taj koji je prevaren — i to košta života. Detaljna priprema ceremonije jedva da može sakriti budalaštinu; tu nema veštine niti opsersnarske majstorije. Abrahamson je više preplašen onim što bi MOGLO da se dogodi nego onim što se USTVARI događa (gašenje svetla, tačka lažne levitacije, ispijanje vina i udaranje u čabar). Sebastian drži nož blizu sudijinog vrata a zatim ga simbolično ubija tako što zabode nož u mešinu sa vinom. Kad tečnost šikne u činiju to može biti i krv, Abrahamsonova krv, »krv Gospodara«.

»Ukratko, ovo je naša tačka«, otepeva Winkelmann kada završi sa pićem, a Abrahamsonovo »Razumem« završni je gest podčinjavanja. Ali je takođe i izraz oslobađanja. To podseća na Spegelove reči u LICU: »Čeznem za nožem kojim bih ogolio svoju utrobu... koji bi me oslobodio moje sadržine... oštro sečivo koje bi isklopalo svu moju nečistoću. Tada bi takozvana duša izletela iz ovog besmislenog tela«.

Karakteristično za Bergmana je da sudiju ne treba ubiti grubom silom već preko posrednika, »uvođenjem određenog stepena poistovećenja u njega, što čini celu ujdurmu rituala smrtonosnim oružjem. Ber-

gman — umetnik vrši nemilosrdan pritisak na svog protivnika, pritisak protiv koga se filistarski duh (npr. gledalac) ne može boriti zato što nema pristup u mehanizam umetnosti. RITUAL, u završnoj analizi, otelotvoruje Bergmanovu ličnu mržnju oficijelnosti i kritičara koja ga je mučila dok je bio na čelu Kraljevskog dramskog teatra. Film je bio prikazan na švedskoj televiziji 25. marta 1969. i distribuisan je kao bioskopski film izvan Skandinavskih zemalja.

U proleće 1968. Bergman je sa Liv Ullmann proveo pet nedelja od mora u Rimu. Posećivao je crkvu Svetog Petra gotovo svakodnevno i upoznao Alberta Morviju i ostale italijanske velikane. Tu se zbilo i prvi susret sa Federicom Fellinijem koji će biti zapamćen. Istog trenutka su bili kao braća, priseca se Liv Ullmann. »Zagrlili su se i smejali zajedno kao da su živeli isti život. Lutali su noću ulicama, držeći jedan drugog, Fellini sa svojim dramatičnim crnim ogrtačem, Ingmar sa njegovom malom kapom i starim zimskim kaputom. Divljenje je bilo obostrano. Kada se AMARKORD pojavio nekoliko godina kasnije, Bergman ga je gledao nekoliko puta. A u intervjuu iz 1966. Felini je entuzijastično govorio o Bergmanovoj »zavodljivoj osobini okupiranja vaše pažnje. Čak iako se ne slažete potpuno sa onim što kaže, vi uživate u načinu na koji on to kaže, načinu na koji gleda svet sa takvim intenzitetom. On je jedan od najkompletnijih filmskih stvaralaca koje sam ikad video«.

Iz ovog susreta nastala je ideja zajedničkog filma pod nazivom LJUBAVNI DUET, koji je trebalo da bude snimljen u Štokholmu i Rimu. Martin Poll je trebao da bude producent, a snimanje je orijentaciono planirano za jesen 1969, pošto Bergman završi STRAST. Fellini je izjavio: »To neće biti igra pokera u kojoj ćemo sakrivati aseve u rukavu. Jedina osoba od koje ćemo kriti stvari biće producent«.

Ali san se nikad nije ostvario. Bergman je poništio ugovor 1970, kada su pripreme bile prilično podmakle (Margo se sastao sa Martinom Pollom u Grand Hotelu u Štokholmu da se dogovori u vezi kostima, a Katharine Ross i Viveca Lindfors su bile pozvane da glume u filmu). Možda je u pitanju bio pritisak zbog realizacije DODIRA koja se bližila, njegovog prvog filma na Engleskom. Pored toga, u sledećih godinu-dve Bergman je postigao mnogo više.

Letujući ponovo na Faru, on je napisao scenario za STRAST (EN PASSION). Još uvek je bio razočaran Kraljevskim dramskim pozorištem, i tokom 1968. izbegavao je scenu — osim što je jedne sedmice učestvovao u Peter Daubenyovom World Theatre Season u Londonu i njegovoj postavci HEDE GABLER.

Denis Marion je pisao da Bergmanovi filmovi sa Fara ilustriju tvrđenje da je »Pejzaž stanje duha«. U ovom smislu VREME VUKOVA, SRAMOTA, i STRAST sačinjavaju trilogiju povezanu ne samo prisustvom Maxa von Sydowa i Liv Ullmann kao protagonistu, već i njihovom topografijom. Sva tri filma, ipak, nastala su iz Bergmanovih snova pre nego iz neke naročite želje da se dokumentuje način života na ostrvu. (To će biti postignuto 1969, u Bergmanovom televizijskom filmu o Farou). Liv Ullmann se priseca da je Bergman rekao »Sanjao sam nešto i zbunjen sam u vezi toga«. Kako ona kaže, sa te tačke su ga zajedno razvili. »Njegova scenarija idu direktno na nivo fantazije, uključujući tu i moju fantaziju«. Bergman objašnjava da je njegov scenario bio napisan »pravo iz rukava, i bio je više zbirka osećanja nego filmski scenario«.

STRAST je podeljena u četiri segmenta, i svaki od glavnih glumaca ima priliku da govori direktno u kameru u njegovoj ili njenoj ulozi. Ovo još uvek izgleda kao Bergmanova greška. Četiri interludija su izveštavana i samosvesna. Brecht je možda želeo da publika zadrži distancu od drame, ali ove artifične cezure u STRASTI ne uspevaju da stvore bilo kakav oblik reakcije na likove pod publike.

Ostali formalni aspekti STRASTI nemaju ni traga od ozbiljnih teškoća koje su pratile snimanje. »Na neki čuda način, svi smo bili infiltrirani filmom, naravno, ja više od svih«, priseca se Bergman. OD ZIM-SKE SVETLOSTI nijedno snimanje mu nije tako teško palo. Max von Sydow je takođe bio pod pritiskom, jer se u Kraljevskom dramskom pozorištu pojavljivao svakog vikenda u dve predstave u vreme snimanja koje je trajalo 45 dana, i morao je da putuje brodom u kasnoj jesenjoj sezoni. Sven Nykvist i Bergman frustrirali su jedan drugog; Bergmanu se ponovo javio njegov čir na stomaku, a Nykvist je dobijao napade vrtoglavice. U završnim fazama čak se i montaža pokazala teškom, i preko 3300 metara trake se našlo na podu montažne sobe.

Bibi Anderson je bila fascinirana Farom, kao i za vreme snimanja PERSONE, naročito Bergmanovim lepim imanjem. »Veoma je čudno jer kad se nađete unutar zidina, imate osećaj da su ljudi i susedi unaočulo, zato što je veoma toplo — u drvetu i žutoj boji. On tamo ima bazen. Imate osećaj da možete uzeti telefon i posetiti suseda. A kada izađete napolje svuda unaokolo je gola zemlja.« Uslovi za ekipu su bili slični kao na ostalim lokacijama. Radili su od 7:30 ujutro do 17:00 izuzev ponedeljka, a u svoje slobodno vreme mogli su igrati ping-pong, kupati se u ledenom moru, piti vino i jesti sir, i zabavljati se u turističkom kampu Susersanda, kada je bio otvoren.

Andreas Winkelmann (Max von Sydow), glavni lik STRASTI, ras-tao se od svoje žene i povukao se iz sveta u samoću Baltičkog ostrva. Ali bez opomene, on je suočen sa dve vrste nasilja: fizičkim, u obliku neprepoznatljivog manijaka koji kolje ovce; i psihičkim, zbog prisustva Anne Fromm (Liv Ullmann), hendikepirane udovice čiji se muž takođe zvao Andreas.

Suspens STRASTI potiče od zlokobnog »dupliranja«, osećanja da je Andreas bespovratno naučen na isti put propasti kao i njegov imanjak — obmanut, očajan, i na kraju gurnut u ludilo Anninim strasnim idealizmom.

Druga zanimljiva tema filma je poznatija Bergmanovim poklonicima: istraživanje za maske koju svaka osoba nudi svetu. Anna sa Zarem priča o svojoj težnji ka duhovnom savršenstvu, o iskrenosti i harmoniji njenog braka, samo da bi izazvala ekipu završnog sukoba sa njenim mužem. Elis (Erland Josephson), imućni arhitekt koji živi blizu Andreasa, bolno je svestan neverstva njegove žene Eve (Bibi Anderson), uprkos sarkastičnoj nezainteresovanosti koju glumi. Sam Andreas, bilo

## BERGMAN

da se na njega gleda kao na Hrista ili odbeglog kriminalca, grize se ispod dobronamernog prezira svojih suseda.

Andreas je uhvaćen između sila svetlosti i tame. Kada poseti Elisov studio, on ustukne pred jakim svetlima koje fotograf koristi. Bergman uvodi lampe i senku da sugeriše polumrak koji je blizak snevanju. Kada Eva, pošto je telefonirala mužu da mu javi kako je sama, odlazi u drugu sobu da bi prešla u kupatilo, Andreas komentariše kako je soba mračna. On pali sveću, ali nekoliko sekundi kasnije, Eva je gasi. Takođe i u jednoj od najuznemirujućih sekvenci, kada Anna, koja sada već živi sa Andreasom, steže zagrljaj oko njegovog vrata tako jako da se u njenim očima pojavi potreba da zadavi svog partnera, svetlost u sobi se gasi.

San i podsvesno stanje daju znak Andreasu. Eva je pronađena kako kraj puta drema u svojim kolima. »Ponekad ne mogu da spavam noću«, kaže ona Andreasu. »Zbog toga zaspi preko dana«. Bergman iznova i iznova prikazuje ljude u polusnu, uhvaćene u svojoj zoni između snova i jave. Nema sumnje da dok jedan Andreas živi u stvarnosti, drugi obitava u snovima. Kada zaspi, Andreas ulazi u svet svog mrtvog imenjaka. (Jednom prilikom on je čak probuden iz dremeža time što ga Anna Fromm — u snu — doziva po imenu. U originalnom scenariju, Andreas obaveštava Annu da se plaši »spavanja, jer to uvek znači i snove koji me proganjaju, ili jednostavno tamu koje šuška od duhova i uspomena.« Snovi su za Andreama riznica krivice. On polako podleže zarazi krivice, zaostavštine mrtvog Andreama, koji je skončao u automobilskoj nesreći dok je Anna vozila. Krajnja logika filma je da Andreas treba da se nade pored Anne u sličnoj situaciji.

Ranije, Andreas se borio protiv duha mrtvog Andreama, koji je osvajao njegovu dušu, posrćući kroz snegom pokriven šumski predeo i vičući: »Andreas! Prokleti Andreas!« Sada, ipak, on ne može odgovoriti. »Došla sam da ti pitam za oproštaj«, kaže Anna dvosmisleno, i odvozi se kolima ostavljajući Andreama na golom parčetu zemlje. On polazi u istom pravcu, zarobljen okvirima filmske slike. Objektiv kamere se zadržava na njemu dok malaksava u pejažu koji se polako topi pred očima gledaoca. Zemlja postaje šara svetlucavih zrnaca pulsirajućih čelija svetlosti, a Bergmanov glas se čuje iz offa:

»Ovog puta je njegovo ime bilo Andreas Winkelmann.«

Drugi put on bi se mogao zvati Jan Rosenberg ili Johan Borg. Ili možda Varava.

Za Bergmana, nasilje se proteže kao najvažnija nit kroz ljudski život i ponašanje. I u filmu u kome dvosmislenost postaje vrлина, ništa nije toliko režijski naglašeno koliko pismo koje Andreas nalazi u Anninom notesu. Pisac pisma govori o uzaludnosti njegove veze sa Annom i o »novim komplikacijama koje će u njihov život uneti užasne mentalne poremećaje, kao i fizički i mentalni čin nasilja«. Na ove reči, kamera ubrzava, okrećući se nad njima iz subjektivne tačke gledišta, slično kao kad Alma otkrije pismo u PERSONI.

Atmosfera koju Bergman proizvodi je zlokobna i bizarna. Identitet misterioznog psihopate koji kolje ovce, muči psa u šumi, i ponižava bolesnog Andreasovog suseda Johana of Skira (Erik Hell), nije nijednom otkriven. Ali nasilje zavija u pozadini, kao bas linija u muzičkom delu i prožima samog Andreama, sve dok, u zastrašujućem naletu, on ne zamahne sekirom prema Anninoj glavi i prebije je u nastupu besa. Njena skerletna marama leži na snegu kao zamena za krv. Ošamućen i potišten, Andreas utone u laki san, da bi ga probudili zvuci vatrogasnih kola. Ostrvski ubica je sipao benzin preko nesrećnog konja, zapalio ga, zaključao vrata štale i nestao. Niko nije uhvaćen. STRAST bi mogla biti opisana kao detektivska priča bez rešenja. Razlog tome je da je zlo veći-to unutar i izvan Andreasovog sveta. Preko televizije Anna i Andreas gledaju južnovijetnamskog oficira kako ubija zarobljenika, pripadnika Vijetkonga. Nekoliko trenutaka kasnije, mrtva ptica pada pred letnjikovac uz potmulu zvuk.

STRAST je prvi Bergmanov dramski film koga je snimio u boji, u kome on upotrebljava hromatske efekte i razudenu tehniku montaže da naglasi osećaj nasilja u gledaocu. Plavo je izbačeno iz negativ. Sivo, smeđe, zeleno, i pre svih, crveno dominiraju, tako da obrtno svetlo na policijskim kolima, Annina crvena marama prosuta na snegu, grozničavi narandžasti pakao u štali prenose autentični naboj mahovitosti.

I u drugim aspektima film je eksperimentalan. Postoje komentari glumaca o njihovim ulogama i ubedljiva sekvenca večere u Elisovoj kući koja je u potpunosti bila improvizovana. Tačnije, »To je bila neka vrsta uvežbane improvizacije«, rekao je Erland Josephson koji je igrao Elisa, »zato što smo veće pre toga bili zajedno na večeri gde smo to isprobali, ali je preraslo u neku vrstu spontane improvizacije«. Rad kamere je neobičan za Bergmana; on tera posmatrača da uđe u dramu — da požuri i da se zatetura na snegu pokraj deranžiranog Andreama, da se saginje i izmiče dok Andreas napada Annu pred njegovim letnjikovcem, ili da lebdži nad rečima prizivajući nasilje u »pismu«.

Na Švedskom, naslov filma je STRAST. Bergman je imao samo jedan dan da sa misli prihvatljiv alternativni naslov kad su ga iz United Artists obavestili da naslov STRAST ne može biti upotrebljen u Sjedinjenim Državama zbog autorskih prava. ANINA STRAST je bio Bergmanov izbor. U stvari: je Andreas mnogo više u centru drame nego Anna, čija ličnost ostaje prilično maglovita u Bergmanovoj analizi. Andreas je, kao i misteriozna figura Johana of Skira (koji izvršava samoubistvo poput mučenika) veći paćenik. Bergman se možda odrekao ortodoksnih religioznih rasprava u svojim filmovima, ali život na Farou je u tom momentu još uvek sagledavan očima Novog Zaveta.

Dok Andreas luta kružeći uzaludno u poslednjem kadru kao poremećeni bolesnik koji učestvuje u nekom davolskom laboratorijskom eksperimentu, to evocira i na veliku zbirku pesama Erika Lindergrena iz četrdesetih, ČOVEK BEZ PUTA, u kojoj nesrećni putnik prestrašeno bulji u znak kraj puta koji mu nudi pregršt nejasnih i nesigurnih pravaca. U STRASTI, Bergman još uvek deli patnju onih pisaca iz četrdesetih, još uvek je svedok kolapsa mahnitih pokušaja društva da održe red pred ratom i nasiljem.

Iz knjige Petara Cowie: »Ingmar Bergman  
A Critical Biography«

S engleskog: Goran Godić

- 1957 — DET SJUNDE INSEGLET (Sedmi pečat)  
— SMULTRONSTÄLLET (Divlje jagode)  
1958 — NÅRA LIVET (Tako blizu životu)  
— ANSIKTET (Lice)  
1960 — JUNGFRUKÄLLAN (Devičanski izvor)  
— DJÄVULENS ÖGA (Đavolovo oko)  
1961 — SÅSOM I EN SPEGEL (Kao u ogledalu)  
1963 — NATTVARDSGÄSTERNA (Zimska svetlost — poznat i kao Pričesnici)  
— TYSTNADEN (Tišina)  
1964 — FÖR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR (Ah, sve te žene)  
1966 — PERSONA (Persona)  
1967 — STIMULANTIA (Stimulansa) — omnibus; Bergman je režirao epizodu DANIEL (Danijel)/Reditelj ostalih epizoda: Hans Abramson, Jörn Donner, Lars Görling, Arne Arnbom, Hanse Alfredson i Tage Danielsson, Gustaf Molander i Vilgot Sjöman  
1968 — VÄRGTIMMEN (Vreme vukova)  
— SKAMMEN (Sramota)  
1969 — RITEN (Ritual)  
— EN PASSION (Strast)  
— FARÖ — DOKUMENT (Dokument sa ostrva Faro) — dokumentarni  
1971 — THE TOUCH III BERÖRINGEN (Dodir)  
1973 — VISKININGAR OCH ROP (Krici i šaputanja)  
— SCENER UR ETT ÄKTENSKAP (Prizori iz bračnog života)  
1975 — TROLLFLÖJTEN (Carobna frula)  
1976 — ANSIKTE MOT ANSIKTE (Lice u lice)  
1977 — DAS SCHLANGENEI (Zmjsko jaje)  
1978 — HERBSTSONAT (Jesenja sonata)  
1979 — FARÖ — DOKUMENT 1979 (Dokument sa ostrva Faro 1979) — dokumentarni  
1980 — AUS DEMLEBEN DER MARIONETTEN (Iz života marioneta)  
1982 — FANNY OCH ALEXANDER (Fani i Aleksander)  
1983 — EFETER REPETITIONEN (Posle probe)  
1985 — KARINS ANSIKTE (Karinino lice) — kratki  
— DOKUMENT FANNY OCH ALEXANDER (Dokumenti o Fani i Aleksandru) — dokumentarni

## Knjige o Ingmaru Bergmanu:

- Béranger, Jean: *Ingmar Bergman et ses films*. (Paris: Le Terrain Vague, 1959)
- Bergom-Larsson, Maria: *Ingmar Bergman and Society* (San Diego: A.S. Barnes, 1978)
- Bilquist, Fritiof: *Ingmar Bergman — teatermannen och filmskaparen* (Stockholm: Natur och Kultur, 1967)
- Burvenich, Jos: *Thèmes d'Ingmar Bergman* (Brussels: Club du Livre de Cinéma, 1960)
- Chiaretti, Tommaso: *Ingmar Bergman* (Rome: Canesi, 1964)
- Donner, Jörn: *The Personal Vision of Ingmar Bergman* (Bloomington: Indiana University Press, 1964 (knjiga je takode poznata pod svojim izvornim naslovom: *Djävulens ansikte: Ingmar Bergmans filmer i provbitno je izdata u Stockholmu: Bokförlaget Aldus—Bonniers, 1962*))
- Gibson, Arthur: *The Silence of God: Creative Response to the Films of Ingmar Bergman* (New York: Harper & Row, 1969)
- Guyon, François D. (Béanger, Jean: *Ingmar Bergman* (Lyon: Premier Plan, SERDOC, 1964)
- Höök, Marianne: *Ingmar Bergman* (Stockholm: Wahlström och Widstrand, 1962)
- Kaminsky, Stuart, ed: *Ingmar Bergman—Essays in Criticism* (New York: Oxford University Press, 1975)
- Manvell, Roger: *Ingmar Bergman: An Appreciation* (New York: Arno Press, 1980)
- Marion, Denis: *Ingmar Bergman* (Paris: Gallimard, 1979)
- Marker, Lise—Lone/Marker, Frederick J.: *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982)
- Mosley, Philip: *Ingmar Bergman: The Cinema as Mistress* (Boston: Marion Boyars, 1981)
- Nelson, David R.: *Ingmar Bergman: The Search for God* (Boston: Communication Arts Division, Boston University, 1964)
- Oldrini, Guido: *La Solitudine di Ingmar Bergman* (Parma: Guanda Editore, 1965)
- Petrici, Vlada, ur.: *Film and Dreams: An Approach to Bergman* (South Salem N.Y.: Redgrave, 1981)
- Ranieri, Tino: *Ingmar Bergman* (Florence: La Nuova Italia, 1974)
- Siclier, Jacques: *Ingmar Bergman* (Paris: Editions Universitaires, 1960)
- Simon, John: *Ingmar Bergman Directs* (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1972)
- Sjögren, Henrik: *Ingmar Bergman på teatern* (Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1968)
- Sjögren, Henrik: *Regi: Ingmar Bergman* (Stockholm: Aldus Books, 1970)
- Sjöman, Vilgot: *L. 136 Diary with Ingmar Bergman* (Preveo Alan Blair Ann Arbor, Mich: Karoma, 1978)
- Steeene, Birgitta: *Focus on the Seventh Seal* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice—Hall, 1972)
- Steeene, Birgitta: *A Reference Guide to Ingmar Bergman* (Boston: G.K. Hall, 1982)
- Steeene, Birgitta: *Ingmar Bergman* (New York: Twayne, 1968)
- Törnqvist, Egil: *Bergman och Strindberg* (Stockholm: Prisma, 1973)
- Wood, Robin: *Ingmar Bergman* (New York: Praeger, 1969)
- Young, Vernon: *Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos* (New York: David Lewis, 1971; drugo izdanje New York: Avon, 1972)

## Knjige o Ingmaru Bergmanu — dodatku

- Burvenich, Joseph: *Ingmar Bergman zoekt de sleutel* (Den Haag: Lannoo Tjeit, 1960)
- Cowie, Peter: *Ingmar Bergman* (Loughnut, Essex: Motion Publications, 1961)
- Cowie, Peter:
- Farina, Corrado: *Ingmar Bergman* (Torino: Centrofilm, Quaderni di documentazione cinematografica, 1959)
- Hopkins, Steven: *Bergman and the critics* (Stockholm: Industria International, 1962)
- Lange—Fuchs, Hauke: *Der frühe Ingmar Bergman* (Lübeck: Nordische Filmtage, 1978)
- Maisetti, Massimo: *La Crisi spirituale dell' uomo moderno nei film di Ingmar Bergman* (Varese: Busto Arsiziano, Centro Comunitario di Resca Idina, 1964)
- Tabbia, Alberto, Cozarinsky, Edgardo: *Flashback 1: Ingmar Bergman* (Buenos Aires: Vaccaro, 1958)

## Članci o Bergmanu, prikazi i intervjui:

- Agel, Henri: *Les Grands cinéastes* (Paris: Editions Universitaires 1959)
- Aghed, Jan: »Conversations avec Ingmar Bergman« (Positif/Paris, no. 121, November 1970)
- Ahlgren, Stig: »En skön själens bekräftelse« (Vecko—Journalen, No. 17/April 28, 1956)
- Allombert, Guy: »Le septième sceau« (Document Image et Son, No. 119/Februar, 1959)
- Alpert, Hollis: »Bergman as Writer« (Saturday Review, XLIII/August 27, 1960)
- Alpert, Hollis: »Style is the Director« (Saturday Review, XLIV/December 23, 1961)
- Alvarez, A.: »A Visit with Ingmar Bergman« (New York Magazine, December 7, 1975)
- Archer, Eugene: »The Rack of Life« (Film Quarterly (Berkeley)/Loto 1959)
- Aristarco, Guido: »I volti e le possibilità astratte« (Cinema Nuovo, No.141/Septembar—Oktobar, 1959)
- Aristarco: »Da Dreyer a Bergman« (u FILM 1961, priredio Vittorio Spinazzola, Milano: Feltrinelli Editore, 1961)
- Aristarco: »L'aut-aut di David nell'opera di Bergman« (Cinema Nuovo, No. 159/Septembar—Oktobar 1962)
- Austin, Paul Britten: »Ingmar Bergman, Magician of Swedish Cinema« Anigo—Swedish Review (London)/April 1959
- Ayfre, Amédée: »Portée religieuse du «Septième sceau»« (Télé-ciné, No. 77/Avgust—Septembar, 1958)
- Azeredo, Ely: »Noites de circo« (Revista de cinema, No. 22/April—Maj, 1956)
- Baldwin, James: »The Precarious Vogue of Ingmar Bergman« (Esquire/April, 1960; Reprinted in *his Nobody Knows My Name* — New York: The Dial Press, 1961)
- Bassotto, Camillo: »La fontana della vergine« (Cine Forum, No. 3—4/Maj Jun, 1961)
- Benayoun, Robert: »Docteur Bergman et Monsieur Hyde« (Positif, No. 30/Julij 30, 1959)
- Béranger, Jean: »Les trois métamorphoses d'Ingmar Bergman« (Cahiers du Cinéma, No. 74/Avgust—Septembar, 1957)
- Béranger, Jean: »Renaissance du cinéma suédois« (Cinéma 58, No. 29/Julij—Avgust, 1958)
- Béranger, Jean: »Rencontre avec Ingmar Bergman« (Cahiers du Cinéma, No. 88/Oktobar, 1958)