

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 ocrtno 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. Poželeo 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 rođendan — 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 stvaraoca 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 pribegava 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