

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* ponudo 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