

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« i napravljen.

U sledeće 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 wagone, znojeci 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 duvandžinice. 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, večnih 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, Klovns 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 uvučeš u moju utrobu i tamo se lepo ispavaš.« Uradio sam kao što je rekla. Ušunjao sam se u njenu utrobu i lepo naspavao, 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 psihoanalize. 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 filistinskog stava odricanja ili nejasnog buntovništva slom »rađanja sna«, bilo sa gledišta njegovog društveno objektivnog odredišta 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 nageveštavajući 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 skotijom 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-reformatorskom 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 klovnu Frostu koji, da bi spasio golotinju svoje žene pred indiskretnim očima grupe kočijaša, prolazi, ismejan, kroz stadijume dugog, besomučnog, tužnog »stradanja«, praćen ritmom gruvanja topova (jasan falički kontrapunkt golotinja 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) »buržujske 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. Nema 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 »spasjenja«. U prvoj fazi, pošto se sa žestinom pobunio protiv onog egoizma i buržujskog 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 malodusnosti koja ga je dovela skoro na ivicu samoubistva, kreće ka ispaštanju, proživljavajući i on lično, kao i Frost, svoju »golgotu«, svoju »strast«, bičevan od 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 slugu. »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: »Uснуo sam čudan san. Nestajao sam u stomaku svoje žene. Nisam bio više do fetus.

A zatim, nisam bio više do seme. Na kraju nisam bio više ništa. I ovde izgleda da Bergman podvlači — na završetku parabole simbolično ukovire između dvojice 'stradalnika' — teškoće ovog sada dostignutog spiritualnog života, koji će tek sada zaista da počne, i koji nužno postoji na jednom mnogo višem nivou složenosti od onoga do koga dospeva ne samo klovn Frost, »siromašan duhom« po definiciji, već i lik samo relativno obdareniji kao što je »skitnica« Albert Johanson.

Direktno povezana sa prvom je druga važna tema Bergmanovog protestantizma: ono — tipično za Luterovu mladost — što se odnosi na mučnu krizu duše, nemire, strahove, teške misli uma, stalno prisutna želja da se izbegnu večna kazna i grozne paklene muke. Unutrašnji konflikti, strast i okajanje su uslovi spasenja i pomilovanja prvenstveno zato što čovek, pošto je savršen, nikad ne uspeva da se otarasi granica ne-duhovnog života, živi konstantno utonuo u iskušenje, krivicu, greh, i u sumnji bez počinka na onome svetu i vrhovnoj sudbini, opsednut je strahom od smrti. »Korisnost Hristove strasti«, piše Luter, »nalazi se većim delom u tome što čovek spozna se samog, plaši se sebe samog, i potišten je (...). Mora bar da podlegne strahu od smrti, da drhti, strepi i oseti sve ono što je Hrist propatio na krstu (...). Razum oseća da nam je smrt još uvek za vratom i stalno nas drži na oprezu.« Nije slučajno da se ova druga tema pojavljuje na početku kod Bergmana kao puki nastavač teme »krize«, »materijalističkog« dekadentizma skandinavskog društva, i označava — često povezana sa motivom prelube i seksualne privlačnosti — gubitak osećaja božanskog, moralno samoubistvo (i materijalno) čoveka u svetu, ili takođe, biblijski, »gubitak duše« izvesnih likova filmova »Žena bez lica« (Rut), »Letnje igre« (stric Erland), »Noć lakrdijaša« (Frans), mogu da posluže kao primer satansko-opsesivne deformacije, tipično luteranske, koju je do sada u Bergmanu uzimao problem 'krivice', »požude«: »Sva naša dobra dela su time uprljana: u svima, u dubini svih, postoji neki greh, taj greh«. A isto tako opsesivan je strah od smrti. »Eto, izgledaće ti smešno«, priznaje pastor Henrik u »Letnjim igrama«, igrajući šah sa onim živim lešom od stare tetke, »ali dok sedim ovde imam utisak da se nalazim licem u lice sa smrću«. Upravo ovo mračno predskazanje smrti, u kombinaciji sa njegovom samoćom, plaši Henrika: »Kada ste sami, to je kao da ste mrtvi... Bojim se da ću se iznenada naći u nekoj nepoznatoj i mračnoj pećini na onome svetu«; a u »Gradu«, već navedenoj radiofonskoj verziji »Golog Joakima«, Joakim sreće među ostalima, u izvesnom trenutku, tgovačkog putnika pod imenom Oliver Mortis, čije ravnodušno lice, upalih očiju, otkriva iza crta žive osobe masku smrti (»To vi nosite smrt u svojoj unutrašnjosti, dragi moj gospodine. Smrt vašeg tela kao i vaše duše.«)

Ali linije ove tematike imaju oštar nastavak i preciziranje i u svim delima posle »Noći lakrdijaša«, uključujući tu i takozvane komedije. Mora se pre svega jasno shvatiti činjenica da, ako preokret 1950-te nije prekinuo, kako se videlo, povezan razvoj Bergmanove umetnosti, taj razvoj je manje nego ikad prekinut sada njegovim sklonostima, u određene ciljeve, ka »briljantnoj« formi komedije. Zbrka koju neki put površinski proizvodi Bergmanova umetnost, naizgled tako prevrtljiva i nestalna, otvorena iskustvima među njenim neskladom, proizilazi samo iz njegove izuzetne sposobnosti da vezuje različite niti oko jednog jedinog panja. Na šta se u stvari svodi verovatna novina »komedije«? Ni na šta drugo do na jedno genijalno maskiranje pod drugom odoćom, a sa namerama još radikalnije jetkim, razaračkim, istih onih tema obrađenih u glavnim delima: baš kao što se desilo u pozorišnoj produkciji njegovog velikog zemljaka Hjalmar Bergmana, čije komedije — kao što je primetio Valdekranc — često pokazuju takode »uznemirujuću sličnost sa najgorčom tragedijom«. Nije slučajno, uostalom, što se veliki period Bergmanovih »komedija« razvija između 1952. i 1955. u razdoblju njegovog prelaza u sledeće dramsko postavljanje konfliktata u protestantskom ključu. »Unutrašnji nemir«, nedoumice svesti, uznemirujući osećaj zla koji muče Bergmanove likove, i smetaju onim naj'pozitivnijim' među njima da se smire u »buržujskoj obamrlosti«, u »egoističnoj usamljenosti«, i daleko od toga da se rasprše ili nestanu, čak se uvlače u niti »komedije«, kao dodatni vidovi, ali svakako ne i suvišni, po njihovoj rafiniranoj eleganciji. Postoji u njima, s jedne strane, trenutak unutrašnje sabranosti, ispita svesti, kao onaj trenutak, na primer, u trećoj epizodi »Žene čekaju«, kada nezgoda sa liftom pruži priliku bračnom paru Lobelius da prigovori 'raspadu' modernog sveta. (»Trebalo je da se češće u ovih 13 godina braka nademo zatvoreni u liftu«, komentarišu po završetku uzajamnih ispovesti); a s druge strane, slučajevi i epizode davoljske privlačnosti, »požude«, kao oni koje malo pomalo predstavljaju, jedan za drugim, »lekcija ljubavi« (1954), »Ženski snovi« (1955) — film koji se uostalom samo po jednom vrlo malom delu može nazvati »komedijom« — i »Lekcija ljubavi«, napravljen iste godine kad i »Ženski snovi«, ali kasnije: misli se, u »Lekciji ljubavi«, na pokušaj zavodenja doktora Ernemana od strane Suzane; u »Ženskim snovima«, na Dorisino upadanje u mrežu davala luksuza koji joj se nudi pod zavodničkom odoćom poklona zainteresovanog starog konzula; u »Osmehu letnje noći« misli se na lik glumice, Dezire Armfelt, inkarnacije magične snage seksa, same čari perverzije i zlog (»Dezire privlači muškarce«, kaže grofica Malholm. »Moj muž je kao začaran«). U stvari nije teško razumeti kako »lekcije ljubavi«, »snovi« i »iščekivanje« žena — njihove ispovesti i njihova nadanja — i različiti hiroviti aspekti koji potiču iz ironičnog pretresanja geteovske teme »izbornog srodstva«, kriju iza svojih »briljantnih« skretanja jednu veoma tragičnu pozadinu; i predstavljaju — baš kao i ostali tragični filmovi režisera, barem počevši od ovog perioda — takode mučna pitanja o egzistencijalnim nemirima čoveka, a osim toga pokušaje da se ukaže na put »spasenja«, daleko od svake »egoistične usamljenosti«, u radikalnoj problematizaciji i kritičnom razmatranju vlastitih unutrašnjih iskustava.

To se ispoljava, razume se, u mnogo jasnijoj meri tamo gde se Bergman izravno suočava sa svojom temom, a da ne pribegava mnogo širim, nagoveštenim, indirektnim formama komedije. Tragikomična »usamljenost« doktora Ernemana u »Lekciji ljubavi«, tobožnje pretnje smrću i lažna samoubistva bilo iz ovog filma bilo iz »Osmeha letnje noći«, i cinično-ironična strepnja Lobeliusovih u »Žene čekaju« i »Ženski

snovi«, zbog kritičnog stanja njihovih bračnih odnosa, prelaze na nivo realno tragičnih problema u grupi dela koje je Bergman napravio između 1956. i 1958. odmah pošto je pripremio za Sjeberga, i u saradnji s njim, scenario za »Poslednji par« (1956): dela koja predstavljaju centar možda umetnički i ideološki najviši celokupnog režiserovog stvaralaštva do danas.

Od »Sedmog pečata« (1956) do »Divljih jagoda« (1957), od »Tako blizu životu« (1957) do »Lica« (1958), Bergman sakuplja i očajnički koncentriše, do maksimuma, sve svoje nemire nordijsko-protestantskog porekla. »Kada je Božje Janje otvorilo sedmi pečat, nastupila je tišina na nebu u trajanju od oko pola sata. I vidih sedam anđela kako stoje pred Bogom; i njima bude dato sedam truba«: ovim stihovima »Apokalipse« po Jovanu, koje ritmično izgovara glas van prostora, i koje zatim u epilogu ponavlja Karin, žena viteza Antoniusa Bloka, započinje »Sedmi pečat«. Ovdje smrt ne zauzima mesto jednog običnog simbola, već je materijalizovana u svim svojim oblicima, sve dok ne figurira naprosto kao »dramatis persona« i dok ne obuzme svojom masovnom prisutnošću kako Bloka, tako i njegovog štitonošu Jensa, još jednog skeptika i 'materijalista' u Bergmanovom stilu, koji se »izruguje Gospodu, smeje sam sebi, smeši devojkama«, i koji je »ravnodušan prema nebu i prema paklu«. Na povratku iz krstaškog rata dok besni smrtonosna kuga, Blok i Jens sreću odmah Smrt od krvi i mesa, jednu figuru zavijenu u crni plašt, sasvim bleđog lici ruku sakrivenih u prostranim naborima plašta; i vitež, prepoznajući je, izaziva na partiju šaha, čiji ulog je da on može živeti dokle god ona opstaje u igri. Od tog trenutka Smrt ih više ne napušta: prisutna je svuda, prvo u »zlokobnim predznacima« i u »drugim groznim stvarima« u kojima šapući ljudi u Ferjestadu (»Dva konja su pojela jedan drugog u toku noći, a na groblju su otvoreni grobovi, i ostaci leševa su prosuti svuda naokolo«), a zatim postepeno u susretima koje dva krstaša doživljavaju i u osobama s kojima se sreću, isušen leš na plaži, glumac Skat sa maskom smrti, jezovite slike slikara, lažan monah ispod čijeg odela se krije, opet, sama Smrt. »Želim da ti govrim što je moguće iskrenije, ali moje srce je prazno«, kaže Blok u razgovoru sa lažnim monahom, dok ih jedna strašna Hristova ikona nadvisuje obojicu. »Praznina je jedno ogledalo okrenuto prema mom licu. U njemu vidim sebe samog, i osećam se pun straha i gadenja. Zbog moje ravnodušnosti prema bližnjima izolirao sam se iz njihovog društva. Sada živim u svetu utvara. Zarobljenik sam svojih snova i svojih maštarija.« Subjektivni i objektivni svet Bloka, uzet za sebe, je dakle opet jedan svet tako prazan kao onaj u »Zatvoru« ili u »Ja u strahu«, slična »užasna grozota«; i on je dovde promašio svoj cilj »Moj život je bio jedan ništavan pothvat, skitnja, gomila brbljarija bez smisla«, posvetio se jednoj »ludosti« kakva je krstaški rat u Svetoj zemlji, išao je u potragu samo — kao što je rekao Hegel — za »stvarnošću« jednog golog »groba«, i borio se stoga naprazno, zato što, kao jedna stvarnost, »ovo prisustvo groba je samo jedna borba i jedan napor koji iz nužde moraju biti izgubljeni«. Samo što su se s obzirom na onaj primitivan, zaostali stadijum razvoja, stav i pogled Bergmana sada duboko promenili. Nije više moguće, kao onda, živeti bez Boga u ovom praznom ponoru od života: »Niko ne može živeti sa smrću pred očima, znajući da sve je nula«, potvrđuje Blok. Upravo za to hvaljujući problematizaciji suštine ljudskog života, koju je omogućila jedva početna alternativna (ona alternativna koja se skandinavskom Bergmanu predstavlja u protestantskoj odori), sada se krutost ranijeg očajanja omeškava, dolazi u dodir, kroz veru i nedoumicu, sa jednim sadržajem, razvija se, ukoliko, u slobodni duhovni život (iako uvek samo u religiozno-protestantskim okvirima). Ne postoji više sama strana praznog apsoluta kao suština. Ako je metafizička partija sa Smrću za Bloka unapred izgubljena, to nije razlog zbog koga bi on odbio da proživi do kraja svoje ljudsko iskustvo; ne ostaje pasivan i obeshabren pred ništavihom smrti, već se naprotiv suočava s njom, baca joj svoj izazov na igru, i pita i zapitkuje (»Zašto ne prekišeš da postavljaš pitanja?« uzvraća mu Smrt. — »Neću nikada prestati.«); i iskoristiava »odgodu« dozvolivši si tako da, u vremenu koje mu ostaje, 'traži' i 'bude od koristi', da »sredi jednino hitno pitanje« i »dovrši jednu važnu stvar«: upravo ovo sada postaje njegov pravi »krstaški rat«, borba na više za vanjštinu jednog praznog »groba«, već za sam božanski duh, duboko proživljen, ukoliko »razumeti Boga pravilno«, kaže Luter, »znači iskusiti ga, probati ga, osetiti ga«. I dok tako život ponovo zadobija smisao kao duhovni proces okajanja, ili kritičkog preispitivanja, objektivni svet, kao ne-duhovni, biva uništen: kuga, »nebeska kazna«, koja prolazi sejući žalost i pokolje, najavljuje sudnji dan. »Gospod nas je osudio«, urla fanatični monah u sceni procesije flagelanata (ponovljenju kako u »Folkungijevoj sagi« Strindberga, tako po izvesnim detaljima u »Divinas palabras« Valje-Inklana, Bergmanovom delu već postavljenom na scenu). »Svi ćemo umreti crnom smrću. Vi koji stojite tamo svi siti i zadovoljni, zar ne znate da ovo može biti vaš poslednji čas?... Znate li, glupaci, lude, da ćete umreti danas, ili sutra, ili prekosutra, jer ste svi osuđeni?« I kada nešto kasnije kuga više ne daje spasa, jedan od mušterija krčme jasno dovodi u vezu bič sa sudnjim danom: »Na sudnji dan će biti mrak, anđeli će sići na zemlju, i grobnice će se otvoriti. Biće strašno za videti.« U ovom smislu »Sedmi pečat«, »moralnost« novog kova, vrlo dugog i komplikovanog porekla, može se reći realno svetska »apokalipsa« Bergmana, je baš po uzoru stihova apostola: »Zatim andeo, uzevši kadionicu i napunivši je vatrom sa oltara, izljuje je na zemlju koja se obavi munjama i gromovima, razdera na krucima i razorena zemljotresima.« Nemoć čoveka bez milosti, greh, strah od Boga, unutrašnje mučenje i žudnja za ličnim spasenjem: zaista bi bilo teško ići preko na put radikalnije »reformirane« koncepcije života i sveta, ili jednog njihovog strožeg »tumačenja« na osnovu pouka svetih tekstova.

Nakon »Sedmog pečata«, luteranska parabola se nastavlja i produžuje naročito u »Divljim jagodama« (gde je između ostalog karakteristična simbolička upotreba biblijskih imena: Isak, Sara, itd.), a zatim i, kako je rečeno, u »Tako blizu životu« i »Licu«. Na usnama Stine, jedne od tri mlade rodilje u »Tako blizu životu«, stalno su prisutna prizivanja i upućivanja na religiju, reči kao što su »krštenje«, »crkva«, »Biblija«; u porođajnim mukama ona vidi isključivo »strast« u hrišćanskom smislu,

put »opravdanja« i »milosti«, i oseća se srećnom: sam život nije drugo do patnja. I njoj, kao i Hristu i celom čovečanstvu, preči strašna pretnja smrti, koja se zatim konkretizuje u filmu, u činu njenog poroda, u smrti deteta koje su svi toliko iščekivali u mirnom verovanju, i koje baca sve u očaj: »Tako je strašno«, šapuće Hjerdis, još jedna od rodilja, čuvši vest. »Kao da je ceo život mrtav i ne može se više roditi.« Ni lekar ne može ništa da uradi pred jednim tako besmislenim događajem: »usud' je jači.

A teškim simbolima smrti, u mračnoj, opsesivnoj atmosferi vrzlog kola, počinje »Lice«: dovoljno je pomisliti na babine biblijsko-praznovjerne citate, na avetijsku figuru Spiegela, na njegove razgovore i, u razgovoru Spiegela i Tubala, na insistiranje na temi o neizbežnosti smrti, koju sam Spiegel oseća kako se u njemu uzdiže: »Držim svoje lice otvoreno vašoj znatiželji. Šta time dokazujem? Strah i blagostanje. Sada je smrt stigla do mojih ruku, ramena, nogu, utrobe. Penje se više i više, unutra... Sada vas više ne vidim. Mrtav sam.« Mrtvim se vidi ili veruje da se vidi i profesor Isak Borg u »Divljim jagodama« u »čudnom i vrlo neprijatnom snu« koji čini uvod filma, i koji baš tako snažno ističe, od početka, opsesiju smrću, »biti mrtav budući da si živ«: ljudi su bez lica, satovi bez kazaljki, život bez vremena; i Borg sa užasom konstatuje da je leš koji je izleteo iz sanduka sa mrtvačkih kola, njegov leš, on sam je mrtav, ili mrtva slika njegovog života. Ceo Borgov život je do sada bio ova neprekidna smrt. I sav ambijent oko njega govori o smrti: od prastare majke, skoro stogodišnjakinje, koja stalno oseća »hladnoću u stomaku« i drži u rukama sat koji je, kao i oni iz sna, bez kazaljki, do sina Evalda koji život smatra samo smešnom besmislenošću i nedostojnim življenja (»Besmisleno je živeti u ovom svetu... Moja potreba je da budem mrtav, apsolutno, potpuno mrtav«). Sam Borg je egoista, »hladan kao led«: »Ti si jedan stari egoista, tata«, prekoreva ga snaha. »Ne mariš ni za šta i nisi nikad nikog slušao sem sebe samog«. Iako on mladoj Sari

senkom smrti mučnim koliko i nerazumnom, »dobro određen poticaj«: jedna perspektiva, bar u izvesnoj meri čovečna, se pojavljuje ovde — kao i u »sedmom pečatu« — iz činjenice da subjektivizacija (luteranska) konflikata znači ne njihovo gušenje, već njihovo tretiranje na jednom subjektivnom nivou bogato nestalnom i raznovrsnom.

Ova raznolika raznovrsnost i nestalnost se ponovo susreću, što je i prirodno, takođe i u formi. I ona je posledica ideološkog pomaka koji se dogodio Bergmanu se preokretom 1950-te i protestantskom alternativom. Postepeno put oslobodenja od svetskog »pakla« zadobija precizniju religioznu podlogu, nordijsko-protestantsku, i »svet« se religiozno boji bojama poroka, greha, pseudo-hrišćanskog buržuskog konformizma (u smislu Kjerkegarda); oдавde ne samo poruga — uslovljena baš duševnim puritanskim plaštom reforme — one određene vrste švedskog »plemičkog« društva koje se može naći duhovito ocrtano u izvesnim »komedijama«, kao što su »Ženski snovi« i »Osmeš letnje noći«, u snovima profesora Borga u »Divljim jagodama«, i u istorijskoj rekonstrukciji »Lice«, ali takođe naročito i identifikacija »saja« ovog društva, zlata i ogrlica i novca, direktno sa porokom i grehom: popratni aspekti jedinstvenog iskušenja, iza kojeg se krije — da kažemo Donerovim rečima — »lice davola«. Dakle samo jedna umetnost svesna neizbrisive povezanosti »modernog« sa davolskim principom je, za Bergmana, u stanju da prođe u svetsku zbrku i njegove užase, i da ih raskrinka.

Upravo se ovde javlja, zajedno sa metafizičkim i istorijskim smislom ovog insistiranja na davolskom principu, estetski problem demotivizma na filmu. Bergman sam podvlači sa jasnoćom, u jednom svom tekstu, čvrstu vezu koja se oformila u njemu, u luteranskom ambijentu njegovog prvog formiranja, između personifikacije davola i »čarobne svetiljke«. Ovo je, u osnovi, prvenstveno film za njega: jedna čarobna svetiljka koja, zahvaljujući svojoj »posebnoj iracionalnoj dimenziji«, fun-

Izgleda arogantno poželeti da se nešto kaže ili napiše o Ingmaru Bergmanu. Svaki komentar postaje pretenciozan. Njegovi filmovi stoje sami za sebe kao moćni svetionici u filmskoj istoriji. Pozeleo bih im samo ovo: da mogu da budu oslobođeni svih komentara, čitavog balasta istorijata njihovog tumačenja, kako bi opet mogli svima da osvetljavaju put.

Teško da je bilo koji opus nekog savremenog režisera morao u toj meri da se probija svojom svetlošću kroz slepa prozorska okna raznih »interpretacija«. Jedino filmovi Ingmara Bergmana u toj meri traže od vas da ih »gledate« ponovo jer ih prvi put niste »razumeli«.

Voleo bih, dakle, da mu na ovaj način najsrdačnije čestitam rodendan — a ne da mu dodajem još jednim »tumačenjem«. Istovremeno mu obećajem (a i sebi) da ću ponovo pregledati njegove filmove, bez da budem opterećen istorijskim balastom ovog gledanja.

Prisećajući se vidim sebe kao daka koji ide u bioskop sa svojom tadašnjom devojkom da gleda *Tišinu* — u tajnosti (kršeći na taj način izričitu zabranu svoje škole, crkve i roditelja, i, naravno, čineći to upravo radi same zabrane). Vidim sebe kako izlazim iz bioskopa, duboko potresen, i kako narednih dana izbegavam svaki razgovor o filmu sa mojim školskim drugovima, jer u takvoj razmeni mišljenja nikada ne bih mogao da nađem prave izraze za svoje uzbuđenje.

Onda vidim sebe, opet nekoliko godina kasnije, kao studenta filma koji je odbacio *Personu* — a sa njom i sve Bergmanove filmove — i zalagao se za takvu vrstu filma u kojem sve



treba da bude vidljivo, »na površini« i bez psihologije. Pomalo postiden, razmišljam o onome što danas liči na prilično prazne argumente protiv »dubine« i »potrage za značenjem« u Bergmanovim filmovima, upoređeno sa »fizičkom opipljivošću« američkog filma.

I nakon još jednog skoka u vremenu, vidim sebe, sada filmskog stvaraoča u Americi, kako izlazim iz bioskopa u San Francisku sa projekcije *Krika i šaputanja*, za vreme koje sam šmrcao i plakao, i koja me naterala da u onome što sam deset godina ranije žigosao »filmom evropske napetosti i zamišljenosti«, vidim dom gde bih se i ja mogao osećati mnogo udobnije i opuštenije nego u »obećanoj zemlji« filma u kojoj sam tada bio, i u kojoj je nekada hvaljena »površina« postepeno postala tako sjajna i tvrda da »tamo iza« praktično nije bilo ničega. I koliko god sam kao student grmeo protiv filmova koji su prikazivali ono što se nalazi »tamo iza«, sada sam počeo da čeznem za svim što čini »tamo iza« i osećao se više nego izmiren sa Bergmanom.

Ja nisam filmski stručnjak. Gledam filmove kao i svi drugi, kao »publika«. Zato znam: film se uvek gleda »subjektivno«, tj. uvek se vidi samo onaj film kojem »objektivni« film na platnu dozvoli da se pojavi u unutrašnjem oku svakog gledaoca. Mislim da je to još više naglašeno u slučaju filmova Ingmara Bergmana; u njima smo videli sebe. Ali ne »kroz tamno ogledalo«. Ne, već mnogo lepše: »kroz film«. Film o nama.

Vim Venders

PREVEO: Zoran Sinobad

može izgledati fin i osetljiv, i zbog ljubavi koju on iz maldosti nosi prema »metafizičkim pitanjima« onoga sveta i greha, »krajnje intelektualno i moralno uzdignut«, Borg završava malo pomalo, po slobonoj volji, otudivši se od svega što je društveni život, i sada, u odmaklim godinama svoje starosti, dok proslavlja ceremoniju svog profesionalnog jubileja, otkriva da je potpuno sam. Strast za učenjem i naukom, život potpuno istrošen u poslu, posvećenost jubileja, ne vrede da ga spasu presude vrhovnog ispita, »božanskog«, koji mu se pokazuje u jednoj drugoj mori, i koji ga proglašava ne samo »nesposobnim«, već uz to krivim i za druge grehe: ravnodužnost, egoizam, nedostatak obzira: krivice za koje je predviđena, bez mogućnosti oprostjenja, kazna usamljenosti.

Potpuno posvećen nauci, Borg ipak nije samo jedan od onih »svetih licemera, koji su zadovoljni samim sobom, rado se hvale i rado slušaju pohvale na svoj račun, kao i počasti i slavu koje im svet odaje«. Slava ga, štaviše, ostavlja ravnodušnim: »Jubilej! Koja glupost. Profesorski kolegij bi me mogao isto tako proglasiti počasnim idiotom.« I u njemu, kao i u vitezu Antoniusu Bloku (i kao, uostalom, u mnogim karakterističnim figurama dramaturgije Pera Lagerkvista), je vrlo prisutan motiv samoispitivanja o smislu života, traganja unutar sebe, u cilju »spasenja«. Upravo rekonstrukcija prošlosti u etapama, od prvih susreta sa Sarom na »mestu jagoda«, sve do prisutne starosti, omogućava Borgu da rekonstruiše i svoju čovečnost, da ponovo uspostavi kontakt sa životom, i baš u ovom procesu je »spasenje«: naime, ne u postizavanju jednog cilja u sebi već preodređenog (vera u Boga, ili znanje, ili svetska slava), već u vraćanju u stalnu diskusiju premisa vlastite egzistencije, i prihvatanje iste, sa svojim mukama i brigama, kao većitog problema. Premda se to dešava Bergmanu, u krajnjoj liniji, kako se dešava i Borgu na kraju njegovog teškog »velikog dana« (i života): da postane svestan svog »greha«, da otkrije, naime, u uvijenim zapletima događaja, prividno zamračenim

kcioniše kao provodnik i alat za izvođenje opsenarskih igara, čarolija i optičkih iluzija, i čija »prevara« vrši na posmatrača — na publiku — »uticaj veoma emotivnog karaktera«. U tome se, formalno, vraća nešto od klasičnih nordijsko-germanskih književnih izvora, izvestan geteovski ukus (koji se sreće, vidimo, ne samo u formi) za raskidanjem iracionalnog kao sugestije i privlačnosti davola: misli se, prvenstveno, na »Fausta«, na privlačnost koju za Margeritu poseduje Faustov nakit, ili bolje rečeno Mefistov (»Ko zna kako bih izgledala/ sa ovom ogrlicom oko vrata«); slična, upravo, onoj privlačnosti koju oseća Ana u »Noći lakrdijaša« pred amajlijom svog zavodnika, davolskog Fransa, čija prizaka se ne pojavljuje slučajno u ogledalu; ili onoj koju oseća Doris u »Ženskim snovima« pred konzulovim ponudama (»Izrazite vaše želje, i ja ću ih uslišati u granicama mogućeg«: analogija sa Mefistom je jasna) i njegovim sjajnim poklonima, večernjoj haljini i perlama, koji su obdareni, pogotovo perle, kao i Fransova amajlija, »magičnim izgledom«. (Primećuje se i ovde, kako u sceni u 'butik', tako i u onoj kod juvelira, neuhvatljiva i nagoveštena prisutnost igre ogledala.)

Najzad, figurativno-simbolički repertoar kome Bergmanu pripisuje u ovom periodu nije samo nešto formalno, uzbuđljivo, stilistički »interesantno«. »Postavljanje« stila — da upotrebimo Bergmanov izraz — je sastavni deo sadržaja; samo na osnovu nje »iracionalna dimenzija« filma dopušta magično ispitivanje i razotkrivanje kutaka svesti, preko koje mora neophodno proći, ako se želi »spasenje«, delo čoveka (ili umetnika, intepretatora njegovih problema). Možda se Bergman poziva baš na ovaj karakter ezoterične tajne umetnosti kada primećuje, u navedenom tekstu, kako je »umetnost izgubila svoj oživljavajući smisao u trenutku kada se odvojila od kulta«.

IZ KNJIGE: »LA SOLITUDINE DI INGMAR BERGMAN«
Ugo Guanda editore, Parma
prvo izdanje: novembar 1965

S italijanskog:
Marina Sinobad