

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 slavljje 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 porošači 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 nepoštivalaca 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 neizdefrenciranim 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 stacionarnosti 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

spontanosti. Ne biti ovde, često je za Bergmana psihološki aksiom kreiranja koje se odvija *negde drugde*, kako nam to svojim eliptičnim stilom pokazuje *Jesenja sonata* (1978).

No, još 1954. godine, od *Noći lakrdijaša*, ovom porivu perpetum mobile-a dodaje Bergman jedan radikalni momenat transmisije (prenosa) *putujućiu družinu*, koji je u izvornim naslagama, bez sumnje, duboko ukorenjen u tradiciju evropskih srednjovekovnih skaski o putujućiim glumcima. Već u *Sedmom pečatu*, 1956, a onda u *Licu*, 1958. godine, čineći tako svojvrnsnu »trilogiju« filmova inspirisanu artistskiom pokretljivošću i nestalnošću, pokazuje se od kolike je simboličke i, što ne reći, metafizičke važnosti, predstavljajući udeo putujućih družina u osmišljavanju svojevršnih Bergmanovih hipoteza na relaciji stvaralaštvo (podržavanje???)—postojanje. *Noć lakrdijaša* možda još nije na liniji *Sedmog pečata*, u kome će pozorišna trupa svojom pozitivističkom, uravnoteženom vizijom, prevladati mentalne alternative viteza Antonijusa Bloka (Maks fon Sidov), pretvarajući na taj način egzistenciju u esenciju. No, u ovoj priči o vlasniku putujućeg cirkusa Albertu Johansonu (Eke Grenberg), koji nakon suparničke borbe s lokalnim glumcem Fransijem (Hase Ekman) oko pohotljive jahačice Ane (Harijet Anderson) pokušava neuspelo samoubistvo u jednom gradiću u južnoj Skeni, kojom prilikom strada nedužni cirkuski medved u kavezu, već zatičemo osnovne pretpostavke jednog uslovnog »road moviea«. Ljubavna epizoda nije (naizgled) bitno poremetila odnose u družini, budući da na kraju zatičemo Alberta kako se vuče s Anom iza cirkuske povorke, ali je ostao utisak da je cirkuski milje svojevršni katalizator ove mikro-zajednice.

Iako se smrt naslućuje (istina, u krajnje ironičnom, pa i parodijskom kontekstu), *Noć lakrdijaša* je još uvek film *putovanja—ljubavi*, kao i dva sledeća dela *Pouka iz ljubavi* (1954) i *Ženski snovi* 1955. godine. Putovanje u ovim filmovima je uslovljeno ljubavnom problematikom, te su glavne ličnosti na putu ili iz razloga ljubavnih nesporazuma, kao što je to slučaj s Marijane Erneman (Eva Dalbek), ženom ginekologa Davida Ernemana (Gunar Björnstrand), koja uzvraćajući na ljubavnu aferu svog supruga s njegovom pacijentkinjom Suzanom (Ivon Björnstrand) odlazi čak u Kopenhagen da bi spavala s nekadašnjim verenikom, skulptorom Karlo-Adamom (Eke Grenberg), u filmu *Pouka iz ljubavi*; ili je putovanje to koje može, makar privremeno, da stvori iluziju emotivnog angažmana i kako-tako potisne usamljenost i prazninu dveju protagonistkinja filma *Ženski snovi*. I Suzana (Eva Dalbek), vlasnica fotografskog ateljea koja odlazi iz Stokholma u Geteborg da bi napravila seriju fotografija, i Doris (Harijet Anderson), koja je njen model i iz profesionalnih razloga putuje sa njom, tokom samo 24 časa provedenih u Geteborgu doživljavaju ljubavne lomove čiji kraj počiva na nemogućnosti (ako već ne na nedostatku motiva) muških aktera da makar i u usputnim razmerama jeftinih hotelskih soba i ponižavajućih veza, priušte ista više od bednih i trajljivih seksualnih nagoveštaja. Tako Suzanu i njenog bivšeg ljubavnika Henrika Lobeliusa (Ulf Palme) iznenađuje njegova žena u hotelu, kojoj će se on povinovati padajući joj na kolena. Doris opsega postariji gospodin koji eventualnim poklonima od vrednosti (nauk, garderoba) stiče privilegiju da je u njenom društvu. Povratkom u Stokholm, Suzani koja se leći od snova o velikoj ljubavi predstoji duži oporavak, a utučena Doris je pri povratku srećna da se može baciti u naručje svog već bivšeg verenika Palea (Sven Lindberg), s kojim je pre putovanja raskinula zaruke. Iako ovde putovanje ima ironički kontekst, kao i u filmu *Pouka iz ljubavi*, ono nema karakter digresije no je u odnosu dramaturška pretpostavka, budući da će tek u Geteborgu, dakle, na putu, Suzana otkriti kakva je kukavica Lobelius, a Doris uvideti neopovratnu oholost svojih snatrenja, u prvom redu u odnosu na verenika Palea. . . U sva tri filma *putovanja—ljubavi*, *Noći lakrdijaša*, *Pouka iz ljubavi* i *Zene čekaju*, prividna stabilizacija u okvirima ljubavnih korelacija daleko je od suštinskog vaspostavljanja jednog prirodnog rešenja, budući da pretrpljena poniženja koja dovode do samih rubova ocaja u *Noći lakrdijaša* Albert Johanson pokušava da se ubije, ne garantuju, makar ni prividno, duhovnu konsolidaciju.

Da ovaj simptom razočaranih putnika nikako nije u uzroku, pokazuje nam Bergman već u filmu *Sedmi pečat*, 1956. godine, čime započinje najeksplicitnija faza njegovih »putničkih« filmova koja obuhvata četiri dela, i koja bi se u jednom rigoroznom smislu mogla nazvati *putovanjem—smrti*. Ona, rekostmo, započinje *Sedmim pečatom*, i preko filmove *Divlje jagode*, 1957, i *Devičanski izvor*, 1959. godine, završava *Tišinom*, 1963., poslednjim od svih velikih Bergmanovih putovanja, teškim i depresivnim, nakon kojeg nije ostalo ništa više da se kaže.

No, između ovih filmova, nezaobilazno je putovanje mađioničara Alberta Emanuela Voglera (Maks fon Sidov) u filmu *Lice*, 1958. godine, s trupom izvođača u kojoj je i njegova, u muškarca preobučena žena Manda (Ingrid Tulin). Zamišljen prevashodno kao trijumf iracionalističko-mističkog doživljaja sveta Emanuela Voglera nad empirijskim racionalizmom njegovog oponenta doktora Vergerusa (Gunar Björnstrand), *Lice* je film koji upravo putovanje nudi kao privremeno rešenje, kada u poslednjim kadrovima filma stiže poruka s dvora, kojom Kralj očekuje da se Vogler pojavi sa svojom trupom i pred njim izvede jednu od svojih predstava. Time je, ujedno, na implicitan način moguć kontinuitet mistike i natprirodnog u šta, mada s izvesnim poštovanjem, odbija da poveruje doktor Vergerus koji Emanuela Voglera tereti za šarlatanstvo.

I u filmu *Kao u ogledalu*, u kome, istina, izuzev jedne lokalne vožnje čamcem, niko ne putuje, dijalog u najvećoj mogućoj meri dotiče temu putovanja, i tek pomoću nekih naznaka u scenariju možemo pravilno oceniti jetkost Bergmanovih zapažanja. Depresivnoj i nervno labilnoj Karin (Harijet Anderson), koja živi na jednom ostrvu sa suprugom Martinom (Maks fon Sidov) i sedamnaestogodišnjim bratom Minusom (Lars Pasgerd), došao je u kratku posetu otac David (Gunar Björnstrand), nerealizovani umetnik, pisac romana, koji je u najvećoj mogućoj meri hendikepiran zbog nemogućnosti razumevanja vlastite dece. Sledeći dijalog pokazuje nam koliko je putovanje u najvećoj mogućoj meri Davidu izgovor za izbegavanje suočavanje s promašenošću sopstvenog života, kome vrlo dosledno, ali kontraproduktivno odbija da pogleda u lice:

Minus: — Hoćeš li ostati sada?

David: — U svakom slučaju cijeli ovaj mjesec.

Karin: — Šta? Ti ćeš *opet* (kurziv u scenariju — prim M. S.) putovati?

David: — Da, trebalo je da vam kažem. Idem kao voda puta u Jugoslaviju. To je jedna. . .

Karin: — Voda puta! Ali zašto?

Kasnije, David govori deci: »Imam za vas poklone iz Švicarske«, a nije nimalo slučajno kad David priča Karin kako je otputovao »kad je mama oboljela, a ostavio sam tebe kod bake. Morao sam misliti, da, na svoj roman«.

— »A kada sam ja oboljela, otputovao si u Švicarsku? Zar nije tako«, dodaje Karin.

— Nisam mogao podnijeti to što si baštinila mamini bilest, i pobjegao sam što su me noge nosile, a uz to, morao sam i dovršiti svoju knjigu«, uzvraća David. Vidimo da Karin uporno naglašava svoju potrebu za ocem, redajući faze njegovih porodičnih izostanaka, te da se David brani na način koji mu prividno obezbeđuje moralni alibi i kreativni spokoj u radu na svom delu. No, jalovost ovih putovanja ima se najbolje očitovati u činjenici da svoje delo nikada nije uspeo zaokružiti i dovršiti, te da su njegova odsustva (*putovanja*) samo provizorni izgovor pred nedostatkom pouzdanja kojem u umetničkom smislu nisu potrebni geografski podsticaji.

I pastor Tomas Erikson (Gunar Björnstrand) iz filma *Pričesnici*, 1961. godine, priča kako je »u doba španskog građanskog rata bio sveštenik u Lisabonu.« I on je jedan iz one velike plejade Bergmanovih likova koji je svoje nemire, božju kušnju i pravi nedostatak vere, probao da reši ne u sebi, no na nekom drugom mestu u varljivoj nadi da će tim činom (putovanjem) proširiti vidokrug vlastitog života. Ovaj momenat indirektno identifikacije ne samo potencijalnih putnika, neopozivo se odvija u prošlom vremenu, i mi ga postajemo obično svesni kroz dijalog (ako se već ne radi o putovanju u uobičajenom smislu kretanja), budući da Bergman ne pribegava uopštenim vizuelnim rešenjima (flešbek).

. . . Sa *Sedmim pečatom*, dakle, došli smo, uz *Tišinu*, do najzaokruženijeg filma putovanja ne samo u njegovom opusu, no i u čitavoj istoriji filma. Stilska lucidnost *Sedmog pečata* ništa ne iskače iz okvira tematskog jedinstva a putovanju je, vrlo konzistentno, dato privilegovano mesto. Putovanje u *Sedmom pečatu* funkcioniše na tri vremenska nivoa: u prošlosti (kad su Antonijus Blok i njegov pratioc otišli u krstaški pohod ali ih mi ne vidimo do trenutka kad se iz njega vraćaju u Švedsku pogodu kugom—kao, uostalom, ni sam pohod—), u sadašnjosti (putovanje Antonijusovo ka zamku), koje je i jedino koje se odvija pred nama u okvirima trajanja filma, i u budućnosti (putovanje pozorišne družine Jofa (Nils Pope) i Mie (Bibi Anderson), nakon što ih je vitez, zavaravajući Smrt, proveo kroz šumu, što je, ujedno, i svojevršno putovanje *nade*, dakako, izvan okvira filma. U prošlosti, sadašnjosti i budućnosti (upotrebljavajmo radije taj izraz samo u posrednom, simboličkom smislu, u smislu značenja. dakle), putuje se još jedino u *Divljim jagodama*, ali je ovde putovanje u prošlost to koje se javlja kao zanimljiva »antiteza« *Sedmom pečatu*, čime, na neki način, čini kompementarna dela. U *Devičanskom izvoru* putuje se jedino u sadašnjosti, u *Tišini* u sadašnjosti i ovako shvaćenju budućnosti (ne vidimo finalizaciju samog događaja).

U *Sedmom pečatu* vitez Antonijus Blok prevlađuje dug put, ali, paktično, putovanje nikada ne prestaje. Paradokslano, niko ne posustaje, čak ni na moralnoj ravni: ni vitez (sa svojim pratiocem), ni pozorišna družina, a ponajmanje Smrt (Bengt Ekerot), čija neposredna fizička inkarnacija i uslovljava ove pomake u prostoru, koji su u vremenu—u okviru filmskog dešavanja koje vidimo—uvek isti. *Sedmi pečat* je u tom smislu jedan zaustavljeni trenutak. . . *Sedmi pečat* je svojevršna rekapitulacija nordijskog shvatanja putnika, koja svoj najprimereniji izraz nalazi u književnosti devetnaestog veka čiji su vrhunci bili Ibzenov *Per Gint* i *Prema Damasku* Strindberga kao neosporne literarne paradigme čiji će sledbenik u evropskoj tradiciji biti Luj Ferdinand Selin u svom »putovanju nakraj noći«. Poredeći Bergmanov film sa nekim drugim, teško da bi putovanje mogli shvatiti kao sazrevanje, slično onom *Rubljovljevom* iz istoimenog filma Anderja Tarkovskog. Zlo koje provejava kadrovima *Rubljova*, istorijski locirano u srednjovekovnoj Rusiji, nije ono vrhovno zlo Boga—Apsoluta slično Bergmanovom filmu, no je više u ljudima, te otud težište humanističke perspektive koju nam donosi kraj filma. Putovanje *Sedmog pečata* je putovanje odlaganja, putovanje beznade i nelagodnosti, ali bez gorčine koju već zatičemo u *Tišini*, kao i devičansko putovanje Karin (Birgita Peterson), koje je kobni, ali neminovni preduslov božanskog oglašavanja, u izvoru koji probija pod njenim mrtvim telom. Bez obzira na različitost psiholoških motivacija protagonista *Sedmog pečata* i *Devičanskog izvora*, u pitanju je, po svojoj prilici, isto matematičko rastojanje koje ih deli od ništavila.

Devičanski izvor je, ujedno, i poslednje Bergmanovo putovanje koje *neposredno* rezultira nasiljem, koje izgleda tim tragičnije što se ono kao neki zlokobni oksimoron s animalnim porivima javlja se pojavom sunca sledećeg jutra, kada Tepe (Maks fon Sidov), Karinin otac, nad ubicama započinje svoju strašnu i krvavu odmazdu.

U *Divljim jagodama*, pribegao je bio Bergman sasvim drugačijoj artikulaciji motiva putovanja, što je bilo sasvim razumljivo, budući da iza putovanja u sadašnjosti sedamdesetogodišnjeg profesora Isaka Borga (Viktor Sestrem) iz Stokholma u Lund, gde će povodom pedesetogodišnjice lekarskog rada primiti počasnu titulu doktora, postoji jedno drugo putovanje evokacije, koje prethodi vožnji automobilom za Lund sa snahom Marijanom (Ingrid Tulin) noć uoči polaska. Ovo putovanje je, zapravo, profesorov san kojim se on vraća u detinjstvo, »kraj usamljene seoske kuće gde je provodio leto kao dečak«.

U snu, profesor ponovo preživljava mladalačku ljubav prema rođaci Sari, i mi najednom bivamo svesni prigušenih elegičnih tonova kojima Bergman neprimetno menja određene tačke profesorovog puta, i to do te mere, da titula počasnog doktora postaje sasvim nevažna pred ovim ponovnim osvajanjem prošlosti, čime se, po tačnom zapažanju Jana Petersa, »Sve propozicije koje su bile izražene u sceni iz *Divljih jagoda*

da, spajaju u iskaz da je Isak Borg proživio život bez stvarne ljubavi i da mu nije preostalo mnogo vremena da to izmeni.

Da nije u pitanju samo etičko-fizozofska nemogućnost promene, možda nam najbolje sugerise *Tišina*, koja odpočinje bez ekspozicije, putovanjem u vozu, koji je iz svega što sledi, izgubio čisto geografske koordinate svog kretanja. Simbolički, ovo putovanje odvija se u noći, a Bergmanove primedbe u scenariju još su više podcrtavale misterij samog puta: »Oklijevajući vlak zastaje. Nema nikakve postaje, nikakvog znaka, niti tko silazi niti tko ulazi. Tišina nad ravnicom!« No, povest o sestrama Ani (Gunel Lindblom) i Ester (Ingrid Tulin), i Aninom sinu Johanu (Jergen Lindstrom), koji i nehotice biva umešan u rivalstvo puno mržnje svoje majke i tetke, znatno proširuje mogućnost konvencionalnog »putopisa«. U zemlji, u gradu, u hotelskim prostorijama u kojima se govori nekim čudnim, nerazumljivim jezikom, u kojima mumlanje ljudskih jedinki postaje transparentna metafora nemogućnosti komunikacije, shvatiće Johan porodičnu (egzistencijalnu) besmislenost ovog putovanja. Ester jednom prilikom pokušava da mu kaže: »Mi koji smo vjerovali da će ovo putovanje biti tako lijepo. Zaista ugodno putovanje do najljepšeg na zemlji. A ono je bilo...« Time se u Bergmana već nazire izvestan kraj puta, izvesna skepsa koju podupiru nagoveštaji skore Esterine smrti i koja bi, završavajući visoki ciklus smrtnosti njegovih stradalnika, bila ujedno i filozofski rezime svih njegovih uistinu velikih putovanja.

**

Stali smo u godini 1963. Bergman, stvaralac, imaće šta da kaže još punih 25 godina docnije. Putovaće se i dalje u njegovim filmovima (akteri *Zmijskog jajeta*, 1977 i *Jesenje sonate*, na primer), ali se nekako čini da je te godine postalo jasno do neopozivosti da je putovanje u njega na najdramatičniji način izgubilo hipotetičke komponente rekreativnog čina koje, pravo govoreći, nikada nije ni posedovalo.

Da li je sujeverje moguće ukoliko smo još jednom raskrstili s pretpostavkom koja jedno kreativno delo smešta u okvire slučajnosti? Bergmanovi putevi se tokom godina razilaze, ukrštaju, prekidaju, ili, što da

ne, teku paralelno. Samo, nijedan od njegovih putnika nema turističke ambicije, nijedno njegovo putovanje nije uslovljeno intencijom ili nastupom individualne volje, već *prinudom*. Ko zna, da li se tu Bergman dodiruje ili beskonačno udaljava od nekolicine zaista retkih filmskih stvaralaca u kojih je putovanje postalo opšte-prihvaćenim modelom pripovedanja. Od nekih retkih i srećnih primera nemog filma (Caplin), od Fordovih *Poštanskih kola* (1939) do Felinijeve *Ulice* (1954), obično nastaju duge pauze u kojima jedva da srećemo poneko filmsko zaveštanje. Mnogo se putovalo u Kurosavinim samurajskim filmovima (uvek s razlogom), a barem tri filma Masakija Kobajašija pokazuju nam neizmernu lepotu japanskih puteva na čijim raskršćima uvek vrebalo moralno ispaštanje.

U Bergmanovim filmovima, međutim, sve do pojave Vima Vendersa, nije više reč o pripovedanju o putovanjima, no o putovanju pripovedanja koje se sve zabitnijim putevima kreće do granica filmske forme. Putovanje ovde nije toliko načelo, koliko misao. Savremeni italijanski pisac Aldo Buzi primetio je nedavno: »Pisanje je put u pravom smislu te reči. A put se ne priča već putuje.« Ukoliko stvar posmatramo filmski, isto bi se moglo reći i za Bergmana. Samo njegovo delo postaje na taj način jedno svojevrsno putovanje, iskazano dinamičkim, mada sumornim jezikom. Ukoliko se ono i ne zadržava na usputnim postajama, tim više treba živeti u uverenju da je moguć njegov put ka jednom od onih zamišljenih ciljeva.

Susumu Okada piše 1972. godine: »U Japanu je put značajniji od trga, koji postoji samo za vrijeme praznika. Za zapadnjake, put vodi ka određenom cilju, trgu; za nas je putovanje cilj po sebi zbog toga što putevi ne vezuju trgovce međusobno.«

I dodaje: »Riječi nihi, koja izvorno znači put, označava takođe jednu koncepciju života, ideju obrazovanja i morala. Bushidō, judō, sadō (ceremonija pijenja čaja), kadō (priredivanje cvijeća), sve ove riječi pored svog prvobitnog značaja, sadrže značenje apstraktnog puta. Taj put slijedimo čitavog svog života i sami dostižemo cilj. Na početku nas uče kako do hodamo, ali kasnije napredujemo sasvim sami. Naš »put« k nama jeste lično iskustvo.«

uticaji denis marion

U 23. godini je Bergman, koga je Svenska, najstariji i najvažniji svetski producent, angažovala kao scenaristu, odgledao sve neme filmove iz njenog skladišta. Tako je upoznao jedno veliko doba (1917—1924), kada je švedski film bio među prvim filmovima sveta, a posle koga je došlo 20 godina osrednjosti. Filmovi Viktora Sestrema su utoliko više uticali na njega jer će mu ovaj uskoro učiniti dvostruku uslugu tokom režiserskog debija (film *Kriza*, 1945), podržavajući ga u sukobu sa producentom i prenoseći mu svoje iskustvo. I danas se Bergman divi Sestremovom delu koje ga je naučilo da u najmanje mogućoj meri čini ustupke publici, moći ili bilo kojoj estetskoj teoriji.

Taj Bergmanov »dug« Sestremu bio je isplaćen kada je u film *Divlje jagode* ponudio ovom 80-godišnjaku njegovu poslednju i jednu od njegovih najlepših uloga. Zvučni film je udaljio iz režije majstora nemih filmova i smestio ga, kao i Strohajma, u glumce.

Pre nego što će naći sopstveni stil, u svom petom filmu *Usputna luka*, Bergman je imitirao Roselinijevo sivilo i siromaštvo. Taj eksperiment se nije ponovio, iako se još mogu naći tragovi neorealizma u filmu *Leto sa Monikom*. U jednoj tački Bergman se odlučio suprotstaviti Roseliniju. On svoje glumce uvek bira među profesionalcima, što proizilazi iz njegovog pozorišnog iskustva. Uostalom, on negira činjenicu da amateri mogu da igraju na filmu, otkrivajući podatak da im u Italiji uvek dubliraju glasove.

Pedesetih godina Evropa i SAD otkrivaju japanski film — koji je bio i ostaće potpuno nepoznat — već dva njegova najveća režisera: Mizogučija i Kurosavu. Njihov uticaj na Bergmana biće vidljiv, naročito u filmovima *Sedmi pečat* i *Devičanski izvor*, gde će atmosfera srednjeg veka, baš kao i u filmovima o samurajima ova dva režisera, biti data kroz nekoliko detalja, a ne kroz minucioznu rekonstrukciju kao što to rade Amerikanci i Italijani. Bergman takođe priznaje da su ga ova dva režisera naučila da total može isto toliko dobro da posluži kao i krupni plan da bi se istakla neka dramatična situacija.

Bergman je izjavio da je tri puta gledao film *Dnevnik jednog seoskog sveštenika*, pre nego što će započeti rad na filmu, ali pošto je njegova estetika potpuno suprotna esteticima Robera Bresona, samo je religiozna koncepcija Žorža Bernanosa ta koja je mogla da ga inspiriše.

Iako mu je nadrealistički postupak bio stran, Bergman je često isticao divljenje koje oseća prema Bunjuelu.

Bunjuel je bio moje prvo filmsko otkrovenje i ono kao takvo ostaje za mene najvažnije. Slazem se u potpunosti sa njegovom teorijom početnog šoka kako bi se privukla pažnja publike.

Njihovo srodstvo je očigledno. Obojica nalaze svoju inspiraciju u slici, koja se nameće njihovom duhu, a da ne znaju njeno poreklo ili značenje i ne teže da ubuduće precizno odrede bilo jedno, bilo drugo. Bunjuelov komercijalni uspeh nakon filma *Zaboravljeni*, ohrabrio je njegovog rivala da se odrekne ove naklonosti i omogućio mu da se ne sukobi sa previše nerazumevanja. Producent je prihvatio snimanje filma *Persona* samo prema ovom jednostavnom obaveštenju:

Film *Andeo uništenja*, gde je ponovljeno nekoliko planova, morao ga je ohrabriti, u ovom filmu, da ponovi jedan dug monolog jedva modifikujući slike koje ga prate.

Pozorište je takođe uticalo na Bergmana, zahvaljujući i njegovoj sopstvenoj aktivnosti u toj oblasti. Uticaj Augusta Strindberga je bio odlučujući. Njihov pesimizam, pogotovo kada je reč o odnosima između

muškarca i žene, veoma je sličan. Njegov imenjak i zemljak Hjalmar Bergman (čija dela ne poznajemo), Pirandelo i Breht (čiju je rezervisanost želeo da prenese na platno) inspirisali su ga čas za scene, čas za narativne postupke. Najzad, postoji barem paralelizam u odnosu na misao Albera Kamija (čiji je *Pad* želeo da prenese na film) po pitanju apsurdnosti postojanja.

I obratno, uticaj koji je Bergman vršio na druge vrlo je ograničen. U Švedskoj su se ljudi njegove generacije i oni mladi trudili da u odnosu na njega ostvare distancu. Jedini izuzetak je bio Vilgot Šemen. Bo Vilderberg se inspirisao francuskim Novim talasom, pre nego što je počeo da opisuje, putem vrlo elaboriranih slika, društvene sukobe. Jern Donner je imitirao Antonionija. Me Ceterling se poziva na baroknost Alfa Šeberga i Orsona Velsa. Jan Troel usvaja socijalni realizam. Tri najverstija Bergmanova saradnika: glumica Ingrid Tulin, glumac i scenarista Erland Jozefson i kameraman Sven Nikvist, nedavno su zajedno napravili film *Jedan i jedan* koji preslikava kako bergmanovski stil tako i atmosferu. Bergmanova veličina svojom senkom uništava jednu suviše malu zemlju i jednu suviše ograničenu produkciju a da bi to moglo da ohrabri njegove učenike. Upravo je to navelo jedan švedski specijalizovani časopis da objavi broj protiv Bergmana za koji mu nisu nedostajali saradnici.

Inostrani film je naročito težio da se posluži Bergmanovim glumcima, što je davalo rezultate koji su najčešće bivali varljivi: ma kakva bila lična vrednost ovih glumaca, ona je dostizala svoj najviši nivo u Bergmanovim filmovima. Ne postoji razlog zbog koga bi se moglo poverovati da je Antonionijeva nagla promena, nakon što je u *Avanturi* odustao od tradicionalne tehnike, bila motivisana filmom *Divlje jagode*. Uostalom, postupci su im drugačiji. Bergman snima unutrašnja razdaranja protagonista bez dramske eksteriorizacije, on pušta da se ona nasluti i ne teži da ih tačno odredi. Antonioni čuva padove, odnosno nekoliko sekundi koje prethode i koje prate ono što se dešava ili ono što se govori, a što bi se njegovi prethodnici pobrinuli da iseku u montaži. On daje prednost onim trenucima u kojima njegovi protagonisti ne osećaju apsolutno nikakvu emociju i zadržava se na okolini (kulisama) gde se ništa ne događa.

Isto tako kada Felini odbija da u filmovima *Osam i po* i *Dulijeta i duhovi* pravi razliku između onoga što se dešava u glavi protagonista i onoga što se dešava u stvarnosti, ne može se reći da je Bergman taj koji mu je dao ideju za to.

Zastupnici Novog talasa su svojim tekstovima i filmovima odali Bergmanu diskretnu počast, barem do 1960. godine, kada su sledili modu koja se sastojala u tome da unište ono što su nekad obožavali. Zapamtici jedino film *Silovanje* Žak Doniol-Valkroza, koji je sniman u Stokholmu, sa Bibi Andersens u glavnoj ulozi i u kome je neizvesnost da li se popodnevno hapšenje zaista dogodilo ili ga je mlada žena izmislila, bergmanovska. U filmu Anri Žorž-Kluzoa *Zatvorenica* plan u kome dve polovine lica muških glumaca čine samo jednu glavu, kopija je plana iz filma *Persona* gde se dve žene stapaju u jedno jedino biće, a što je kod Bergmana mnogo jače motivisano u isto vreme fizičkom sličnošću dve glumice i mentalnim vampirizmom koji glumica vrši nad bolničarkom.

I najzad, na jedan paradoksalan način, Vudi Alen, koji je, pošto je pokazao svoj talenat i originalnost kao scenarista, režiser i glumac u komičnim filmovima, napisao i režirao svoje prvo dramsko delo *Intirors* po priči i stilu tipično bergmanovskom. On se, naravno, ne upoređuje sa svojim modelom, ali ga je ovaj srećno inspirisao. A film *Menhett* još čuva tragove te promene.

S francuskog: Gorana Sjekloća