

# pojam snova u ranim bergmanovim filmovima

stig bjorkman

Za pravilno shvatanje i tumačenje sadržaja i značenja sna, potrebno je, osim tačnog poznavanja svih elemenata koji čine san i određeno poznavanje osobe koja sanja: ko je, iz kakve sredine potiče i kakva je njena trenutna situacija.

Tek tada veza između sanjaoca i sna može dobiti puni smisao. Međutim, za pravilno shvatanje i tumačenje sadržaja i značenja umetničkog dela (romana, slike, drame ili filma) nije potrebno pojačavati doživljaj samog dela — upoznavanjem njegovog autora, umetnika. Umetničko delo svedoči i samo za sebe. Možemo ga čitati, slušati i osećati neposredno, bez uzimanja u obzir ko ga je stvorio, jer umetničko delo funkcioniše kao naš sopstveni san.

Ta veza između umetničkog dela (sna) i nas samih (sanjalaca) potvrđuje njegovu vrednost.

Filmovi Ingmara Bergmana, dakle, predstavljaju snove koje sanjamo mi, gledaoci, sedeći u mraku kolektivne anonimnosti.

Prihvatamo ove snove, da bi ih kasnije zaboravili, ili pak iskoristili. Tumačimo ih, ili im dopuštamo da, vesno ili nesvesno, postanu deo našeg svesnog iskustva. Te snove možemo usvojiti, ili odbaciti, bez neke potrebe da upoznamo njihovog stvaraoca. Zahvaljujući našem nepatvorenom i trenutnom doživljaju, snovi postaju naša svojina, kao i ostali filmovi ili umetnička dela.

U psihoanalizi, gde terapeut koristi snove pacijenta da bi dublje sagledao i pronašao u njegov skriveni unutrašnji svet, upravo je serija snova ta, koja dovodi do postupne komunikacije sa nesvesnim.

Analogno tome, ni mi ne možemo samo na osnovu jednog filma reći da smo našli ključ za svet Ingmara Bergmana. Tek preko serije filmova možemo prići izučavanju poruka koje leže ispod površine njegovih dela, onome što bismo mogli nazvati osnovnim značenjem, najčešće nesvesno porukom koja leži skrivena ispod nivoa priče, akcije i dijaloga.

Ako pogledamo seriju Bergmanovih filmova, dobijamo sliku koju možemo nazvati »Ingmar Bergman«, jer on i nije ništa drugo do slika umetnika koju smo stvorili sami. On tako postaje neka vrsta simbola, totema, vezivnog tkiva za snove (drugim rečima filmove) koje smo doživeli. On personifikuje potrebu za stvaranjem reda, ili vezu između tih kontradiktornih slika, koje se projektuju ispred nas, na bioskopskom platnu. Međutim, filmovi su, između ostalog, snovi sanjani ZA nas, i van ove subjektivne kreacije, kojoj pripisujemo sve kvalitete koje smatramo za prikladne, postoji živ čovek sa istim imenom, Ingmar Bergman. Da li bi trebalo da se bliže upoznamo sa njim? Da li će dublje poznavanje njegovog porekla i sredine iz koje je potekao obogatiti naš doživljaj njegovog dela? Možda će, naprotiv, imati suprotan efekat? Da li ćemo poznavanjem njegovih buržujskih navika ili gromoglasnog smeha, ili pak autoritativnog načina ophođenja sa saradnicima doći do demistifikacije tajanstvenog i nedokučivog umetnika?

Kada bismo, nakon paljenja svetla u sali, pokušali da protumačimo snove, možda bi došlo do nove veze i introspekcije u kojoj bismo čuli neka sećanja na poniženja iz detinjstva baš onako kako ih se seća naš proizvođač snova, Ingmar Bergman:

»Mislim da su odrasli uništili detinjstvo. Pregazili su ga kao parni valjak, uništavajući ga i pljačkajući bez ikakvog obzira. Šta je bilo najteže? Naravno, puno toga je bilo teško, ali najteže je bilo što je i u školi i u kući vladala diktatura. Nije bilo govora o tome da vam roditelj kaže: »Izvinite«, ili »Pogrešio sam«, niti šta tome slično. Nije bilo šanse. Između škole i kuće je postojala neka vrsta zavere. Nikad se kod kuće nisi mogao požaliti na školu, jer bi svi odmah stali na njenu stranu. Vaspitanje je bilo van pameti, ne samo kad su u pitanju bili Bog i Isus (to je još i moglo podneti), nego pre svega po pitanju roditelja. Od tebe se očekivalo da stalno imaš grižu savesti, a to je jako bolelo. Bio je to odgoj zasnovan na nasilju. To kad te majka tu i tamo mlatne, nije padalo teško. Ono što je bilo mnogo teže je metodično nasilje. Prvo bi upriličili saslušanje u očevoj sobi, a zatim bi morao da odeš po štap, spustiš pantalone, saviješ se i podneseš šibanje štapom. Međutim, stvar koju ni do današnjeg dana nisam preboleo bilo je zaključavanje u ormar. Do danas se plašim mraka i patim od klaustrofobije. To je prava, metodična tortura. U slučaju da si nešto zgrešio, postojao je i drugi, rafiniran način: stavljanje na led. Svi bi prestali da razgovaraju sa tobom, gušio bi se u tišini. Pravi li se kao da ne postojiš, sve dok te potpuno ne slome.

Kad sam bio dete mrzeo sam da me ponižavaju. Sva moja najranija sećanja vezana su uz poniženja. Podizanje deteta je u to doba u najvećoj meri i bilo bazirano na ponižavanju. To važi za celokupno društvo. Društvo je izgrađeno na takav način da je svako mogao svakog da ponižava. Uzmite samo ispovedanje: »Ja, bedno i grešno biće, u grehu začet, grešio sam svakog dana...« Prosto odvratan oblik samoponižavanja. Mrzeo sam poniženja, a doživio sam ih poprilično. Neke od stvari kojima sam bio izložen bile su prosto groteskne. Na primer, u slučaju

da se upiškim, (priznajem, uradio sam to više no jednom) oblačili bi mi crvenu suknjicu, u kojoj sam morao da hodam okolo ceo dan. Sećam se toga kao neverovatnog poniženja.

I to neprestano izvinjavanje! Nema tog roditelja koji je u stanju da prizna da je pogrešio. Dete je uvek bilo krivo. Prvo u božjim očima, a zatim i u očima svojih roditelja. Morao sam da tražim izvinjenje za svaku sitnicu. Non-stop sam hodao okolo i izvinjavao se. Moljaka sam za oproštaj levo i desno i pritom se osećao neizrecivo unižen.

Ukoliko bih nešto zabrljao u školi, nastavnik bi me voštio pred celim razredom.

Smatram da su rituali ponižavanja koje koristi duštvo čak i rafiniraniji. Nisu tako očigledni, ali su perfidniji i delotvorniji nego pre 50 godina. Pritom mislim na sva društva. Ritual ponižavanja je isti u svim društvima. Dokle god je odgoj izgrađen na elementima poniženja, dotle će ono biti utkano u naše ponašanje prema drugima. Možete se i sami uveriti. Samo pogledajte decu. Još ne mogu ni da stoje kako treba, a već se međusobno ponižavaju.»

Ovo priznanje o mukama detinjstva i odrastanja u višem građanskom staležu, Bergman je dao u svom filmskom intervjuu 1975. To su bolna sećanja koja teško umiru. Malo je reditelja koji u tolikoj meri crpu inspiraciju iz sopstvenog detinjstva, kao što to radi Bergman.

»Pravljenje filmova vuče korene čak iz sveta detinjstva, sve do najnižeg sprata moje radionice«, pisao je Bergman 1954. Mnogi njegovi filmovi tiču se sazrevanja i života u buržujskoj porodici, još od njegovog prvog scenarija za film »Mahnitost« (koji je režirao Alf Sjöberg), pa sve do filma »Licem u lice«, u kome obrađuje temu neizlečivih rana detinjstva, ali sa nadmoćnije pozicije psihoanalize (sa metodom Džanova, i primalne terapije kao mogućih načina izlečenja).

U tom pejažu detinjstva pojavljuje se prvi sukob između moći i nevinosti, sukob koji se konstantno javlja u Bergmanovim filmovima. Dete, slobodno, radoznalo i živahno mlado biće treba pokoriti. Treba ga disciplinovati, zahtevati od njega da se odrekne svih spontanitih znakova života, primorati da se povinuje i da se prilagodi ritualnim pravilima patrijarhalnog društva.

Kasnije, u odraslom čoveku to zarobljeno dete živi u vidu bolne uspomene potisnute potrebe, želje i osećanja iz detinjstva. One povremeno proviru napolje u obliku snova, tražeći pravdu i pravo da budu priznate.

U »Vremenu vukova«, filmu izvanrednog bogatom za one koji se bave metodom tumačenja snova, postoji gore pomenuta epizoda, koja dolazi direktno iz Bergmanovog detinjstva. »Vreme vukova« se dešava na području gde su granice između sna i jave veoma pomerene. Demoni koji posećuju glavnog junaka, Johana Borga, kao i oni koje on sam traži u zamku strave Barona fon Markena, nisu ništa drugo do mračne senke snova, Johanova potisnuti impulsi i osećanja, koja izričito i nametljivo traže priznanje svog postojanja.

Drama ovog filma nastaje upravo iz Johanovog odbijanja da prihvati postojanje ovih senki u sopstvenoj ličnosti. Njegova očajnička odbrana od njih i njihovog uticaja ide dotle da on ne preže ni od ubistva. Te senke su proizvod i personifikacija njegove neuroze. Kao i svaki nerealizovani neurotik, koji odbije da ima posla sa tamnim stranama svoga drugog ja, Johan Borg pokušava da ih uništi.

Johan Borg je, to je jasno, alter ego Ingmara Bergmana, i to ne samo zato što je Borg, kao i Bergman, umetnik. »Vreme vukova« se bavi umetnikom mnogo manje nego što bi to neki analitičari očekivali. Film opisuje životnu krizu, prvi junakov susret sa željama i čežnjama skrivenim negde duboko u njemu.

U toku jedne besane noći, Johan prepričava svojoj ženi, Almi, jedno kažnjavanje iz detinjstva: Kao malog dečaka zaključali su ga u ostavu. Vladala je mukla tišina i mrak. Johan je bio van sebe od straha. Rekli su mu da u ostavi živi patuljak koji nevaljale dečake izujeda i oglođe im prste na nogama. Borg priča:

»U paničnoj tišini počeo sam da se verem po policama i kutijama, pokušavajući da se popnem što više. Odeća je počela da pada po meni, izgubio sam oslonac i pao. Počeo sam divljački da udaram svud oko sebe, nebi li se zaštitio od malog stvora. Istovremeno sam izbezumljeno vrištao i molio za oproštaj.«

Kada su ga pustili iz ostave, išibali su ga i prinudili da ponovi klasičnu i ponižavajuću ceremoniju izvinjavanja. Priča Johana Borga može se uporediti sa Bergmanovim ličnim iskustvom. U filmu je priča predstavljena samo verbalnom deskripcijom, bez fleš-bekova ili bilo kakve ilustracije. Upravo onako kako je junak to zapamtio.

Sledeća uspomena ili san, ispricana u slici, a ne u reči, a ima direktne veze sa ovom poslednjom ispovešću. Reč je u vrlo sugestivnoj i agresivnoj epizodi na plaži, gde se Johan Borg suočava, dok peca, sa nezvanim posmatračem, jednim od demona iz njegove podsvesti. Prirodno je povezati ove dve epizode, priču iz Borgovog detinjstva i ovaj san. Mnogo toga ih povezuje. Dečko je približno istih godina kao i mali Borg (odnosno Bergman) iz priče u zaključavanju u ostavu. Dečko — demon se baca na Borga i pokušava da ga ugrize za nožni prst, baš kao što su ga plašili da će mu uraditi patuljak u zaključanoj ostavi. Gotovo oholo nezainteresovan, a kasnije agresivni dečak sa plaže je zapravo personifikacija Johanove (Ingmarove) potrebe da spontano izrazi osećanja i prirodni bunt, koga je, budući surovo kažnjavan, morao da se odrekne, i da ga u sebi uguši. Mnogi kritičari u ovoj sceni vide opis seksualne neuroze. Smatraju da prikazuje pokušaj da se da oduška prikrivenoj homoseksualnosti. Dečakov napad na Johanov nožni palac trebalo bi u sebi da sadrži strah od kastracije. Dečakovo nadmeno razgledanje Johanovih crteža, čizama, štapa za pecanje i ulovljene ribe (sve falusoidni simboli prema Freudovoj teoriji psihoanalize) to nezainteresovano ležanje na plaži uz posmatranje Johanovih pokreta ukazuje na izazove seksualne prirode. Međutim, ubistvo dečaka zaista ne može predstavljati priгуšenu homoseksualnu požuđu. Ubištvo je pokušaj da se nasilno uništi prošlost, da se izbriše otac i detinjstvo. Strah obuhvata i seksualnu i umetničku impotenciju — erotika, kao i želja da se postane umetnik, bile su opasne i zabranjene stvari u rigidnom dečjem odgoju. Me-

dutim, pokušaj da se zatре trag ovim bolnim uspomena ostaje bez uspeha. Dementi prošlosti nastavljaju da vrebaju ispod površine sadašnjosti, na identičan način kao što dečakovo mrtvo telo nastavlja da pluta ispod površine vode, odbijajući da potone na dno. Na jednom mestu, u zbirci intervjua »Bergman o Bergmanu« reditelj kaže:

»Imam duboku fiksaciju detinjstva. Neke impresije su ekstremno slikovite: svetlo, miris i slično. Ponekad u mislima lutam prostanstvom svog detinjstva, našom kućom, na primer, prisećajući se kakav je bio nameštaj, gde su visile slike, kakvo je bilo osvetljenje. To su kao mali kvadrati filma, koje mogu da rekonstruišem do poslednjeg detalja, pa još i uz prisustvo mirisa. Ako pogledate lica mnogih umetnika, videćete da lice na decu. Pogledajte samo Pikasovo lice. To je lice deteta koje nikad nije odraslo. Ili lice Stravinskog, Orsona Velsa, Hindemita! Možete slobodno dodati i Mocarta, mada zapravo ne znamo kako je on izgledao, iako se to iz slika može nazreti. Betoven je, recimo, imao lice ljutitog derišta.

Kada uđem u studiju, gde sam okružen kamerama i svojim kolegama, uvek se osećam kao da započinjem igru. Tačno se sećam kako sam se osećao kada sam, kao mali, vadio igračke iz komode. To je identičan osećaj. U tome ima neke analogije. Jedina je razlika što mi danas, iz meni neobjašnjivog razloga, za sve to plaćaju, te što mi se neki ljudi obraćaju sa respekтом i rade upravo ono što im kažem, a to me, moram priznati, vrlo zabavlja.

Igre o kojima Bergman ovde govori, svedjedno da li su to igre iz detinjstva, ili rad na filmu i u pozorištu, gotovo uvek nastupaju kao terapeutske aktivnosti, koje su tu kao protivteža problemima svakodnevnog života i zahtevima društva. U filmu o Bergmanu iz 1961. reditelj priznaje da rad na filmu ima za njega terapeutsku funkciju. Mada Bergman sebe smatra inhibiranom i rezervisanom osobom, on doživljava život i rad u filmskoj komunі kao oslobođenje. Ovi se osećaji verovatno direktno izvedu iz njegovog detinjstva.

Bergman je rođen 1918. u porodici buržuske više klase. Njegov otac je bio luteranski sveštenik, koji je kasnije služio i u ličnoj bogomolji švedskog kralja.

Švedska kritičarka Mariana Huk, u svojoj knjizi o Bergmanu, stavlja akcenat na podatak da je dom Bergmanovog detinjstva imao odlike rezervata. »Ostrvo u posvetovljenom društvu, rezervat u kome manje-više svesna želja za očuvanjem ideala i običaja ranijih generacija naglašava antagonizam sa spoljnim svetom, podičući istovremeno kriterijume za one koji žive unutar njihovog miljea.« Ona takođe ističe kako ta okolina, koja je u mnogome bila bar za pola generacije iza svog vremena, daje poseban pečat Bergmanovim filmovima o savremenom životu, dodajući im tako jedan prizvuk nadrealnog.

Bergmanov uzlet iz te tvrdave zabrana i restrikcija, iz kultivisanog zatvora punog spoljašnjeg sjaja i širokogrudosti, a zapravo duboko haotičnog i frustrantnog, reflektovao se na film i na pozorište.

Još kao mali Bergman je za sebe stvorio tajanstveni svet snova. Važan poklon, ili bolje reći dobra transakcija sa starijim bratom donela mu je kinematograf, primitivni filmski projektor, uz pomoć koga je Bergman zakoračio u svet filma.

Kinematograf je stigao u dom Bergmanovih jednog Božića, kada je mali Ingmar imao 9 ili 10 godina. Tetka im je donela veliki paket na kome je stajalo ime poznate fotografske firme. Ingmar, koji je već odavno želeo kinematograf, bio je ubeđen da je baš to u paketu. Kasnije je pričao kako je od uzbuđenja jedva dočekao dan kada se dele božićni pokloni i kako je bio neizrecivo razočaran kad se ispostavilo da to jeste kinematograf, ali za njegovog starijeg brata, dok je on trebalo da se zadovolji plišanim mecom. Ubrzo je otkupio kinematograf od brata, dajući mu za uzvrat polovinu svojih olovnih vojnika, mada je znao da je na taj način unapred izgubio sve bitke koje će igrati sa bratom. Kinematograf je zato postao njegov.

Još kao mladi školarac, Bergman je bio zagriženi filmofil. Počeo je da se bavi i praktičnim radom u pozorištu. Ubrzo posle mature i za vreme studija počeo je karijeru pozorišnog reditelja, mada protivno volji njegovih roditelja. Očekivali su od svog sina neko isplativije i »uvaženije« zanimanje. Bergmanov revolt protiv roditeljskog autoriteta postajao je nasilan, da bi se njegovo sazrevanje okončalo otvorenim raskidom sa roditeljskim domom.

Početak Bergmanove umetničke karijere vezuje se za početak 40-tih godina. Bio je pod jakim uticajem modernista tog perioda, a posebno jednog pravca unutar modernizma, koji su u Švedskoj nazivali »fortizam«. Fortisti, koji su tražili inspiraciju u piscima kao što su Kafka, Sartre i Komi, propovedali su pesimizam i nepomičnu akciju. Problem njihovih likova nikada nisu vukli korene iz klasne borbe, niti su dovedeni u vezu sa socijalnim ili političkim idejama ili motivima. Bergmanovi radovi (kao i radovi njegovih savremenika) bili su deterministički.

Film »Zatvor« je tipični predstavnik ovog perioda i zauzima centralno mesto u Bergmanovoj najranijoj produkciji. Bio je to šesti film koji je režirao, a prvi u kome je imao punu slobodu da izrazi sebe i svoje životne stavove.

Film se bavi strahovima, nemoći i paralizom akcije kod ljudi koji ne mogu da upravljaju sopstvenim sudbinama, koji su odbačeni i izolovani, a kao takvi ne mogu pomoći ni drugim odbačenim ljudima iz svoje neposredne okoline.

»Zatvor« ima veoma otvorenu strukturu. Akcija se dešava na više nivoa, ali centralna je priča o sedamnaestogodišnjoj prostitutki Brigiti-Karolini. Pišući o ovom filmu, Bergman je formulisao brojna pitanja vezana za njegov posao i za sudbinu Brigite-Karoline:

»Sta je zgrešila da mora da vodi ovako oduran život? U čemu je moj greh i greh drugih ljudi? Zar ne može neko da se umeša i spreči sve to? Zašto čovek bespomoćno stoji pred licem zla? Zašto, pre ili kasnije, mora da nastupi trenutak kad čovek bolno i neutimno spozna sebe i svoju situaciju, i zašto je baš u tom trenutku potpuno nemoćan da bilo šta uradi? Da li je pakao na zemlji i ako jeste, gde se krije Bog, a gde su mrtvi?«

Interpretacija ovog prilično nerešivog problema tipična je, ne samo za Bergmana i film »Zatvor«, već i za celokupnu, egzistencijalno nastrojenu umetnost, koja je obeležila Švedski kulturni život s kraja 40-tih godina.

Okvir radnje u »Zatvoru« je snimanje filma. U uvodnim scenama, u studiju u kome reditelj Martin proba jednu scenu, ulazi stariji čovek. To je Martinov bivši profesor matematike, koji je izvesno vreme proveo u bolnici za mentalno obolele. On predlaže Martinu da snimi film o paklu. Film bi počeo sa proglašom Đavola:

»Od današnjeg dana preuzimam vlast nad svim ljudima i svim zemljama sveta. Naredujem sledeće: nastaviti sve po starom!«

Dalje, Đavo nagoveštava da će ukinuti atomsku bombu. Ljudi neće moći tako lako da prekraćuju svoje muke i patnje. Đavo će podržavati svako angažovanje oko religije i crkve, jer su ove... do sada vrlo revnosno radile za opštu đavolju stvar.

Ovim ironičnim komentarom Bergman pokazuje veliku prilagodljivost Đavola. U krajnjoj liniji, ljudi su od pamtiveka navikli na njegovu prisustvo, i podelili svet na dobro i zlo. Đavo je oduvek bio vrlo praktičan izum, koga se moglo ciptuziti da je izvor svih zla. Uziman je kao zgodno opravdanje. Niko se još nije potrudio oko analize njegovih motiva, niti mu je ko pomogao da se popravi.

Vratimo se priči iz »Zatvora«: reditelj i glumci isprva podsmešljivo reaguju na profesorov predlog, ali postepeno bivaju sve ozbiljniji i impresionirani, a Martin objašnjava zašto bi bilo nemoguće snimiti film po profesorovom predlogu.

Scena se nastavlja u kući pisca Tomasa, kome Martin prepričava čudnu epizodu iz studija. Ovo Tomasa asociira na članak o Brigiti-Karolini, koji je želeo da napiše. U flešbuku vidimo kako se Tomas upoznaje sa njom. Ona bi mogla postati glavni lik u filmu o paklu na zemlji.

Zatim se akcija pomera 6 meseci unapred. Kamera vozi duž jedne od Stokholmskih trgovačkih ulica. Scena je snimljena u dokumentarnom stilu i dok gledamo ljude kako žure, glas spikera — samog Bergmana — čita uvodni tekst filma: »Naš film smo nazvali »Zatvor«. ... Kada iscure i poslednja imena saradnika sa špiče, spiker dodaje »... evo je i Brigita-Karolina!« Tako počinje priča o Brigiti-Karolini koja je uradila na osnovu ideje starog profesora.

Ova priča je i centralna u filmu i ilustruje profesorovu tezu da je zemlja — Pakao. Brigita-Karolina se jedva vuče kući.

U podmakloj je trudnoći i penje se uz stepenice sa velikim naporom. Ušavši u kuću, onesvesti se. Ona živi sa svojim verenikom i makrom Peterom, i sa despotskom starijom sestrom Lineom, koja gotovo nema ljudskih osobina i predstavlja očišćenje dominacije i bezosečajnosti. Došavši svesti, Brigita-Karolina vidi da kraj nje leži tek rođena beba koja plače. Peter i Linea pokušavaju da je ubede da im da dete.

Ona isprva brani svoju želju i potrebu da zadrži dete, međutim postepeno podleže njihovim metodima ubeđivanja.

Sumnja, mada nije sigurna, da je detetova sudbina — smrt. Puštanje pred njihovim ubeđivanjem je i početak njene tragedije. Brigita-Karolina i Tomas se slučajno ponovo sreću. On ima problema sa pišanjem, te je nakon žučne rasprave sa ženom, u kojoj je želeo da je ubije i da kasnije izvrši samoubistvo, konačno sasvim napustio dom. Brigita-Karolina je utekla od verenika i sestre i njihove sadističke zavisnosti, a istovremeno i od policije. Tomas i ona odlaze u mali hotel, u kome iznajmljuju potkrovlje ukrašeno simbolima iz detinjstva: drvenim konjićem, muzičkom kutijom i Bergmanovim gore pomenutim kinematografom. Tu će zajedno pronaći izgubljeno detinjstvo, koje nikada nisu upoznali. Potkrovlje postaje dom, privremeno skrovište od sveta.

Dve sekvence su najrelevantnije za našu diskusiju. Prva prikazuje san koji je Bergman izmislio za Brigitinu i Tomasovu zabavu. To je nema filmska farsa za dečji kinematograf. Ali, ova mala farsa sadrži dvosmisleni komentar celog filma. Završava se tako što smrt iskoči iz svog sanduka i najuri sve likove iz scenarija kroz prozor. Ovo može biti shvaćeno kao predskazanje, kao telepatička vizija sudbine Brigite-Karoline, koja na kraju filma izvršava samoubistvo. Farsa može biti shvaćena i kao komentar o reditelju s početka filma koji pravi besmislenu romantičnu komediju, ili čak o samom Bergmanu koji drži da su njegova dela kratko aktuelna, mogu se jednom upotrebiti i baciti. Na jednom mestu, u »Zatvoru«, on opisuje studiju kao »hram čudesa«.

Druga sekvenca prikazuje san u kome junakinja prolazi kroz mnogo dublje iskustvo. To je simbolični prikaz životne situacije Brigite-Karoline, pokazujući njenu borbu i bespomoćnost. Raden je u potpuno nesofisticiranoj jasnoći, kao direktna ilustracija njene dileme. »Ne boj se, Brigita-Karolina«, kaže joj anonimni glas dok prolazi kroz šumu ljudi, od kojih se neki pojavljuju i u ostalim scenama filma. Mlada žena u crnini, koja crta cvet na njenoj ruci, deluje kao lik iz snova izveden iz Koktoa, ili pak iz Popodnevne zamke Maje Deren. Arhetipski prikaz doživljene patnje, koji Brigiti uliva hrabrost i utehu. Ona joj poklanja »kristal koji sija«. Kad je glas ponovo ohrabruje da se ne plaši i da nastavi svoje traganje, Brigita-Karolina pita ko je to, a glas odgovara: »To sam ja, tvoja majka«. U sceni automobilske nesreće, čovek čiji je drveni konjić pregažen je Tomas, koji se iznenada pretvara u jednu od Brigitinih mušterija, sadistu koji je uživao gaseći joj upaljene cigarete po rukama.

Čovek u kupatilu koji uzima lutku (Brigitinu bebę), koja se pretvara u štuku koja uvija glavom, je njen verenik Peter.

Detalji sna predstavljaju nadrealističke, jasne reminiscencije vizija Žana Koktoa iz »Orfeja«, ili slika Salvadora Dalija. San se doživljava upravo na način karakterističan za nadrealističku avangardu. Ljudi se kreću po prostoru, kao figure na šahovskoj tabli. Bele figure su Brigita-Karolina, Tomas, žena u žalosti, žena koja plete sedeći u izlogu radnje. To su scene sna o sreći koja je »negde drugde«, koja je ostala zauvek u izgubljenom detinjstvu, a koja je simbolično prikazana u drvenom konjiću koji je pregažen, i u vernoj domaćini iz porodičnog гнезда. Međutim, tu je aspekt nerealnog, u vidu neprobogno stakla izloga radnje. Tu su i crne figure, Peter i mušterija-sadista. Obojica predstavljaju opasnosti i poniženja koja vrebaju van privremenog utočišta.

San istovremeno pokreće uspavanu savest Brigitte-Karoline, u vezi sa ubijenim detetom. Ovo preispitivanje sebe dovešće je do potpunog kraha. Vraća se natrag Peteru, Linei i njihovim ponižavanjima, te joj na kraju ostaje samoubistvo, kao jedini izlaz.

»Zašto, pre ili kasnije, nastupi trenutak kada čovek bolno i neumitno spozna sebe i svoju situaciju, i zašto je u tom trenutku potpuno nemoćan da bilo šta uradi?»

»Zatvor« je film u kome je sila trijumfovala nad nevinnošću, mada način prikazivanja možemo nazvati romantičnim, ili romantizovanim, jer film ne daje nikakvu sliku socijalne realnosti, čak ni one iz 1948., kada je film i snimljen. Okolnosti u kojima se nalazi Brigita-Karolina isto su toliko nestvarne i veštačke kao i one iz filma reditelja Martina, ako ne i lažnije.

»Zatvor« se može posmatrati i kao veoma banalan film jednog romantičara. Mi se ipak osećamo duboko dirnuti tužnom sudbinom Brigitte-Karoline, jer Bergman neprestano apeluje na osećanja svog gledaoaca. Usamljenost, paraliza i strahovi datu su sa velikim intenzitetom i dubokom introspekcijom.

Nedostatak klasne perspektive ili političke analize ostavlja utisak da Bergman nije pokušao da pronikne u uzroke koji leže u osnovi ove priče.

lakrdijaša« situacija se postepeno menjala, mada se taj položaj umetnika kao nekoga ko je eksponiran u i unižen ponavlja i u »Carobnjaku«, »Personi«, »Sramoti«, »Ritualu«, kao i u komediji »O svim tim ženama«. Poniženje je prisutno kao dubok i gorak lajtmotiv u većini Bergmanovih filmova. »Poniziti i biti ponižen je vitalna komponenta u strukturi našeg društva. Ne želim umetnike više nego druge, ja samo znam na koji način poniženje povređuje umetnika«, rekao je jednom Bergman.

Postoji dijalektička tragedija u položaju umetnika. Ono što je za njega uzasno ozbiljno, pitanje života i smrti, može konzumentima njegove umetnosti izgledati kao puka zabava. Umetnik je taj koji se upušta u balansiranje, trambuline i javno izlaganje sebe.

Ako mu život i nije u opasnosti, onda je zasigurno na kocku stavio svoja osećanja, misli i poštenje.

U filmu je san dat u vidu flešbeka, koji klovon Jens prepričava glavnom junaku, Albertu, direktoru cirkusa, opisujući mu jedno sumorno jutro u kome se cirkuski karavan lenjo približavao gradu, baš onom u kome će kasnije klovon Frost i njegova žena izazvati skandal. Ova bajkovića scena jedna je od najizuzetnijih u Bergmanovom opusu i služi kao početna tačka za ceo film »Noć lakrdijaša«.

San je uslovio okosnicu filma. Kasnije sledi serija varijacija na istu temu: Frost je ponižen, Ana je ponižena i optužuje cirkuske artiste za

## Sa Bergmanom — unutar misterije

Kada ljudi pričaju o Činećiti, često je (kao i cirkuse) iz nekih razloga povezuju sa mnom. Kada i ja o njima razmišljam na pravi način, te stvari se izjednačavaju. Nekad mi ljudi pripisuju direktnu odgovornost, kao da sam ih i ja oboje izmislio, podigao šatore i izgradio studije.

Ne retko se dešava na primer, da sam pozvan kao domaćin kada se neki slavni posetilac očekuje u Činećiti.

Jedan od posetilaca bio je i Ingmar Bergman koji je razmatrao planove snimanja filma u Činećiti. Paskvalone Lanca, tadašnji šef studija, nazvao me uzbuđen telefonom i zamolio me da učestvujem u obilasku koji je bio deo posete.

Sipila je kiša. Paskvalone je imao mali kišobran i kabanicu do članaka, tako da je ličio na debelog provincijskog paroha. Bergman je imao laki, kratki kišni mantil, kosa mu je kao u vojsci bila kratko ošišana sa strane i na vratu. Sa rukama na ledima šetao je krupnim koracima kao inspektor tipa Kjerkegard ili Beket; išao je napred ne slušajući Paskvaloneovo mrmljanje pod kišobranom.

Bila je to slika koja podseća na prihvatilište, bolnicu, zatvor. Ispred nas je išao ogroman pas koji se s vremena na vreme okretao i tužno nas posmatrao. Ispred kantine muvala se stalna grupa električara i ostalih čekajući na posao.

Bilo je teško objasniti Bergmanu (koji je zahvaljujući svom prodornom i grozničavom pogledu ličio na čoveka u transu) toliku masu ljudi koja je stajala na kiši, obučena kao ribari frenetično pričajući i pušeći.



Bergman je u trenutku stresao glavom kada je upitan da ude u kafanu. Zato smo nastavili šetnju pazeći da zaobidemo ogromne bare prolazeći pored sumornih studija, sve dok Bergman neočekivano nije upitao za toalet.

Paskvalone me je očajnički pogledao, jer u Italiji toaleti u javnim zgradama retko zaslužuju zadovoljavajući komentar, a njihova zapuštenost u Činećiti zaista nema opravdanja.

Unutra je takođe padala kiša. U tom obeshrabrujućem prostoru sa oronulim zidovima i išaranim vratima, mogli smo da čujemo vinom natopljeno mrmljanje neznanca koji je pevao »Birimbo-birambo« iz zatvorene kabine praćeno puštanjem vode. Da bi se izvukli iz ove neprijatne situacije predložio sam Paskvaloneu da posetimo bazen.

Uskoro smo svi bili ispred ove betonske ruševine koja je služila kao kulisa za film »pad kuće Ašer«. Kiša je padala sve jače.

Bergman je iznenada upro svoj dugačak prst prema uglu bazena u kome je bila mirna voda. Ispod površine vode naziralo se jato malih stvorenja koje je podsećalo na Sumerijsku azbuku. Zujala su brzinom bakterije. Bergman je čučnuo i sa prelepim osmehom pričao o punoglavcima. Paskvalone se diskretno povukao da ne bi uznemirivao ovaj tajni razgovor dva režisera.

Danas je Činećita filmski studio sa super modernom opremom svetskog nivoa, ali je zadržala istu funkciju kao kada ju je i Bergman posetio: da bude mesto gde se stvaraju snovi, zona podsvesnog. Misterije.

**Federiko Felini**

Prevela: Senka Vukasa

U egzistencijalnoj i moralističkoj drami, kao što je »Zatvor« gledaoc prinnvata sva ova ogrričenja, bez rezerve.

U nedavno snimljenom »Zmijskom jajetu«, u toj košmarnoj studiji slične problematike, koja je eksplicitno smeštena u istorijski period i okruženje, sa svim političkim i socijalnim konotacijama nedostatak stava i analize jednostavno je katastrofalan.

»Zatvor« po svojoj temi, ali i načinu izražavanja, predstavlja oslobođenje za Bergmana. Podjednako važan korak ka potpunoj realizaciji svoje ličnosti kroz film, Bergman je napravio filmom »Noć lakrdijaša«, ili »Gola noć«, kako se film zvao u americi. Ovaj film je naišao na krah istovremeno i kod publike i na bioskopskim blagajnama, mada je do danas ostao jedan od najvažnijih Bergmanovih filmova. Satkan od patnji i poniženja, sigurno je najhumaniji njegov film, koji se udaljava od ličnog iskustva i patnji, prikazujući ljude koji žive sa jakim osećanjem samosažaljenja, a potiču iz nekog drugog okruženja. Ovo je neobično za Bergmanov najčešće mračan i buržujski mlje.

Filmovi Bergmana se najčešće radaju iz trenutne vizije, iz inspiracije trenutkom. Jednom je rekao da crpe inspiraciju iz momentalnih impresija, raspoloženja, ritmova, atmosfera, napetosti, zvukova i mirisa. Izvor nadahnuća nalazi u snovima, osećanjima i nerealnom. U dokumentarcu o Bergmanu, on objašnjava kako je dobio ideju da napravi »Personu«. Jednom je video sliku dve žene u velikim šeširima, kako sede za stolom, jedna preko puta druge. Jeda je govorila, a druga je ćutala. Iz ove vizije je nastao film. Geneza »Noći lakrdijaša«, bila je slika i san. Slika je predstavljala cirkuski karavan kako se, jednog vetrovitog prolećnog jutra, kotrlja niz drum severno od Stokholma, u pejzažu, koji je kraj sve svoje melanholičnosti, zapravo bio čudno demoničan. San je predstavljao klovna i njegovu ženu, i po rečima Bergmana, direktno je transkribovana u film.

Lajtmotiv »Noći lakrdijaša« je poniženje.

Film je interpretacija položaja umetnika. Ovde su predstavljeni oni sa najnižim lestvicama društvene hijerarhije, koja postoji čak i u umetničkom bratstvu — cirkuski artisti. U nekoliko svojih filmova Bergman je opisao i raspravljao o položaju umetnika, u društvu. Od doba »Noći

svoju zlehudu sudbinu. Oficiri i vojnici snose krivicu i odgovornost, mada ih je, kao i celu okrutnu šalu isprovocirala Ana. Cirkuzanti ostaju neutralni i ironični.

Gledaju scenu kao da je neka predstava. Ne mogu više razlučiti tragediju radi zabave i tragediju iz života. Frostov nastup u ringu je takođe ozbiljna tragedija. Scena dobija na neverovatnoj snazi, Bergmanu svojstvenom upotrebom zvuka i slike. Scene su okupane u košmarom, kao kreč belom svetlu. Za Bergmana je sunčeva svetlost zbijena zebnjom i strahovima, surova je i nemilosrdna. Taj intenzitet doživljava prepoznajemo i u uvodnom snu u »Divljim jagodama«, kao i u pomenutom snu iz »Vremena vukova«.

Akcija je poput pantomime. Snažni krupni planovi Frostovog i Alminog lica koja pate, dok im znoj i cirkuska šminska cure niz obraze, a oštro kamenje pod bosim nogama ekspresionistički simbolizuje unutrašnju dramu.

Muzika i tišina su jednako efektni elementi koji podižu emotivni naboj ove epizode. Tema poniženja data u ovoj sceni glavna je okosnica filma i ponavlja se kao varijacija i u svim ostalim »konfliktima«. U sukobu različitih uloga — artiste, lakrdijaša ili barabe, takođe leži poniženje. Reč je o susretu umetnika sa malogradanskim svetom, njegovim zakonima i predrasudama.

Prvi sukob nastaje kada Albert i njegova ljubavnica Ana sreću svet pozorišta kao institucije, došavši da odatle pozajme kostime. Dočekuje ih opšti prezir. Znojčići se i drščujući, Albert prilazi direktoru pozorišta, a ovaj drži za svoje neotudivo pravo da ponižava Alberta i Anu, predstavnik proleTERSKE umetnosti. Kada Albert zahteva objašnjenje ovakvog nipodaštavanja, direktor ironično odgovara:

»Zašto? Jer pripadamo istoj porodici baraba. Zašto da vas vredam?! Morate se na to navići, bez želje da mi razbijete njušku. Preziremo vas jer živite u putujućoj čergi, a mi u prljavim hotelima. Mi stvaramo umetnost, a vi trikove. Čak i najgluplji i najmanje talentovan od nas, može da pljune na svakog od vas. Zašto? Zato što vi rizikujete svoje živote, a mi samo svoju sujetu.«

# protestantska alternativa

## guido oldrini

Direktorov govor svakako pokazuje Bergmanova iskustva sa preziranjem koje društvo oseća prema filmu, ili čak koje je pozorište osećalo prema filmu 1953., kada je »Noć lakrdijaša« napravljen.

U sledeća dva sukoba cirkuzanti i Albert su izloženi preziru društva. Javno i privatno. Javno su izloženi u sceni u kojoj policija nasilno prekida njihovu paradu kroz malu varoš, oduzimajući im konje, pošto je Albert zaboravio da pribavi dozvolu gradskih vlasti za cirkusku paradu. Cirkuzanti moraju sami pokunjeno da vuku cirkuske vagone, znojeći se pod kostimima, pod jakim suncem i podsmešljivim pogledima meštana.

Albert doživljava privatno poniženje, pri poseti svojoj ženi koju je napustio nekoliko godina ranije. Ona je sada dobrostojeća vlasnica duvandižnice. Albert koji se oseća umoran i star, želi da se vrati u građansku sigurnost, ali ga žena ne prima natrag, želeći da živi sopstveni život, u kome za Alberta nema mesta. Ana, Albertova ljubavnica takođe pokušava da nađe svoje mesto u građanskom svetu, sa njegovim mirom, bezbednošću i statusom.

I Ana i Albert su odbačeni i primorani da se vrate svojim ulogama artista, većnih izgnanika.

Bergmanovi filmovi su često hermetično zatvoreni. Poseduju vrstu zaokružene strukture, tako da često iz sale iznesemo dramu upakovanu kao paket-aranžman.

Filmovi često prikazuju putovanja, u spoljašnjem ili unutrašnjem prostoru. Slikaju otkrivanje karata između ljudi, ili unutar čoveka i njegovog sopstvenog Ega.

Pokazuju završnu tačku, cilj, koji najčešće znači krah. »Zatvor« i »Noć lakrdijaša« imaju istu konstrukciju. »Zatvor« počinje i završava se u filmskom studiju. »Noć lakrdijaša« počinje i završava se slikom putujućeg cirkusa na drumu. Međutim, pre nego što Albert, Ana i cirkus krenu na put, u sledeće mesto, Kloun Frost nas upoznaje sa još jednim snom. Film je započeo Frostovom moralističkom metaforom a završava se, podjednako jakim simbolom. Ovaj san nije vizuelizovan. Frost ga prepričava Albertu, u njegovoj prikolici, posle svih poraza i poniženja:



»Danas popodne sam sanjao kako je došla moja žena, Alma i rekla mi: »Jadni Froste, izgledaš tako umorno i nesrećno. Hoćeš li da se odmoriš? Da, odgovorio sam. »Onda ću te smanjiti, da budeš mali kao fetus, tako da možeš da se uvučеш u moju utrobu i tamo se lepo ispavaš.« Uradio sam kao što je rekla. Ušunjao sam se u njenu utrobu i lepo napavao, divno ljuljuškan, kao u kolevci. Nastavio sam i dalje da se smanjujem, sve dok nisam postao mali kao zrno kukuruza i na kraju potpuno iščezao.«

Ovaj Frostov san je verovatno odgovarao Albertovim željama da se povuče iz te nesigurnosti i odgovornosti u građansku egzistenciju i sigurnost koje je na tako ponizan način tražio od svoje žene. Međutim, on zna da ni to rešenje nije pravi izlaz. To je bekstvo koje označava prazninu i umetničku smrt.

Sve se ponavlja. Cirkus putuje dalje. Uprkos svim krizama i uvredama Albert, Ana i ostali, ponovo su zajedno upućeni jedni na druge i na cirkuski život. Život umetnika je potreba, zov i prokletstvo. Bergman je ovo formulisao u mnogim filmovima, ali verovatno najdramatičnije u »Vremenu vukova«: »Nazivam sebe umetnikom u nedostatku boljeg imena. U mojoj kreativnosti ništa nije očigledno, osim prinude. Možda je to bolest ili manija.«

Bergman često prikazuje aktivnost umetnika kao delovanje izolovanog izgnanika. On kreira sopstvenu izolaciju, ostrvo, rezervat, sklonište. Uz svoju veoma strogu poslovnu rutinu, disciplinu, tačnost i ostale čisto administrativne osobine, on neobično mnogo zahteva, kako od sebe, tako i od svojih saradnika. Dugo je među novinarima i kolegama bio poznat kao »reditelj demon«, ali su vreme i veća sigurnost u sebe doprineli da odnosi sa svetom budu otvoreniji i uz više poverenja.

To odbijanje da izađe u svet, na svetsku scenu sa dubljim socijalnim angažmanom, može prouzrokovati da se njegovi filmovi smatraju muzejskim primercima, čak i kad su novi. Bergmanov najnoviji film »Zmijsko jaje« daje osnov za ovakve pretpostavke.

Snovi koje on sanja za nas, korisni su snovi. Možemo ih tumačiti i pronaći u njima deo sebe. Rad sa snovima, sa potisnutim i nesvesnim, nose u sebi opasnost, kao i kod psihanalize. Ne sme preći u čisto mudrovanje i akademizam, jer tada naše preispitivanje i introspekcija sopstvene ličnosti i osećanja može početi da isključuje »one druge«.

S engleskog:  
Svetlana Petošević

Dakle gde treba stvarno tražiti spasenje? Na ovo uznemirujuće pitanje odgovara ili pokušava da odgovori po prvi put »Noć lakrdijaša« (1953). Ako se do sada kriza uvek pokazivala nerešivom za čoveka bilo sa subjektivnog gledišta njegovog filistskog stava odricanja ili nejasnog buntovništva slom »rađanja sna«, bilo sa gledišta njegovog društveno objektivnog određivanja u svetu, u čemu je svet kao takav jedan »zator« bez izlaza, preokret 1950-te je omogućio Bergmanu da otkrije u skrovištu svesti — tj. u problematizaciji na subjektivnom nivou suštine ljudskog života — jednu drugu, različitu i bogatiju alternativu »krize«. Propast unutrašnjeg duševnog života se zamenjuje spoljašnjim rasulom. Gurajući sve više u dubinu u pravcu promena spoljašnjih problema društva ka unutrašnjim problemima, problemima svesti, Bergman sada iznosi na videlo, polazeći baš od »Noći lakrdijaša« (gde se ponovo pojavljuje, po poslednji put, u liku Alberta Johansona, želja za bekstvom u jedan mistični američki svet, ali već kao samo apstraktna mogućnost, neostvarljiva), ono što je najstalnija i odlučujuća komponenta njegovog kulturnog formiranja, protestantizam, onako kako se razvio u Skandinaviji od Kjerkegarda pa nadalje. Sva osnovna pitanja i osnovne dileme koje se postavljaju čoveku zadobijaju malo pomalo bez sumnje u njemu jedno značenje ne više objektivno, već metaforičko-simboličko; potraga za »spasenjem« — potraga koja karakteriše, u izvesnom smislu, celokupan opus — postaje potraga za ličnim spasenjem, iskupljenjem, »pomilovanjem«; a umetnička forma ovog sadržaja, u nameri da je potpuno upijete, prihvatata metafora i simbole, podvlačeći njihov providan i nagoveštavajući karakter, nastojeći da im sastavlja i rastavlja strukturu u zavisnosti od liturgijskih kadenci, dakle pretvarajući umetnost u ritual, »kult«, u jednu vrstu istinitog i pravog tumačenja, s biblijsko-teološkom pozadinom, svih objektivnih pitanja unutar sveta. Ko uporedi značajnu izjavu koju je Bergman dao 1947. posle premijere filma »Dan se rano završava« (»Neprestano pokušavam da predstavim istu situaciju: davola i Boga. Boga koji je možda napustio svet i ljude; i vladavinu davola... To su tematski faktori koje stalno pokušavam da spojim u različitim zvukovima, nijansama, dramskim kombinacijama«), sa skortijom izjavom, datom O'Nilu, da je jedini argument vredan umetničke obrade »odnos čoveka prema Bogu« jer »je sve ostalo bez značaja«, lako je shvatiti veze koje ima Bergmanov razvoj posle preokreta 1950-te, sa religiozno-reformatorkom misli, sa onom posebnom koncepcijom božjeg »iskustva« — zasnovanoj na patnji, smrti i grehu — o kojoj stalno govori Luter u svojim spisima.

Dve osnovne teme proističu iz Bergmanove protestantske alternative. Prva tema je, međutim, tema »strasti«. Najavljuje je, odmah na početku »Noći Lakrdijaša«, odlomak epizode o klounu Frostu koji, da bi spasio golotinu svoje žene pred indiskretnim očima grupe kočijaša, prolazi, ismejan, kroz stadijume dugog, besomućnog, tužnog »stradanja«, praćen ritmom gruvanja topova (jasan falički kontrapunkt golotini žene, »krst« pod kojim Frost nekoliko puta pada i ponovo ustaje): kalvarija koja simbolički prikazuje put čovečijeg spasenja, otkupljenja, njegovo iskupljenje, putem patnje, od »greha« zemaljske niskosti ili od krivice življenja uopšte. Samo tako čoveku može biti »oprosteno«.

Nije slučajno to što se figura — simbol Frosta, sa religioznim značenjem koje nosi u sebi, pojavljuje kroz ceo film. Njegova stalna prisutnost odlučujuće utiče na razvoj događaja oko Alberta Johansona, vlasnika cirkusa koji se bori za »spasenje«; uvodi ga (u navedenoj sekvenci), prati ga i, kao što ćemo videti, završava ga. Albert isprva želi da se odrekne nesigurnosti cirkuskog života, da se vrati životu sa ženom Agdom, da uživa s njom u dokolici, spokojstvu i »miru« (ali i dosadi) »buržuske obamrlosti«; i čak mašta, kako je već napomenuto, o putu u Ameriku. Ono što Agdi izgleda jasno i iscertano, Albertu je naročito »zamršeno«; i »egoistična usamljenost« kojom je Agda zadovoljna kao jednim sazrevanjem i jednom pobedom (»Od kad smo se rastali, pronašla sam mir. Nemam više onog groznog cirkusa kojeg sam uvek prezirala i kojeg sam se bojala... Ovo je moj svet, sreden, dobro ureden, jedan sreden život. Želim da ga zadržim za sebe«), pokazuje se Albertu kao ništa drugo do »praznina«. I tek kada uspem to da shvati, počinje za Alberta, u dve faze, proces »spasenja«. U prvoj fazi, pošto se sa žestinom pobunio protiv onog egoizma i buržuskog prezira prema cirkuskom životu, koga vidi kako kipi svuda oko njega i koga oseća kao jedini venčani prsten (»Ali kakav život, koliko života oko nas, Frost! Volim ga, volim ga!«), on ubeđuje sebe da mirno prihvati i nesigurnu, problematičnu, »paklenu« prirodu: »Opet smo zajedno, Ana«, kaže vraćajući se od ljubavnice, »ali ovog puta u paklu«. A u drugoj fazi, pošto je savladao trenutnu krizu malodušnosti koja ga je dovela skoro na ivicu samoubistva, kreće ka ispaštanju, proživljavajući i on lično, kao i Frost, svoju »golgotu«, svoju »strast«, bičevan do krvi u cirkuskoj areni, pred publikom koja aplaudira, od strane davolskog Fransa, koji mu je u međuvremenu zaveo ljubavnicu. Ali, kao što su i za Hrista, strast i smrt — smrt ljudske animalnosti, koju Albert simbolično ubija u sebi ne ubijajući više sebe samog već cirkuskog medveda — su samo princip istinskog života, duhovnog života: sada naime cirkus nastavlja prekinutu turneju. »Naravno da se kreće«, odgovara Albert, sada već čvrst u odluci da živi i pati, na pitanje jednog sluga. »Šta si mislio?«. Film se tako završava, kao što je i započeo, opet slikom velikih kočija naspram svetlosti, koje ponovo kreću, i pričom sna (samo ispričanog ovog puta, a ne, kao na početku, vizualizovanog) kojeg Frost kazuje Albertu na kočijaševom sedištu: »Uznuo sam čudan san. Nestajao sam u stomaku svoje žene. Nisam bio više do fetus.