

»iz života marioneta« do »zatvora«

(bergmanova kreativna transformacija košmara koji se ponavlja)

marša kinder

Film »Iz života marioneta« snimljen u Minhenu sa nemačkim glumcima, dokazuje da je Ingmar Bergman sposoban za umetnički uzlet kada radi van svoje rodne Švedske. Ovo poslednje remek-delo pokazuje u punom izražaju — u narativnom, vizuelnom i najintenzivnije u vrlo koncentrisanom obliku — pogubnu noćnu moru koja se proteže kroz njegov kanon. Emotivna i estetska snaga ovog izvanrednog filma najbolje se može sagledati u kontekstu njegovog celokupnog opusa.

Košmari koji se ponavljaju imaju presudnu ulogu u filmovima Ingmara Bergmana. Prvo, oni obezbeđuju rudimentarne slike za stvaranje specifičnih filmova. Bergman tvrdi da su košmari o poniženju kojim počinje »Noć lakrdijaša« i opsedajući prizor žene koja leprša kroz crvene sobe, što se nalazi u središtu filma »Krici i šaputanja« zasnovani na njegovim snovima. Kada ove prizore unese u svoje filmove oni nisu nužno ograničeni na sekvence o snovima, već čine centralnu nit oko koje se vrti ceo film.

Drugo, stalni košmari određuju strukturu mnogih ključnih filmova. Na primer, putovanja u samoistraživanje u »Divljim jagodama« »Licem u lice« određena su nizom noćnih mora koje pomažu racionalnim doktorima, Isaku Borgu i Dženuju Isaksonu da se probiju kroz ograničenu ličnost i suprotstave strahu od smrti.

Treći, ti procesi ujedinjuju Bergmanov kanon i osvetljavaju proces njegovog umetničkog uzleta. Ponavljanje slika, likova, imena i situacija omogućava da se njegovi filmovi vide kao varijacije istog košmara. Bore se sa istim nagonima, razmeštaju komponente u nove oblike, ali nikada ne umiču prinudi ponavljanja. Kada je pravio svoju trilogiju, Bergman je preduzeo odlučan korak ka rušenju granica između košmara i realnosti koja ih okružuje. »U središtu scene u filmu »Kao u ogledalu« vidimo pravo osećanje sna kada Karin stoji uz more i ponovi tri puta: »Dolazi kiša«, a onda se sve izokrene. Prestajete da posmatrate spolja i postajete deo ludila unutra.«¹ Košmar postaje ludilo kada onaj koji sanja ne može više da nađe granicu sa realnošću koja se budi. Ranije, u filmu »Lice« (1958) ovu ideju verbalizuje naučnik koji je prestrašen nadrealnim trikom nemog mađioničara. Pokušavajući da zadrži kontrolu, on rezonuje: »Ili sanjam, ili sam lud; pošto ne mogu biti lud, mora da sanjam. Znači, sve što treba da uradim je da čekam da se probudim.« Kada Bergman jednom stigne do »Tišine« (1963), trećeg dela u trilogiji, njegovi likovi se uopšte ne bude, jer ceo film predstavlja košmar iz koga nema povratka. Bergman postaje potpuno svestan ove strukturne promene nekoliko godina kasnije. »Iznenada, pre nekih godinu dana, snimajući »Vreme vukova« otkrio sam da su svi moji filmovi bili snovi. Naravno, znao sam da su neki od mojih filmova snovi, da su neki njihovi delovi — snovi. . . Ali, da su svi moji filmovi snovi, bilo je za mene potpuno novo otkriće.«²

Ovo saznanje omogućilo je nove odnose među filmovima. Na primer, crno beli deo filma »Sramota« postaje noćna mora u »Strasti«, koji je sam jedan nemirni san u boji, u kom ponovo imamo ista razmišljanja o snu. Iako je Bergman nedavno izjavio da poslednji put gleda film tri ili četiri godine nakon prikazivanja, beleži šta mu se sviđa a šta ne, a zatim ga zauvek izbacuje iz glave³, svako njegovo novo delo izgleda kao da izrasta iz prethodnih i svaki ostavlja neizbrisiv trag na njegov stvaralački razvoj. To složeno preplitanje proteže se od njegovog poslednjeg filma »Iz života marioneta« unazad, sve do njegovog filmskog debija četrdesetih godina.

Najzad, prikazivanje ovih košmara ima terapeutsko dejstvo i na Bergmana i na njegovu publiku. Ono je predstavljeno kao umetnička i fenomenološka alternativa psihoanalizi — kao Gešaltova tehnika insceniranja sna. Ovo je najjasnije u filmu »Licem u lice« gde je protagonist Dženi psihijatar koji doživljava psihički slom. Ovaj film je na nekoliko načina nastavak filma »Kao u ogledalu«. Naslovi oba filma potiču iz istog biblijskog citata, otkrivajući fokus dvosmernog traženja svog »ja« iznutra i spolja: »Jer sada vidimo kroz staklo, nejasno; a onda licem u lice: sada znam u detalje; ali onda ču znati kad sam budem spoznat.« U oba filma putovanje u ludilo je inicirano istim rudimentarnim prizorom — ženom koja zuri u šareni tapet. Ovaj je prizor zasnovan na stvarnom iskustvu iz detinjstva koje je Bergman imao kada je (kao Dženi) živio sa svojom bakom; nameravao je da to ubaci mnogo ranije u »Zatvoru«, ali ga je izostavio jer ga nije mogao uobličiti umetnički a ni fenomenološki. U filmu »Licem u lice« kada Dženi posećuje svoju baku, starica ironično kaže: »Smestila sam te u Karininu sobu. Tako nećeš biti uznemiravana.«

Zapravo, Dženi sažima ludu ženu Karin i razumnog doktora/muža Martina iz filma »Kao u ogledalu«. Iako počinje kao »mentalno nepismeni« psihijatar koji nije nikada »ozbiljno shvatio proširenu realnost«, Dženi nastavlja Karininu pad u ludilo, dajući nam još bliži uvid iznutra. Karinin brat Minus, koji je nesiguran po pitanju svoje seksualnosti i kog ona odvlači u incest i ludilo, unapred nam slikovito predstavlja Tomasa iz filma »Licem u lice« — ginekologa, homoseksualca čija se luda sestra ponovo javlja kao Dženin pacijent i soldat (Shadow). Za razliku od Tomasa koji spasava Dženi na osnovu svog ličnog iskustva u po-

kušaju samoubistva, Dženin kolega psihijatar nije niodkakve koristi. »Pre dvadeset godina shvatio sam nezamislivu brutalnost naših metoda i potpunu propast psihoanalize. Mislim da zapravo ne možemo da izlečimo nijedno živo biće«. Ovu sumnju ponavlja i psihijatar u »Marionetama«: »Mi smo fenomenalni u brisanju ljudskih identiteta. . . nema ličnosti, nema straha.« Pre pokušaja samoubistva u filmu »Licem u lice« Dženi opisuje svoje sopstveno stanje, ne na analitički način, već iz iskustva: »Granična linija između mog spoljnog ponašanja i moje unutrašnje praznine je sve izraženije. . . Polako se gušimo a da ne znamo šta se dešava. Na kraju ostaje samo marioneta. . . Unutra nema ničega osim užasa.« Iako su njene noćne more zastrašujuće, one je bar spajaju sa njenim pravim osećanjima. Kada se u bolnici probudi, Tomas joj nudi bajanje za one koji ne veruju: »Voleo bih da me neko ili nešto dirne kako bih postao stvaran.«

Ovo je tačan efekat Bergmanovih filmova. Neko to može osporavati: ali, ja nisam neurotik kao Bergman ili njegove marionete! On se suprotstavlja racionalnim karakteristikama — naučniku u filmu »Lice«, doktoru/mužu u »Kao u ogledalu« i Dženi u »Licem u lice« — koji pokazuju da oni koji se čvrsto drže svoje ličnosti i jesu u najvećoj opasnosti od sloma ili mučenja. U predgovoru scenarija za film »Iz života marioneta«, Bergman kaže da je centralno pitanje: »Zašto se reaktivita kratkog spoja dešava osobama koje su u svakom pogledu dobro prilagodene i afirmisane? Film »Licem u lice« bavi se sličnom temom.« Svi njegovi filmovi ukazuju na to da ne postoji lak put nizakoga; zato su oni tako preteći.

Najstrašniji košmar koji se ponavlja u Bergmanovom delu je onaj gde onaj koji spava izvrši ubistvo; to uvek evocira odnos između roditelja i deteta. U nastavku ovog eseja želim da ukažem na trag ovog pogubnog košmara koji se provlači kroz tri ključna filma Bergmanovog kanona: »Zatvor«, »Vreme vukova« i »Iz života marioneta«. Izabrao sam »Zatvor« snimljen 1948/49, zato što označava debi Bergmana kao autora i sadrži seme svega što će on razviti u svom kasnijem radu.

Izabrao sam »Vreme vukova« koji je počeo da se snima 1966, a završen 1968 iz nekoliko razloga. On označava prekretnicu kada je Bergman shvatio da su svi njegovi filmovi bili snovi. Od svih njegovih filmova ovaj je najbliži žanru strave i užasa, spajajući njegov lični košmar sa kulturnim prototipom. To je bio njegov prvi film koji je u prvi plan izbacio motiv »Vremena vukova«, koji ponovo obrađuje mitove o vukodlacima i Crvenkapi koji su ostavili dubok trag na Bergmana kao dete. On priznaje, »Ovaj motiv ljudožderstva, vreme vuka, ima dugu istoriju.«⁴ Najzad, to je problematično delo često napadano kao »ludo« ili van kontrole.⁵ Ipak napravljeno je otprilike u isto vreme kada i »Persona«, jedno od njegovih remek-dela. Prvobitno, on je nameravao da ga uradi godinu dana pre »Persone« kada je napisao scenario pod nazivom »Ljudožderi«. To je delo koje je odlagao, prerađivao i kojim nikada nije bio zadovoljan; ono jasno otkriva njegovu borbu da savlada ovaj materijal.

Sledeći obrazac se pojavljuje u sva tri filma: (1) motiv vremena i ka, (2) upotreba okvira kao oblika sekundarne revizije, i (3) trostepeno otkrivanje košmara: prva faza, pozorišni insert koji prikazuje noćnu moru na različiti način ili različitim tonom; druga faza, verbalno izlaganje sna; i treća faza, vizualizacija. Praćenjem ovog obrasca kroz ova tri filma, videćemo kako Bergman dobija sve veću kontrolu nad materijalom, kako povećava ulogu kondenzacije, kako se pomera od kodeksa nadrealističkih vizuala do bogatijeg fenomenološkog iskustva sna, kako pokreće svoju publiku od spoljašnjeg posmatranja i analize događaja ka potpunijem učešću u samoj halucinaciji.

MOTIV VREMENA VUKA

Bergmanovo rano iskustvo sa vremenom vuka povezano je sa lutkarskim pozorištem i čarobnom lampom. Kaže: »Đavo je bio stari znamac, i u dečijoj glavi je postojala potreba za njegovom personifikacijom. Tu je došla moja čarobna lampa. . . Crvenkapa i Vuk, i svi drugi. A vuk je bio davo. . . sa repom i razjapljenim crvenim čeljustima. . . slika zloće i izazov na cvetnom zidu dečje sobe.«⁷ U Bergmanovoj verziji bajke crvena boja spaja ubicu i žrtvu kao dva lica zla, koja se stapaju u šareni tapet.

Mit o vukodlaku je priča o ubici — Shadow (Shadow = senka, sablast prim. prev). Pod uticajem boginje meseca, dobar čovek se transformiše u divlju zver, spremnu da proždere svoje voljene. Robert Luis Stivensovna verzija, »Dr. Džekil i Mr. Hajd«, takođe je bila zasnovana na jednom stvarnom košmaru, u sva tri Bergmanova filma, inače dobar čovek — pesnik Toma u »Zatvoru«, umetnik Johan Borg u »Vremenu vukova« i poslovan čovek Peter Egerman u »Marionetama« — teži da ubije svoju ženu i izvrši samoubistvo. Vreme vukova je vreme kada nadvladavaju ubilački nagoni. Johan to najpreciznije opisuje: »Ovaj sat je najgori. . . Stari narod ga zove vreme vukova. To je sat kada većina ljudi umire. To je sat kada se većina dece rada. Sada dolaze naši košmari. A ako smo budni. . . bojimo se.«

U Crvenkapi, baka je ta koja se transformiše u ubicu u obliku vuka, i njena razjapljena crvena čeljust je primarni objekat straha. Ovi prizori su najeksplicitniji u filmu »Licem u lice«, gde je Dženi obučena kao Crvenkapa u svojim košmarima i suprotstavlja se demonskoj verziji svoje bake čije »lice izgleda kao u besnog psa koji se sprema da ugrize.« Crvena boja je najintenzivnija u filmu »Krici i šaputanja« koji sadrži scene sećanja na čarobnu lampu iz detinjstva. Ova dva mita su suprotne strane istog kanibalskog straha — od proždiranja majke, od mogućnosti da te proždere njena razjapljena crvena čeljust. Zato Bergmanove krvožedne noćne more uvek evociraju odnos između roditelja i deteta. Ova dva mita su takođe povezana sa dva razvojne faze, obe odlučujuće za dečiju probudenu seksualnost. Priča o Crvenkapi nagoveštava infantilnu oralnu fazu gde je harmonična zajednica sa voljenom majkom poremećena razvojem granica ega, što vodi do očajničke borbe moći između dečje pohlepe i majčine dominantne volje. Mit o vukodlaku povezan je sa adolescencijom, kada mladić otkriva jake seksualne nagone u isto vreme kada telo doživljava fizičku transformaciju, uključujući i pojavu telesne maljavosti.

U »Zatvoru« mitovi o vukodlaku i Crvenkapi su razdvojeni u dve radnje ali povezani u središnji košmar. Vukodlak je pijani pesnik Tomas, koji govori o ponoćnom satu »kada čak i dete zvuči okrutno.« On gubi granice između realnosti i halucinacije, verujući da je u stvari ubio svoju ženu; on dovodi policajca da pronade njeno telo u ormanu (isto mesto gde je baka sakrivena u Crvenkapi), ali otkriva da je to bila samo noćna mora. U drugoj priči mlada prostitutka Birgita (u koju se Tomas zaljubljuje) pojavljuje se u dvostrukoj ulozi kao Crvenkapa i njena baka. Mučena od strane svoje okrutne starije sestre i njenog ljubavnika /svodnika Petera, ona ih pušta da odvedu njeno dete i ubiju ga. Na početku svog sna, Birgita šeta kroz šumu ljudi (ista slika se ponavlja u filmu »Licem u lice«) a njena majka, koja se pojavljuje kao čarobna vila koja joj daje dragulj. Tada san postaje košmar — kako ona doživljava dve žestoke transformacije koje otkrivaju emotivne istine koje su je na kraju odvukle u samoubistvo. Tomas se pretvara u njenog sadističkog klijenta Alfa; ona shvata da je ovaj ljubavnik, poput Ralfa, drugi potencijalni ubica. Davi lutku, koja se pretvara u ribu — taj prizor je prisiljava da se suoči sa svojim saučesništvom u ubistvu deteta. Ovaj košmar otkriva Birgitu i kao žrtvu i kao ubicu.

U »Vremenu vukova« sve granice — između ova dva mita, između probudene realnosti i sna, zdravog razuma i halucinacije — potpuno nestaju. Baš pre nego što Johan opiše »vreme vukova«, vidimo Almu i Johana kako šetaju kroz šumu sa punim mesecom nisko na nebu; taj sat negativno deluje čak i na tihu Almu, koja po prvi put prasne u bes i preti da će ostaviti Johana. Kasnije, vidimo krupne planove njihovih lica osvetljenih šibicom dok Johan opisuje bolno sećanje na kažnjavanje u detinjstvu, kada je bio zuključen u sobicu u kojoj se, navodno, nalazi davolski čovečuljak koji će mu odgristi prste na nogama. Kada je molio da ga puste i priznao krivicu, otac ga je pretukao a onda su mu oba roditelja oprostila i dozvolila da im poljubi ruku (kao onaj poklon u vidu dragulja). Slična kazna je opisana u filmu »Licem u lice«, ali ju je tamo izvršila stroga baka. Ta scena sa sobičkom vodi nas unazad u scenu iz »Zatvora« gde Tomas dovodi policajca (zamena za oca) da traži leš njegove žene (zamena za majku).

Prateći dalje ovo pripovedanje, Johan opisuje Almi jedan drugi događaj, koji on predstavlja kao priznavanje jednog stvarnog dela ali koje mi interpretiramo kao košmar ili halucinaciju, delimično zbog stila u kome je vizualizovana. U središtu ovog vrlo mračnog filma, iznenada ugledamo sekvencu koja je preplavljena oštrim, prejakim svetlom, koje Bergman opisuje kao »jak, nepokretan sunčev sjaj koji je gotovo uvek zastrašujući« i koji dominira njegovim »najsurovijim snovima«. U ovoj noćnoj mori Johan udara u glavu napasno dete koje pokušava da ga ugrize, a onda ga potapa u vodu, što podseća na davljenje bebe u Birgiti- nom košmaru. Dve Johanove priče otkrivaju da je on, kao i Birgita, i ubica i žrtva; on identifikuje oboje sa mučki ubijenim detetom i davolom iz sobice — to je obrazac koji se tačno uklapa u sado-mazohističku pokretnu silu kod homoseksualca, kako je to opisao Frojd, i kojeg eksplicitno verbalizuje psihijatar u »Marionetama.«

Preobražaj u vukodlaka je najpotpunije ostvaren u snažnoj halucinaciji, koja upija i dalje sažima prethodne priče. Ona počinje sa Johanovim ubistvom njegove žene Alme, činom koji potpuno razbija realnost i prenosi ga u njegove unutrašnje sobe užasa, kojim dominiraju zloslutne ptice, izdužene senke i prostorne dezorijentacije. On sreće proždrljivu ženu (koja se u originalnoj priči zove Majka) koja ga, u sred jela tera da joj poljubi prste na nogama, podsećajući nas na davola iz sobice i majku koja oprašta, a on posmatra zloslutnu babu koja ljušti svoje lice kako bi otkrila vuka, rečima: »Moram da skinem šešir, tako ću te bolje čuti« — opaska u kojoj odzvanja »da bih te bolje čula« iz Crvenkape; obukao ga je i našminkao zloslutni lutkar, koji ovde ima ulogu demonskog režisera; najzad, on stiže do Veronike Vogler koja poput leša leži na nekoj dasci. Kada rukom pređe preko njenog tela čini se kao da ga potpuno poseduje. Johanovo erotsko zadovoljstvo prekida se kada se ona budi uz histeričan smeh; kada se okrene da vidi vampiriste demone koji ga posmatraju sa tavanice, samo njegovo lice se transformiše od umrljane šminke i bujice mržnje u grimasu nacerenog vuka. Iznenada svestan svog potpunog pada u ludilo, kaže: »Došao sam do granice. Čaša se prelila.« Ovaj trenutak je muzički podvučen jednim oštrim zvukom koji liči na zavijanje vuka i vizuelno — laganim pretvaranjem u vodu, a glava dečaka iskače iz ranijeg košmara, mešajući nagone ubijanja i pohote. Na kraju filma, nismo više sigurni da li su Johana potpuno proždrali demoni u šumi ili je izvršio samoubistvo; jedino znamo da je nestao sa ostrva, ostavivši Almu ranjenu, oplodenu, i duboko pogođenu njegovim ludilom.

Film »Iz života marioneta« dalje sažima sve ove elemente u prvoj sekvenci u boji, u kojoj vidimo muškarca da ubija ženu i nad njom vrši protivprirodan blud u podzemnom pornografskom lokalnu, preplavljenom jakim nepokretnim svetlom, ograđenim crvenim zidovima i prekrivenim crvenim brokatom. Prva slika je krupni plan ženinog lica. Čovek ulazi u kadar, spušta glavu na njeno rame i nežno kaže: »Umoran sam.« Ona mu blago odgovara, »Sada moraš da spavaš«, i sa puno ljubavi mu mazi lice. On najednom pobesni, obori je, i u toj njihovoj borbi možemo videti da su joj grudi gole, da nosi samo pripijenu ogrlicu, crvene gaćice, crvene cipele i crne čarape. Ona beži da se sakrije u ostavu, ali on provaljuje kao demon. Tada ona odjuri u crvenu prostoriju, gde je on davi. Za vreme tog ubijanja mi jedino vidimo njene noge kako postaju sve mlitavije. Dok spušta njeno beživotno telo na crveni brokat i počinje da je siluje, boja iz filma se gubi.

Gledajući iz konteksta ostatka filma i ostatka Bergmanovog kanona, shvatamo da svaki detalj u mizanscenu doprinosi ubistvu. Okrutno svetlo je isto toliko krivo kao što je bilo i u Kamiševom »Strancu«. Rečenica koju čovek izgovara na početku, »Umoran sam« bila je upućena i ženi i majci. Pokreti žrtve kojim ona dodiruje njegovo lice i nagoveštava da spava kopija su ranijih pokušaja njegove žene da ga uteši za vreme besanog vremena vukova. Ovaj i tipičan pokret i frazu koristi njegova majka da bi umirila i obuzdala ramaženo dete pre nego što ga ostavi samog u sobi. Polako shvatamo da je žrtva, prostitutka po imenu Kateri-

na, supstitucija za ubicu majku i ženu, koja se, takođe, zove Katerina; ona takođe sažima Almu i Veroniku Vogler iz »Vremena vukova« i Tomasovu ženu i mladu majku /bludnicu Birgitu iz »Zatvora«. Na sličan način ubica sažima Birgitina tri ljubavnika — naprasitog muža Tomasa, sadistu — mušteriju Alfa, i njenog ljubavnika /svodnika Petera — trio čije jedinstvo je otkrio njen košmar.

U Predgovoru za scenario »Marioneta« Bergman daje imena Peter i Katerina bračnom paru — »dvema besnim i pogubnim osobama« — koji su sporedne ličnosti u filmu »Prizori iz bračnog života«. Od svih njegovih dela »Scene« su najviše okrenute svakodnevnom životu (iako sadrže jednu snažnu sekvencu košmara) i imaju najviše saosećanja za žene.⁹ Ipak, »Marionete« koje su najviše u snovima otkrivaju ogromnu obojnost prema sigurnim ženama. Peter i Katarina su takođe imena učesnika orgije na plaži koje opisuje Alma u »Personi«. Karakteristično je za Bergmana da sporedne ličnosti iz jednog dela transformiše u protagoniste drugog filma na različiti način; on prati taj isti obrazac sa psihijatom iz »Persone« koji postaje Dženi u filmu »Licem u lice.«

Ostatak »Marioneta«, u crno-beloj tehnici, logički je podeljen na jedanaest scena, sve sa datumima i oznakama, koje se događaju pre ili posle katastrofe. Ovakva struktura je slična numerisanim i etiketiranim scenama iz »Rituala«, mističnog košmara koji takođe sadrži silovane i ubistvo. U »Marionetama« etiketirane scene kreću od Petera i prostitutke pedeset minuta pre ubistva, do psihijatrovog »definitivnog izveštaja« o događaju četiri nedelje kasnije. Obe ove scene su neposredno pre epiloga, u boji, gde vidimo Petera u ludnici, gde bolničarka njegovoj ženi opisuje njegovo ponašanje, a koju on odbija da vidi (seksualni obrt u odnosu na situaciju u »Personi«). Funkcija etiketiranih scena u odnosu na početnu sekvencu je potpuno ista kao i u ostatku Bergmanovog kanona u osvetljavanju bilo kog specifičnog filma. Iako te scene treba da objasne katastrofu, one nude višestruke perspektive i dalje usloňavaju stvarnost. Gledamo Petera kako se bori u zavaravajućem braku i dikтира ubistveni poslovni podsetnik; svedoci smo njegovih poseta majci i psihijatu, koje kasnije ispituje inspektor.

Inspektora vidimo samo dok razgovara sa Timom, jednim od najosvetljenijih likova u filmu. Homoseksualac — poslovni partner žene Katerine je taj koji će upoznati Petera sa žrtvom. Kao i Tomas — doktor — homoseksualac u filmu »Licem u lice«, Tim pati zbog nedavnog odbacivanja koje je doživeo od svog mladog ljubavnika i pobeđuje iste skrivene sile od kojih pate glavni glumci filma. Zove ih »dve nesposivosti. San o blizini, nežnosti, prijateljstvu, samoopraštanju — svemu što je živo. A sa druge strane — nasilje, nemoral, užas, pretnje smrću. Ponekad pomislim da je to jedan isti poriv.« Kao i Peter, i on oseća i neprijateljstvo i ljubav prema svojoj partnerici Katerini. U dve uzastopne scene, gledamo ga kako ogoljava svoj unutrašnji emotivni život, svaki put tvrdeći da je to samo pola istine, kao da su slojevi maskiranja i otkrivanja bezgranični. U jednoj sceni, sedi pred ogledalom suočavajući se sa svojim podeljenim »ja«, a obe slike su potpuno autentične. Ova kompozicija otkriva ne samo njegovu narcisoidnost, koje je svestan, i njegovu funkciju homoseksualnog dvojnika Peteru, već, takođe, i njegovo prihvatanje višestruke realnosti. I dok on tegli svoje lice kao da je gumena maska, izlaže nam materijalnu bazu za mit o vukodlaku — zastrašujuću transformaciju koja je posledica starenja i koja povećava jaz između slike sebe spolja i iznutra: »Kada zatvorim oči osećam se kao desetogodišnjak a kada ih otvorim vidim starca, detinjastog starca.« Kao i kod Tomasa, njegovo implicitno bajanje je, »Želim da budem stvaran.« Kao i Tomas, on je predstavljen kao alternativna psihijatu koji bi, kako Bergman kaže u svom Predgovoru, »trebalo da bude najbliži razumevanju... ali je u stvari najdalji.« Dr. Jensen pokušava da zavede Peterovu ženu i objašnjava ubistvo kao pomeranje agresije ka posesivnoj majci koje je izvršio latentni homoseksualac. Ova njegova interpretacija nije pogrešna ali je sužena i delimična. Iako Bergman priznaje da psihoanaliza opisuje dinamiku u njegovim filmovima, on ozbiljno sumnja u njenu moć objašnjenja.

U stvari, najpoučnije scene su one koje su najbliže insceniranju početne sekvence. One obuhvataju dve verzije učestale fantazije o ubistvu svoje žene, upućene psihijatu Jensenu i obe izostavljaju čin ubistva. U prvoj verziji, iako Peter usmeno priznaje svoju opsesiju za ubijanjem, vizualizacija ostaje lepa i krajnje pročišćena. Rudimentarne slike su vedra sunčeva svetlost i tišina. Vidimo preeksponiranu sliku Petera koji spava u prvom planu, dok se Katerina kreće poput duha u pozadini fokusa. Slika se rasplinjava u ekran kroz koji je gleda dok češlja kosu i opisuje kako voli da je posmatra u pokretu. U oba kadra, on je miran i vlada sobom. Ali kada ugledamo ogromni krupan plan njenog lica koje zuri direktno u kameru, dok nam Peter priča da ona gleda direktno u njega u ogledalu u kupatilu, znajući da on u ruci drži brijać spreman da joj prereže grlo, ipak se još uvek smeška. On kaže: »Osećam puls na njenom vratu.« I slika i dijalog podsećaju nas na žestok ljubavni susret između glumice i bolničarke u »Personi«, gde one dolaze do slične ljubavne poze u svom svetlu kada Ana kaže, dok proučava Elizabetino lice, »Osećam puls na tvom vratu, a imaš tu i neki mali ožiljak.« Kao u prethodnom filmu i ovde je nasilje obuzdano. Dr. Jensen prekida ovu fantaziju vraćanjem kamere natrag u njegovu kancelariju i opisujući kolicinu krvi koja bi bila prolivena i koja bi uprljala besprekornu belinu prizora. Kao i Peterovo iskustvo buđenja, vizualizovana fantazija ostaje odvojena od najsnažnijih poriva.

U drugoj verziji, opisanoj u pismu koje nije nikada poslato, vizualizacija je mnogo snažnija i originalnija. Počinje sa dominantnom bledom belom bojom, iako, scenario otkriva da je prvobitno nameravano da bude u boji. Kao što je Vlada Petrić istakao, Bergman je snimao u boji a dao da se štampa crno-belo i taj proces je omogućio postizanje izuzetne prozirne beline u ovoj sekvenci. Bergman je nedavno primetio u jednom intervjuu: »Možda je crno-belo bolje, jer boja nikada nije stvarna. Kod crno-belog sam stvarao boju. Fantazija se stvara u crno-belom.«¹⁰ Prvo vidimo ogromno u krupnom planu delove Peterovog lica dok opisuje svoje iskustvo. Kada nam kaže da to nije bio običan san, »Sanjao sam da spavam,« vidimo vrlo realističan, sveobuhvatan (total)

kadar u kome Peter i Katarina spavaju u krevetu; to sve izgleda isto kao i one fotografije procesa (timelapse) nedavnih laboratorijskih studija položaja tela u snu. Kasnije kada Peter kaže, »Sanjao sam da sanjam«, transformišući taj način u lucidan san, vidimo sličan sveobuhvatni kadar, ali su oni ovog puta goli na beloj svetlucavoj, bezgraničnoj površini. On to opisuje kao zatvoren prostor, verovatno sferu, koja stvara utisak lebdjenja. Veličina njihovih tela i izbor detalja stalno se smenjuju, ali su uvek povezani stalnim stapanjem i belim tonovima. Dok rukama prelazi preko njenog tela, a ta slika nas podseća na nekrofilijki eroticiizam između Johana i Veronike u »Vremenu vukova«, Peter kaže: »Osećam direktnu vezu između mozga i vrhova prstiju, na svakom prstu imam po oko.« Kada se opet vratimo na krupan kadar Petera dok pripoveda, vidimo da on potpuno prihvata taj san i njegove protivnosti: »Misao je lebdela poput vrpce u mojim ustima. Ako si ti smrt, onda — dobrodošla moja smrti. Ako si život, onda — dobrodošla životu.« Ovo prihvatanje omogućava mu da dostigne sledeći stepen lucidnosti, jer sada sanja da se budi iz dubokog sna, verovatno stremaći ka noćnom užasu. On zna da je to još uvek san i da je jedina opasnost uplašiti se ili vrištati. Pokušava da probudi Katerinu, ali ne može da je dodirne; nalazi je »meku i nezainteresovanu na neki uzbudljiv način.« Kada se ona najzad probudi i nasmeši mu se, on oseti nenormalan bes — kao da je izgubio kontrolu nad svojom uobraziljom. Kao i u »Vremenu vukova«, njihove usne se pomeraju ali ne čujemo reči; žestina izbija usporeno (slow motion) u belom blještavilu. Dok je on gleda, kamera je skroz priljubljena uz njegovo oko pre nego što se izgubi u belini. Tada nastaje trenutak nežnosti, grle se i nalaze u pozi pietà koju je Bergman i ranije koristio u filmu »Krici i šaputanja«. Kada se slika vrati na krupni plan sa Peterom u ulozi pripovedača, događa se još jedna nagla promena. On kaže: »Sve se odjednom dogodilo; Katerina je bila mrtva.« Vidimo vrlo kratak kadar u kome ona leži na podu u lokvi krvi iz prerezanog grla i Petera koji stoji iza, gotovo se potpuno gubeći u belini. Zatim se slika brzo okreće sigurnijoj realnosti u kojoj se Peter budi u svojoj sobi, a Katerina i dalje spava, a on pita psihijatra (čuj se njegov nadsnimljeni glas): »Da li sam ja stvarno živ ili je san bio... (moje jedini kratki trenutak života — trenutak pobedene i doživljene stvarnosti? On se u ovom košmaru približava spajanju reči i slike, unutrašnjih osećanja i spoljašnjih reakcija, kontradiktornih realnosti koje je Tim opisao.

Peter preduzima sledeći korak ka nasilju u narednoj sekvenci gde pokušava samoubistvo posle jedne rasprave sa Katerinom. Pri prvoj poseti Dr. Jensenu, Peter je opisao svoje žučne bračne svade jezikom pozorišta: »Sve je kao predstava sa uvežbanim ulogama... iako je odsustvo publike fatalno.« U sceni samoubistva on na binu postavlja generalnu probu ubistva, ugovorišći čak sa jednim prijateljem da bude prisutan kao publika. U jednom izvrnutom kadru lica (što često koristi u »Personi«) Katerina opisuje seksualno poreklo njihove svade: Peter je pokušao da je natera na sodomiju ali nije uspeo, ona se smejala, on je pobesneo i pokušao da je zadavi. Izlazeći iz ove scene, Peter objavljuje uz namernu melodramu: »Kakav biste zgodan par vas dvoje bili, a onda neočekivano dodaje, »kada je Hrist bio na krstu, rekao je, Ženo, gledaj svog sina! Sine, gledaj svoju majku.« Reklo bi se da je svoje teatralne nastupe naučio u majčinom krilu.

Iz scene u scenu stalno se vraćamo slici majke i deteta. U ubačenju sceni Peterove poslednje posete majci, njihov zagrljaj je uhvaćen u zaustavljenom kadru. Iako priča inspektor da je Peter imao srećno detinjstvo, ona nas zapravo podseća na priču o majčinstvu iz »Persone«. Čuvena glumica kakva je bila Elizabeta Vogler, napušta karijeru da bi se posvetila mužu i deci; ipak, kako njena snaha primećuje, i dalje je užasno egocentrična i ostaje »oronuli spomenik proklete muževljeve tiranije.« Majka izgleda kao starija verzija Katerine, sa kojom se vrlo agresivno nadmeće za moć nad Peterom.

Konačni korak ka ubistvu događa se kada Peter ulazi u porno-lokal 50 minuta pre katastrofe. Ta sekvenca počinje sa iznenadnim napadom na sva čula — golo telo pred nama se uvija, igra bamp, trbušni ples na senzualni pank rok. Prepoznajemo slike iz ranijih košmar-blještava svetla, poznate pokrete i fraze, uznemiravajuće mirise i Peterov strah. Na jednom zidu neočekivano vidimo sliku majke i deteta. Delimo sa Peterom osećaj uhvaćenosti u zamku jer znamo da sva ponavljanja neizbežno vode u ubistvo. Narativna struktura potvrđuje Peterov refren: »Svi putevi su zatvoreni.« Ono što vidimo tako snažno dramatisovano je da Peter i prostitutka igraju potpuno iste igre moći koje je igrao sa svim ženama; on želi da upravlja pasivnom ženom i postaje impotentan čim ona pokaže znakove života. Iako Dr Jensen kaže da je sa prostitutkom »iznenada sve moguće«, ponavljanje ukazuje upravo na suprotno. Iako je ova scena predigra ubistvu, stvarno ubistvo se ne ponavlja. Bergman nas prisiljava da doživimo prinudu ponavljanja iznutra. Osećamo snažan poriv da još jednom vidimo vrhunac scene kojom počinje ovaj deo, shvativši da kada smo je prvi put videli nismo razumeli šta se dešava. To gotovo postaje erotska frustracija. Ubistvo ostaje neuhvatljiva noćna mora koje se delimično sećamo i koja je van našeg domašaja. Kao što žena Katerina kaže za njihovu predašnju realnost, »ono što se desilo ne može se nikada vratiti... otišlo je poput sna.«

OKVIR

U većini svojih filmova Bergman koristi dramski okvir, kao da bi na neki način ograničio proširenu realnost ili kao oblik sekundarne revizije. Ipak u ranijim filmovima to nije uvek funkcionisalo.

U »Zatoru« okvir određuje ludilo kao izvor umetničke inspiracije: profesor, upravo izašao iz ludnice, ide kod jednog režisera sa idejom za film — vizija pakla na zemlji kojim vlada Đavo-anarhista, pokazujući da je »život okrutna, ali zavodljiva staza između rođenja i smrti.« Na kraju filma, režiser odlučuje da ne snimi takav film, zato što su pitanja koja postavlja previše opasna: šta je smisao života? zašto ne samoubistvo? Naravno, to su pitanja koja se postavljaju u svim Bergmanovim filmovima, uključujući i dve unutrašnje priče o Tomasu i Birgiti. Okvir ih određuje kao dva primera pakla na zemlji i takođe ih strukturno pove-

zuje. Kada Tomas sazna za ideju o filmu, on odmah pomisli na Birgitu, koju je intervjuisao za članak o prostituciji. Ali, u ubačenju sceni tog razgovora, ona sakriva svoj unutrašnji život. Da ironija bude veća, fiktivna melodrama pokazuje da otkriva mnogo više istine o emocijama nego neki naturalistički dokumentarac.

U »Vremenu vukova« Bergman je odbacio veći deo originalnog okvira. »Vreme vukova« je izuzetno ličan film. Toliko ličan da sam čak napravio i predgovor i pogovor, veselo gurajući sve to unutra. Ništa od ovoga nije ostalo osim dijaloga koji ide uz titl. U ovom prologu i epilogu bio sam kriv za samozavaravanje. Bilo je bolje ne započinjati nikakve estetske igre kako bi se držalo na distanci od ovog filma. Tako da sam ove dve stvari u dve etape izbacio.¹¹ Uprkos ovim izostavljanjima, intervju sa ženom Almom ostaje kao drugi okvir. Kao i u intervjuu sa Birgitom, verodostojnost dokumentarnog filma je potkopana, jer Alma otkriva vrlo malo i prekinuta je u pola rečenice u razgovoru sa onim koji postavlja pitanja. Ono što najviše otkriva je njeno lice, koje je uhvaćeno u jednom dugačkom kadru i pažljivo proučavano u završnom krupnom planu. Bergman još uvek nije zadovoljan preostalim okvirom.

»Problem je bio u tome što nisam mogao da se odlučim o kome je taj film. Da sam ga napravio sa tačke gledišta bio bi vrlo interesantan. Ali ne, napravio sam ga na pogrešan način. Kada je bilo završeno, pokušao sam da ga prebacim na nju; neke scene smo čak ponovo snimili, ali je bilo prekasno. Videti ludog čoveka kako postaje još ljudi — dosadno je. Ono što bi bilo interesantno je videti potpuno normalnu ženu kako ljudi zato što voli ludaka za koga se udala. Ona ulazi u njegov svet nerealnosti, i biva zaražena. Iznenada otkriva da je izgubljena. Ovo sam shvatio tek kada je film bio završen.«¹²

U »Marionetama« Bergman rešava ovaj problem izvrćući okvir. Samo su prolog i epilog u sadašnjem vremenu i u punoj boji. Samo oni omogućavaju Peteru da pobege iz svog braka, u kome je uhvaćen u zamku kao kakav beživotni lutak koji izvodi šaradu i koji dominira crno-belim sekvencama enterijera. Tek u podzemnom pozorištu i ludnici on je u stanju da realizuje svoje infantilne želje i postane potpuno živ, ali, kao i u prethodnom košmaru, prolog je samo »kratak trenutak... pobedene i doživljene stvarnosti.« Ova ideja se izražava vizuelno kada se boja izgubi iz slike čim žrtva umre, omekšavajući granicu između prologa i crno-belih sekvenci koje slede.

Epilog u kome je Peter podvrgnut ispitivanjima u ludnici takođe se stapa sa prethodnom sekvencom gde Dr. Jensen izlaže svoju analitičku interpretaciju događaja — sparivanje koje nužno nameće završetak kao u filmu »Psiho«. Dok posmatramo ogromno krupan plan Peterovog lica, koji se pomera ka detalju njegovog oka sa bojom koja se uliva, podsećamo se sličnog kadra u košmaru; čujem Jensena kako govori u (nadsnimlofujenom glasu), »Posедуješ samo onoga koga ubiješ... Samo neko ko se ubije poseduje sebe potpuno.« Iako zatvoren i sam, Peter je najzad u potpunom posedu svog iskustva. U svojoj praznoj sobi, on stoji kraj prozora, kopirajući tako kadar iz Johanove poslednje halucinacije u »Vremenu vukova«. Njegova jedina razonoda su šahovska tabla koja nas podseća na igru smrti iz »Sedmog pečata«, plišani meda koji budi sećanja na cirkuskog medveda koji je ubijen kao zamena za samoubistvo i ubistvo u »Noći lakrdijaša«, i punjenog medu koji visi u automobilu kojeg je Ana vozila kada je ubila svog muža i dete u filmu »Strast«. U »Marionetama«, poslednja scena prikazuje žutog plišanog medu, tihu igračku kojom Peter najzad može slobodno da gospodari u miru.

Fascinantno je da scenarij »Marioneta« ne sadrži ni prolog ni epilog: naracija počinje i završava se psihijatrom, scena u ludnici je postavljena u centar kao poetska međuigra, a scena ubistva je potpuno izostavljena. Dok Frojd određuje sekundarnu reviziju kao proces koji se odigrava i u okviru samog sna (naročito putem zamene) i u kasnijem izveštaju o snu, u oba slučaja to je bio mehanizam cenzure čija je primarna funkcija prikrivanje. U filmu »Zator« i »Vremenu vukova« okvir funkcionise na ovaj način, kao sredstvo kojim se zastrašujuće misli o snu drže na distanci, ili da upotrebimo Bergmanovu frazu, veselo »guraju sve unutra«. Ali u »Marionetama« okvir čini potpuno suprotno — on osvetljava pre nego što prikriva agresiju i seksualnost u latentnim mislima o snu. Ovaj oblik kreativne adaptacije otkriva nam isto koliko i Frojdova lična tehnika slobodne asocijacije specifičnih slika. U Bergmanovom kreativnom procesu, ovakvo otkrivanje odlazi uvek dalje u vizuelnoj adaptaciji za film nego u verbalnoj adaptaciji za scenario.

TROSTEPENI OBRAZAC OTKRIVANJA

Uobičajeni obrazac trostepenog otkrivanja košmara može se videti ili kao previše naglašena odlučnost ili kao još jedan primer sekundarne revizije. U sva tri filma postoje odvojeni pozorišni inserti, koji predstavljaju košmar na različit način; verbalna naracija sna; i najzad vizualizacija. Iako uvek izgledaju kao tri verzije iste priče, oni pokazuju različite stepene zamene i prikrivanja.

U »Zatoru« sve tri scene smeštene su u središte filma kao uzastopne scene, a svaka prodire dublje u nesvakidašnju realnost i povećava broj zamena. Taj insert je jedan smešan film, koji Tomas pokazuje Birgiti i koji je zapravo Bergmanov rimejg jednog filma koji je kao dete kupio za svoj prvi projektor. On se ponovo pojavljuje u montaži na početku i nespretnom upadanju u »Personu«. Ova mala farsa sadrži duboku strukturu i mnoge reprezentativne slike za Tomasove i Birgitine bračne priče i Bergmanov celokupan kanon. Onaj koji spava/sanja pali vatru u krevetu, a taj događaj iznosi na videlo Smrt i Đavola, koji su se skrivali u sobi. Bežeći od obojice, on odlazi u ostavu gde nalazi ubicu sa dugačkim nožem, koji ima ulogu Sablasti ili đavola iz ostave. Policajac ulazi, tražeći krivca, ali juri i spavača i ubicu koji mlataru nožem. Usred tog haosa jedan pauk se njiše nad krevetom — ta slika nam u napred dočarava zastrašujuću viziju grabljivog Boga iz filma »Kao u ogledalu«. I dalje bežeći od Smrti i Đavola, spavač/Ego, ubica/Id i policajac/Supr—Egoiskaču iz tri susedna prozora.

Odmah nakon ove međuigre, Birgita prepričava Tomasu jedan svoj učestali san, koji ona doživljava kao divan i u kome joj majka daje

jedan dragulj. Kada vidimo drugu verziju ovog sna u sledećoj sekvenci, on se pretvara u košmar upozoravajući nas na priteni užas prethodne dve scene. Kao snovi, Bergmanovi filmovi nas uče da više verujemo slikama nego rečima kao sigurnijim pokazateljima emocionalne istine. Ipak, u svom ranom radu vizualizacijom košmara dominiraju isti teatarski nadrealni trikovi kakvim se služio nemi mađioničar iz filma »Lice«.

U »Vremenu vukova« trostepeno otkrivanje znatno doprinosi sve većoj Alminoj ulozi u Johanovom ludilu. Na neki način ovaj film je druga verzija filma »Kao u ogledalu«; on nastavlja da ispituje ludilo na ostrvu Faro, ali obrće uloge bračnog para. U njegovom ranijem radu nikada nismo videli vizije lude žene, što pomaže da se i normalni muž i Bergmanova publika drže nekako na odstojanju od ludila. U »Personi« Bergman je preradio situaciju; ovog puta halucinacije su vizualizovane, ipak one su zajedničko delo »lude« umetnice Elizabete Vogler i »normalne« bolničarke, koja se takođe zove Alma. Kao i u »Vremenu vukova« na kraju filma umetnik nestaje sa ostrva dok kamera snima ženu koja je preživela i apsorbovala sve tuđe najdublje strahove. Tek u »Vremenu vukova« vizije jedne ličnosti zapravo utiču na drugu; verbalni i vizuelni prikazi poremećenog umetnika omogućavaju Almi, a i Bergmanovoj publici, da potpuno učestvuje u ludilu, dok pozorišni insert nudi način za bekstvo.

Pre titlova, obavešteni smo da je ovaj film zasnovan na Alminom verbalnom prikazu i Johanovom dnevniku. Pre nego što vidi prvog demona, Alma sluša Johanov opis i vidi njegove crteže ljudoždera. Demon je navodi da povuče sledeći korak — čitanje Johanovog dnevnika. Što joj omogućuje da vizualizuje tri halucionatorna susreta kao konvencionalne fleš bekovke: u prvom, Baron poziva par u zamak; drugi susret sa nastavnikom pokazuje Johanovu žestoku prirodu; treći susret je sa Veronikom Vogler, koji je korišćen (kao Mocartova »Pamina«) za demonično vraćanje koje mami ne samo Johana na blud, već i Almu na ljubomoru. Kada se Alma jednom pridruži Johanu na svečanom ručku u zamku, ona potpuno učestvuje u ludilu.

Ovo slavlj je kontekst za pozorišni insert — marionetsko prikazivanje scene iz »Carobne frule« koja daje duboku strukturu za Bergmanov kanon, strukturu u kojoj snage Ljubavi, Razuma i Reda trijumfuju nad demonskim silama strasti i anarhije. Mocartovo slavljenje trijumfa harmonije čini da smo još bolnije svesni Johanovog srljanja u ludilo.¹³ Bergman kaže: »Ako publici na kratko odvratite pažnju od toka događaja a onda ih vratite, nećete smanjiti njihovu osetljivost i svesnost, naprotiv — povećaćete ih.«¹⁴ Kao i filmovanoj verziji ove opere on stavlja fokus na lica u publici; Mocartova muzika kao da umiruje i demone, sve osim lutkara. Kao u strukturi »san u okviru sna«, ovaj insert predstavlja pokušaj bežanja iz najstrašnijeg aspekta košmara u jednu drugu realnost. Njena iluzorna priroda podvučena je kada se marionetska pozornica pretvara u živu operu; ove suprotstavljene realnosti su povezane krupnim planom Alminog lica, kao da je ovo njena poslednja šansa da izbegne utapanje u Johanovu viziju. Ta opera nam daje jedan letimičan pogled na svet izvan Johanovog ludila. Stoga taj insert nema ulogu unutrašnjeg sna, već spoljašnjeg okvira. Bergman tvrdi: »Dobro je kada se ljudi na trenutak razbude, a onda ponovo vrate u dramu.«¹⁵

U »Marionetama« prikazana su nam dva veoma kratka inserta — modna revija u tehnici slow motion i izuzetno erotski striptiz. Oba događaja imaju logično mesto u naraciji, ali način njihove stilske prezentacije naglašava destruktivnu prirodu. I jedan i drugi upadaju u prethodnu sekvencu, pre nego što se pojavi natpis koji uvodi scenu kojoj oni pripadaju. Obe predstave otkrivaju ženu kao dehumanizovanu lutku kojom manipulišu umetnici, trgovci i poroči da bi zadovoljili svoje seksualne fantazije, ali nam pružaju potpun kontrast. Dok modna revija prikazuje Personu koja nosi kostime koji izražavaju društveni kodeks, ples golog tela direktno se obraća Idu. Ovo poređenje nameće pitanje da li odvojeni inserti otkrivaju ili sakrivaju nagone iza naracije. Naravno, isto ovo pitanje je bitno i za dva ranija filma. Ipak, u »Marionetama« to takođe važi i za sekvencu na početku koja se može videti kao još jedan pozorišni insert, odvojen time što je u boji i time što je označen prologom.

Kada nam Peterova majka kaže da su se on i njegova mlađa sestra igrali lutkama i imali lutkarsko pozorište, ona odmah evocira Bergmanovo lično iskustvo iz detinjstva kada se igrao marionetama. Ova paralela naglašava da je početak »Marioneta« najsazetiji model svih Bergmanovih filmova; a gotovo ga je izostavio. Marionete imaju glavne uloge u svim njegovim filmovima; one izvode njegove strašne noćne more u pozorišnom ambijentu, dozvoljavajući mu da projicira svoju dvostruku identifikaciju sa proždrljivim vukom i razdražanim detetom.

Preveo: Kričković Goran

zvezde i ostala tela

(motiv »putovanja« u filmovima Ingmara Bergmana)

miroljub stojanović

Iako su krajnja ishodišta Bergmanovih putovanja predeli duše, u Bergmanovim se filmovima mnogo putuje! Začudo, ne poznajemo pristup koji bi analitički i argumentovano išao u tom smeru, te nije na odmet zapitati se o razlozima mimoilaženja ovog značajnog motiva.

Metafizičko ustrojstvo Bergmanovih kompozicija, izvršilo je, boji mo se, jednu trajnu dezorijentaciju. Prenebregavanje nekih momenata Bergmanovog jezika ima, ipak, za posledicu, simplifikaciju njegovog dela koja se nama pravi čini užasnom greškom. Lapidarne tvrdnje o umetniku koji celi život pravi jedno isto delo, jedan isti bergmanovski film, dovele su, neminovno, do jedne vrste zasićenja kada je u pitanju spremnost da poznatim stvarima pristupimo na nedvosmileno nov način. »Bergmanovski« film se od nekadašnje intelektualne sintagme pretvorio u estetski jaz koji, evo, traje već godinama. Apriorni skepticizam površnog posmatrača računa, uvek sa jednom vrstom nemogućnosti evolucije kada su u pitanju Bergmanove teme. Ne određivši makar ni s približnom oštroumnošću »šta«, ova vrsta pseudo-timača čak ni ne dopseva do onoga »kako«! instrumentarij Bergmanove realizacije ostaje na taj način otuđen na ravni recepcije a ne jezika.

Otuđ nije nimalo slučajno što se većina Bergmanovih nepostavala služi mistifikacijama u svojim »optužbama« od kojih nam najbismislenijom izgleda ona po kojoj njegovi filmovi predstavljaju »snimljeno pozorište«. Ne ulazimo u psihološke motive ovih tvrdnji, ali je više no očigledno da mnoge od njih počivaju na prilično maglovitim i neizdiferenciranim pojmovima o prostoru, koji u scenskom redukcionizmu ne vide ni najmanju mogućnost kretanja. A s prostorom počinje i jedan od mnogih nesporazuma sa Bergmanom. Izvesna vrsta statičnosti koju gotovo uvek pedozreva gledalac kome Bergman nije blizak, krije, međutim, mnoga rešenja za koja mislimo da ne samo čine čast filmskom jeziku, već su od najneposrednije važnosti za jednu autorsku viziju kojoj utiskuju svojevrsan potpis autentičnosti. (Nimalo slučajno, kada je o Bergmanu reč, uvek se na neki način misli na Karla Teodora Drejera. Ovo posredno dovodenje u vezu, prividno malo duguje činjenici da obojica potiču iz jedne tradicije koja se, bez obzira na nacionalne razlike (švedske i danske) može označiti koherentnom. Reč je, dakako, o skandinavskom načinu mišljenja u okviru kojeg je poniklo ne samo semantičko pismo no i svojvrnsni pogled na svet. Ova nesumnjiva geografska predispozicija u duhovnom odgoju izrasla je u svojevrsnu bliskost, ali nikako ne treba smetnuti s uma ograničenja koja između dvojice sineasta postavlja jezik svakoga od njih, te s tim u vezi, svojevrsno demonstriranje umeća u oblikovanju filmskog prostora. . . Lako bismo, međutim, mogli pokazati — što ostavljamo za neku drugu priliku — da se Drejeru takođe može pripisati izuzetno uzbudljivo filmsko putovanje — ne mislimo jedino ono putovanje samog dela — a da za to u većini svojih filmova, kao u *Gertrudi* na primer, nije morao napustiti unutrašnjost gotovo niti jedne prostorije. Nije li *Stradanje Jovanke Orleanke* svojevrsno putovanje smrti koje se izuzev finala na lomači, celo odigrava u sudnici?)

Otuđ se, recimo, moglo dogoditi da motiv putovanja u njegovim filmovima, što je izuzetno dinamički potencijal celine, prođe nezapaženo, makar i kao sofisticirana intervencija rukopisa. . . Ali, konstatovanje postojanja nekog motiva nije dovoljno da ga smesti u eventualni kontekst nadgradnje putem simbolike ili psiholoških aluzija. Tim pre, što se kod Bergmana on nuikoliko ne javlja kao jedan od očiglednih toposa semantičkog polja. Putovanje je u njega obično u funkciji imanetnoj trajnim egzistencijalnim sadržajima kakvi su oni koji govore o identitetu, komunikaciji, krivici ili smrti. Razudenost njegovog pojavljivanja, ili, nazovimo to radije frekvencijom, redovno zavisi od psiholoških etapa kroz koje prolaze Bergmanovi protagonisti.

Bergmanova putovanja su nesrazmerno više unutrašnja, ona nisu čak toliko ni putovanja po duši, koliko putovanja duše. U svom filmskom opusu Bergman je ovaj motiv počeo koristiti veoma rano. Još od filmova *Brod za Indiju* (1947), *Zajvor* (1949), *Usputna luka* (1948). . . U *Žedi* (1949), Rut (Eva Hening), balerina, i njen suprug Bertil (Birger Malmsten) istoričar umetnosti, pripremaju se za povratak u Stokholm nakon putovanja. U toku puta, približavajući se Stokholmu, Bertil sanja da je ubio svoju predašnju ženu Violu (Birgit Tengrot). Nije nimalo slučajno što se pomisao o ubistvu podsvesno manifestuje kroz san baš u toku putovanja, jer Bertilu u Stokholmu predstoji suočavanje s problemima koje je na neki način odlagao da reši, i u koje spada i Violino rastrojstvo koje rezultira pokušajem samoubistva. Tri godine kasnije, Marta (Maj-Brit Nilson) iz filma *Zene čekaju* seća se svojih studentskih dana u Parizu i romanse s boemom Martinom (Birger Malmsten). Istovremeno, ostale žene čekaju svoje muževe koji se nalaze na poslovnom putu. Struktura filma počiva na pričama koje kao u nekom minijaturnom terapeutskom *Dekameronu* svaka od njih pripoveda noć uoči njihovog povratka. *Zene čekaju* prilično neupadljivo potenciraju motiv putovanja u smislu da se on javlja kao momenat indirektnog, dakle, posrednog nagoveštaja dinamizma. Dijalozi u filmu *Kao u ogledalu*, 1961., čemu ćemo se mi vratiti kasnije, mnogo više no sam čin fizičkog kretanja, majstorski otkrivaju umetnika-putnika i akcentiraju moralnu dilemu njegove Odiseje kojoj je priroda njegove vokacije oduzela znatnu meru

1. Ingmara Bergman, kao što je citirano u »Upoznavanju sa Ingmarmom Bergmanom«, dokumentarnom filmu koji je za televiziju snimio Lewis Freedman, 1967.

2. Ibid.

3. Arnold Peyser, »Ja sam voajer«: razgovor sa Ingmarmom Bergmanom, L.A. Times (Nedelja, 23. novembar, 1980) Deo VI, str. 1

4. Ingmara Bergman, »Iz života marioneta«, prevod Alan Blair (Nju Jork: Pantheon Books, 1980, str. VI

5. Bjorkman; Manns i Sima, »Bergman o Bergmanu«, prevod Paul Britten Austin (Nju Jork: Simon and Schuster, 1972) str. 215.

6. Vidi Linda Butzen i Carla Craig, »Vreme vukova«: Slučaj Ingmara Bergmana, »Film Quarterly (Zima 1976—77), 23—34, Džon Sajmon je takođe napravio taj film na osnovu ovoga na konferenciji »Bergman i snovi« održanoj na Univerzitetu Harvard.

7. Ingmara Bergman, »Uvod«, »Cetiri scenarija Ingmara Bergmana«, prevod Lars Malmstrom i David Kushner, (Nju Jork: Simon and Schuster, 1960), str. XIV

8. Ingmara Bergman, »Krici i šaputanja«, prevod Alan Blair, »New Yorker« (12. oktobar, 1972) str. 55.

9. Za potpuniju diskusiju o ovim slikama, videti moj prikaz »Prizora iz bračnog života« u »Film Quarterly« (Zima 1974—75), 48—53.

10. Peyser, Ibid.

11. »Bergman o Bergmanu«, str. 212.

12. Charles Thomas Samuels, »Ingmara Bergman: Intervju« u »Ingmara Bergman: Eseji iz kritičizma«, ed. Stuart M. Kaminsky (Nju Jork: Oxford University Press, 1975), 131—2.

13. Za potpuniju diskusiju o Bergmanovom korišćenju »Carobne frule«, videti Houston i Kinder »Ja i bioskop: Transformalistička Perspektiva (Pleasantville, Nju Jork: Redgrave Publishing, 1980) glava 1.

14. »Bergman o Bergmanu«, str. 222.

15. Ibid.