

# INGMAR BE

*Moji najzgodnejši spomini so povezani s ponižanjem. V tistih časih je vzgoja temeljila na ponižanju. Vsa družba je bila zgrajena tako, da je vsak lahko koga poniževal od zgoraj navzdol. Na primer, moral si se opravičevati, starši nikoli niso priznali, da nimajo prav. Vedno so bili otroci tisti, ki so grešili, najprej proti bogu pa tudi proti staršem. Vedno si se moral opravičevati.*

**Ingmar Bergman (filmani intervju)**

Avtor. To je morda najpogostejša oznaka, o kateri se nemara strinjajo vsi pisci, ne obvezno filmski kritiki ali teoretiki, ki so si kdaj dovolili, da jih Ingmar Bergman fascinira, zafrustrira, sprovcira ali zdolgočasi. Če bi hoteli dognati, v čem še se ti pisci strinjajo, mimo običajnih superlativnih (a v določenem času tudi ostro odklonilnih) predikatov, bi se znašli pred težko nalogo, kajti učinek Bergmanovih filmov na sodobnike, kakor ga lahko razberemo iz zajetne literature, je bil vsekakor večsmeren. Zdi se, kot da je njegova filmska originalnost sprožala pri komentatorjih njegovega dela prave manjvrednostne komplekse, ki so jih skušali prekriti z gostobesednimi esej, prenatrpanimi z vsem mogočim iz arzenala kulture in teorije ali kar filozofije, francoskega (če ni šlo drugače) ali skandinavskega (seveda Kierkegaard!) eksistencializma. Sicer ni jasno, ali je bil namen teh pisanj razložiti »komplicirane« Bergmanove filme, toda gotovo so takšna tekstualna razmerja med Bergmanovim delom in sočasnim kritiško-teoretskim diskurzom vzajemno težko primerljiva in nemara novemu gledalcu njegovih filmov prej otežujejo dojetje kot ne. Toda, kot smo rekli, skupna točka je v oznaki »avtor«. Če je v drugih panogah estetskih in sorodnih intelektualnih praks oznaka avtorstva bolj ali manj samoumevna, pa jo je pri filmu treba posebej zaslužiti, če ne izboriti. Za začetek je sicer dobro snemati filme v Evropi, kjer se je problem avtorstva pri filmu postavil tudi v iskanju odgovora na hollywoodsko konkurenco. A Bergman je bil avtor že pred obsesijo z avtorstvom, ki je dosegla vrhunec s francoskim novim valom, kar so mu vsi priznavali. Najbrž bi se bilo odveč spraševati, ali bi bilo njegovo avtorstvo kot takšno sploh zaznано, če te obsesije z avtorstvom v evropskem filmu sploh ne bi bilo. Da je bila, kar je zdaj pač neizbrisno dejstvo, trdna, zapisana zgodovinska evidenca, je najbrž vsaj do neke mere treba pripisati avtorjem, ki so to bili še pred institucionalizacijo avtorstva. Ne nepomembna okoliščina je bil seveda evropski kulturni kontekst, v katerem si je film prav skozi fazo avtorstva utrdil svoje mesto poglobljenejšega področja estetske prakse in tako premagal še zadnje evropske konservativne odpore zoper univerzum množične kulture.

Oznaka »avtor« je pravzaprav edina klasifikacija Bergmana, ki sploh lahko opredeli različnosti v velikem razponu njegovih filmskih tematik in pristopih k njihovi obdelavi, katerih skupni imenovalec bi lahko bila metafizika, če bi verjeli njegovim sodobnikom, ne pa tudi, če bi vzeli zares, kar je o sebi in svojem delu sam rekel ter zapisal. Upošteva slednje, pa naj bo to kar zajetna knjiga njegovih pogovorov s S. Björkmanom, T. Mannsom in J. Simo, ali avtobiografija **Magična svetilka**, je ves »misterij« — skorajda nesprejemljivo preprosto — v Bergmanu osebno, malodane preko meje še doumljive pretencioznosti. Razen, kajpak, če si njegovih lastnih pojasnjevanj svojih filmov ne razložimo kot reakcijo na malo preveč »poglobljena« pisanja o njih. Da bi pojasnili poanto, preberimo odlomek iz omenjenega dolgega





# BERGMAN

pogovora: »J. S. (Jonas Sima) : Če se nekoliko pogovorimo o idejah, vsebovanih in razvitih v Divjih jagodah. To je psihoanalitičen film z religioznimi in psiho-terapevtskimi implikacijami. I. B.: Takrat tega sploh nisem videl na ta način. Zame je to bila nekakšna inventura mojega preteklega življenja, neke vrste končni poglobljeni test. Psihoanalitična plat filma se mi sploh ne zdi evidentna. To je nekakšna etiketa, ki so mu jo naknadno nadeli drugi. Po mojem je to soliden film, realen, manifesten« (Le cinéma selon Bergman, str. 165/66).

Nemara je prišel čas, ko bi bilo treba upoštevati Bergmanovo opozorilo, da kaže njegove filme gledati bolj neobremenjeno, kajti zdaj je pravzaprav čas, ko so njegovi filmi že postali del evropske povojne zgodovine. Takrat, v vseh letih od sredine petdesetih naprej (ali, točneje, od let 56—57, ko beležimo Bergmanov triumf v Cannesu) vse do začetka osemdesetih let je bil Bergman »fenomen zase«, stalnica evropskega filma, manj osupljiv kot Fellini, še zdaleč ne revolucionar kot Godard, »globlji« kot Antonioni, primerljiv tudi s klasično veličino Renoirja ali Carnéja, enako prepoznaven kot vsi ti avtorji v svoji originalnosti, a bolj od vseh zunaj vsakršnega trenda, mode; bil je trend in moda sam zase, obsesija sofisticiranih filmskih gledalcev, izziv za filmsko kritiko in teorijo. Bergman je bil kratkomo »veliki umetnik« v eri, ko je bilo treba film dokončno emancipirati glede na druge umetnosti, ko je sam pojem umetnosti posedoval smisel in prizvok družbenega angažmaja, transcendirajočega samo politiko. Zato se je kasneje v bolj manifestno političnih časih, levičarskih časih, sicer zgodilo, da je prišlo do trenutka izginjanja interesa za Bergmana, celo do zavračanja njegovih »globokih psihologiziranih«, dokler se ni ob njegovem končnem triumfu s filmom **Fanny in Aleksander** izkazalo, da so mlade filmske generacije sam »bergmanovski film« prehitro dojele v skladu s stereotipi, v katere so otrdela nekdanja sočasna razumevanja njegovih filmskih študij. Kot je izpričal Wim Wenders (prim.: *Polja*, julij '89, št. 365), zagotovo v svojevrstnem soglasju s kolektivno izkušnjo svoje generacije po vojni rojenih (sam Wenders pa tudi po lastni izkušnji s hollywoodskim filmom), je kratkotrajno zavračanje Bergmana porodilo spravo z njegovim filmom. Lahko bi rekli, da je Bergman šele v obeh te generacije postal filmski avtor *par excellence*, da se je pogled zainteresiranega gledalca končno usmeril od filozofskih, religioznih, psiholoških »ozadij« k sami formi njegove filmske naracije, zdaj vse transparentnejše, kajti vanjo usmerjen pogled ne projicira več istih frustracij, ki so bile kot kolektivno nezavedno skupne sodobnikom Bergmana, vstevši samega Bergmana, ki pa je vendarle sam pozval h konkretnemu razbiranju filmske forme. Če je Bergman dolgo veljal za introvertiranega, od občinstva (tudi domnevno kompetentnega) nekoliko umaknjen avtor, ki pač vse, kar ima povedati, pove s filmom, pa je potem, ko je »spregovoril« (najobširneje prav v omenjeni knjigi-intervjuju), presenetil s preproščino, z razlaganjem »globinskih ozadij«, kar z lastnimi osebnimi psihološkimi izkušnjami, z osebnimi vtisi o zgodovinskih dogajanjih, ki jim je bil priča in zaradi njih po volji naključnih okoliščin kulpabiliziran. To seveda ne pomeni, da se je treba rešiti vsega »intelektualnega balasta« v zvezi z Bergmanom, ampak nasprotno, da se nam vsa lucidnost in intelektualna občutljivost tega avtorja lahko pokaže šele v distanci, ki ustvarja transparentnost filmske forme.

Vrnimo se k problemu Bergmana-umetnika. Problem ni enostaven, kajti ideološka pozicija umetnosti je bila zadnje

čase že vse prevečkrat pojasnjena, racionalizirana v dekonstruktivističnem branju in z neko mero znanstvene arogance sociološko razkrinkana v svoji funkciji. In vendar ne zato, da bi bila »uničena«, ampak prej zato, da bi obstala kot produkcija, kot presežek znanosti in tehnologije, kot preciozna figura v sistemu vseobče komunikacije na problematičnih mestih njenega »dogajanja« v obliki nesporazuma. Bergman je kajpak moral biti umetnik, kajti to je bilo v njegovem času legitimen, privilegirani poklic, ki mu je povojna Evropa odredila nalogo, da jo ozdravi travme in absurdov, do katerih je pripeljala logika njene Zgodovine z veliko začetnico. In Bergman je to nalogo vestno izpolnil, vpisal se je v zgodovino Evrope kot umetnik, nedvomni avtor in njegova umetnost bo zagotovo služila namenu tudi v času, ko se mesto in funkcija tistega, kar je poprej bilo umetnost, skorajda čutno nazorno spreminja. V tem smislu bi lahko dojeli tudi Godardov poklon Bergmanu-umetniku: »Velike umetnike spoznamo po dejstvu, da že samo omemba njihovega imena ne dopušča, da bi drugače razložili mnoge občutke in občutja, ki vas preplavijo v določenih izjemnih okoliščinah, ko se soočite s čudežno sceno ali nepričakovanim dogodkom: Beethoven pod zvezdami na grebenu, ob katerem se razbijajo valovi, Balzac, ko se vam ob pogledu z Montmartra zdi, kot da je cel Pariz pod vašimi nogami. In če se sedanost in preteklost igrata slepe miši na obrazu ljubljene osebe, če vas smrt z ledeno ironijo prisiljuje k nadaljevanju življenja, ko ponižani in razžaljeni postavljate vprašanje življenja, če se besede 'sladko poletje', 'zadnje počitnice', 'večna iluzija' dotaknejo vaših usten, potem ste, četudi o tem niste razmišljali, omenili človeka, ki ga francoska kinoteka z drugo retrospektivo za tiste, ki so videli samo nekatere od njegovih 19 filmov, potrjuje kot najbolj originalnega ustvarjalca v Evropi: Ingmarja Bergmana« (Godard, »Bergmanorama«, *Cahiers du cinéma* št. 85, julij 1958). Godard, nekoliko pozneje sam uveljavljen filmski avtor, ekscesen in frivolen, s filmi, narejenimi, kot da bi bilo treba dokazati, da obstaja tudi druga plat bergmanovske filmske percepcije, se je nemara s tem poklonom Bergmanu opredelil ali morda zahvalil za že opravljeno delo, takrat še v polnem zamahu, še potekajoče, z vrsto še nedotaknjenih vprašanj.

Skozi vse, kar smo doslej zapisali, se prebija vprašanje, ki mu recimo — ker pač ne najdemo preciznejšega izraza — hermenevtični problem. Namigujemo na to, da so Bergmanovi filmi izrazito temporalno označeni, zavezani kontekstu, socialnemu okolju, zgodovinskemu balastu, in tako je tudi z gledanjem teh filmov, razumevanjem njihovih resnic, s sporazumevanjem z njimi. Kdor ni bil filmski gledalec v šestdesetih letih, ko mimogrede povedano, mediji še niso bistveno prizadeli dostojanstva institucije kinematografa, verjetno nikoli ne bo mogel ponoviti izkušnje z Bergmanom, takšne pač, kakršno so ohranile v spominih generacije tistega časa. Hermenevtični horizont se je pač premaknil. A ne razumimo se napak, neponovljivost izkušnje nima nič opraviti z možnostmi današnjih gledalcev za recepcijo Bergmanovih filmov, z možnostmi, ki so danes, zahvaljujoč distanci in tehnologiji videa, ki omogoča študij in užitek detajla, nemara samo še širše. Izkušnja je, kot vemo, vedno omejena in ima sploh kakšno vrednost šele potem, ko je predmet refleksije. A naj bo kakorkoli že, Bergmanovi filmi so v svojem času zadevali v še ne razrešene frustracije evropske kulture, prizadete s tudi na nove generacije prenešenim spominom



# INGMAR BE

na manifestacije najskrajnejšega barbarstva, kulture, utesnjene z njegovimi posledicami: z »modernistično« atmosfero ideološko (in materialno) spodbujenega strahu kot družbene kategorije, z disciplino kot terapijo in z vse bolj izražajočo kot razrešujočo in pojasnjujočo eksistencialistično filozofijo. Bergmanovi filmi, vsaj tisti, ki naj bi bili zanj tipični, so v ta kontekst intervenirali bolj ali manj s stališča individua, demonstriranega kot zgolj kategorija subjektivnosti (še zdaleč ne subjekta!), katere razcepljenost se je prikazovala v njeni psihološki konstrukciji. Ali, rečeno z bolj etičnega aspekta: subjekt se je prikazal kot objekt ponižanja, prizadejanega s strani kulturno razvijajoče realnosti. Povojni čas, ki je vse bolj postajal čas prosperitete, na Švedskem pa sploh, je odkril iracionalno krivdo kot konstitutivno sestavino subjektivnega. Od tod sledi zelo pogosta raba **flash-backov** v Bergmanovih filmih. V času, ko je velika večina Bergmanovih filmov bila prikazana, si jih ni bilo mogoče samo preprosto ogledati, dojeti in analizirati, treba jih je bilo odreagirati.

To so verjetno razlogi, ki so v takratne nemudne diskurzivne reakcije priklicale za poznejši okus odvečne razlage, esejistično-filozofske projekcije in racionalizacije. Toda gotovo je s tem bilo opravljeno delo, ki je pozneje omogočilo spoznanja, da v primerih, o katerih so svoj čas mislili, kako jih brez poznavanja Kierkegaarda ni mogoče nič razumeti, kaže preprosto malce podrobneje pomisliti na filmsko formo, ali da v primerih, ki so sprožili tirade o alienaciji in psihoanalizi (prav v tej povezavi), morda kaže pomisliti kratkomalo na Bergmanovo virtuozno delo z igralci. Najbrž ni treba posebej omenjati vseh mistifikacij švedske klime in svetlobe itn. To seveda ne pomeni, da pozivamo k profanaciji Bergmanovega opusa ali, da se posmehujemo močnim učinkom na psiho gledalcev (tudi »kompetentnih«), kajti Bergmana so vprašanja boga, posameznika, njegovih emocij, sanj, intimnih konfliktov itn. motivirala, inspirirala, mučila — kot je sam povedal, nekatera od teh vprašanj v določenih obdobjih bolj, v drugih manj.

Ena od preokupacij Bergmanovih razlagalcev — nemalokrat z značilnimi pretiravanji — je bilo vprašanje protestantizma, seveda v povezavi z dejstvom, da se je Ingmar I. 1918 rodil luteranskemu pastorku v Uppsali. Bergmanovo razmerje s protestantizmom se kaže v vrsti njegovih filmov, na eni strani kot upor nepopustljivi protestantski morali, a vendar tudi na ozadju iskanja odgovorov na ravni etike pa tudi metafizike. Motiv upora prevladi protestantskih moralnih principov je opazen že v njegovem drugem filmu iz l. 1946 **Dežuje na najino ljubezen**, ko zaljubljenca z družbenega roba, ki iščeta svojo pot v »urejeno« družbo in pri tem hočeta svoje razmerje urediti s poroko, sooči z luteranskim pastorkom in birokratom v eni osebi. Antiklerikalizem, zdaj v imenu obsojanja socialnih krivičnosti, zdaj v imenu ljubezni, je poudarjen še v vrsti zlasti zgodnejših Bergmanovih filmov, med njimi tudi v njegovem opusu relativno redkih komedij, kakršni sta bili **Nasmehi poletne noči** (1955) in še bolj **Hudičevo oko** (1960). Ta poteza Bergmanovega obračunavanja s protestantsko moraljo, ki se z jasnimi avtobiografskimi elementi dopolni v **Fanny in Alexander**, se sicer najbolj odprto prikaže v **Zimski svetlobi oz. Obhajancih** (1962), v filmu, ki zaokroži ciklus filmov, ki bi jih lahko zajeli v fazo »zgodnjega Bergmana«. Toda v tem filmu se ta nota prikriva z drugo manifestacijo Bergmanovega razmerja do boga in vprašanja religije, ki



MOLK (1962—63)

ga povnanjajo posamezni filmi te prve faze. Problem odrešenja, v protestantizmu bolj kot v drugih verzijah krščanstva zaostren v posameznikov problem, se postavi na takorekoč metafizični ravni, zunaj aktualnega časa, v (mitski) preteklosti, kot npr. v filmih **Sedmi pečat** in **Deviški vrelc**. Jasno pa je, da si tisti, ki si z vso resnostjo zastavlja vprašanje boga in njegovih relacij s človekom, hkrati zastavlja problem demonične plati božjega kraljestva. V spektakularni formi **Sedmega pečata**, ki ga uvaja izvrstna domislica partije šaha med vitezom (Max von Sydow) in smrtjo, se v karakterju viteza soočata vera in védenje. Vitez hoče vedeti in ob bibličnih prizorih trpljenja, zla in greha odkrije, da je strah temelj vere, a hkrati izvir demonizma. Potem pa v srečanju glumaške družine z Mio (Bibi Andersson) in Jofom (Nils Poppe) odkrije, da je sreča v preprostih zemeljskih radostih. S simbolično poanto se na koncu filma edino glumači uspejo rešiti iz kroga plesa smrti v trenutku, ko smrt pride po viteza. Napetost med poloma groze, greha in božje kazni ter radostjo uživanja življenja je okrepljena s svetlobnimi učinki, v kontrastu mraka in svetlobe. Znano je, da je Bergman, ki je vsaj v svojem obsežnem opusu črno-belih filmov ostal zvest izročilu filmskega ekspresionizma, prav v času dela na **Sedmem pečatu** in **Deviškem vrelcu** študiral Mizoguchija in Kurosawo ter pri njiju »pobral« nekaj naukov o filmski naraciji, kar do neke mere pojasnjuje pasaže z misteriozno atmosfero.

V enem izmed filmanih intervjujev, verjetno konec šestdesetih let, je Bergman o svoji »religiozni fazi« povedal naslednje: »V zgodnejših filmih sem vedno puščal odprto vprašanje obstoja boga. V **Deviškem vrelcu** sem pustil bogu, da odgovori, zatekel sem se k baladi z nenehnim prihodom pomladi. Tako sem se temi približal na osebni način in zabeležil svoje pojmovanje boga. V filmu **Onkraj zrcala** je to bolj jasno izraženo, kjer je credo: bog je ljubezen in ljubezen je bog. Torej je dokaz obstoja boga realnost ljubezni, ljubezni kot nečesa resničnega na tem svetu. V **Obhajancih** sem se ukvarjal s tem problemom in



# BERGMAN



MOLK (1962–64)

moral sem uničiti celotni koncept boga. In zdaj sem celo prišel do širšega in bolj jasno določenega pojmovanja boga« (Cit. po TV-dokumentarcu **Ingmar Bergman**, *The Magic Lantern*). Enostavno povedano, glavna oseba filma, vaški pastor Thomas (Gunnar Björnstrand), izgublja vero v boga. Trenutek, ko se nakopičeni dvom v pastorju rešuje v samopriznanju dvoma, vidimo Thomasa v prizoru, posnetem večinoma v »polvelikem« planu, zadržega skozi cerkveno okno v družbi z Märto (Ingrid Thulin). Pri mojstru velikega plana, kakršen je bil Bergman, gotovo ni bilo naključje, da je Thomasov pogled obrnjen stran od kamere, usmerjen v prostor onkraj okvirja ekrana, ko Thomas izgovarja svoje besedilo. Spomni se Kristusovega dvoma pred smrtjo, ko mu bog odgovarja le z molkom. In to, kar Thomas »sliši«, priznavajoč si svoj dvom, je prav ta božji molk. Bog se ne razodeva, dvom izničuje vero. Toda tisto, kar Bergman v citiranem intervjuju imenuje »širše in bolj jasno določeno pojmovanje boga«, se prikaže skozi pastorjevo obhajanje, izvajanje priučenih gest v samem verskem ritualu. Kot se zdi, v tej svoji »nietschejevski« upodobitvi še sam Bergman ni takoj ugotovil, da se je zanj skozi fiksijsko osebo Thomasa prezenca religije razrešila, izginila. Kajti v izjavi, ki jo je dal nekoliko kasneje, je dejal: »Bog ni nikoli spregovoril, ker ne obstaja. Odkar se je prisotnost religije v moji eksistenci povsem razsula, je življenje postalo strahotno lažje... To veliko pospravilo sem opravil ob svojem filmu **Obhajanci**. Potem je bilo vse mirno in dobro« (R. Lefevre: **Ingmar Bergman**, str. 71).

Naj bo kakorkoli že, po **Obhajancih** religija in problem boga ne bosta več centralna tema nobenega od še številnih filmov, z izjemo razvidne antiklerikalne poante v **Fanny in Alexander**, ampak se kvečjemu pojavljata bolj kot psihološka kategorija. V maniri humanizma bi se kajpak lepo slišalo, če bi rekli, da se je Bergman potem obrnil k človeku, toda tega ne moremo reči, ker bi tako predpostavljali gesto nadomestitve boga s človekom in prav gotovo lahko vsakdo, ki je videl vsaj nekaj

Bergmanovih filmov, pritrdi ugotovitvi, da v njegovih filmih ni mogoče zaslediti nikakršnega humanističnega poveličevanja človeka. Če naj bi že sploh govorili v kakšnih tovrstnih relacijah, potem bi kvečjemu lahko rekli, da je izginjanje boga iz Bergmanovih filmskih psiho-pejsažev ustvarilo praznino kot intersubjektivno vez, preko katere ne seže niti nekoliko idealizirana instanca ljubezni in zgodnjih filmov.

Manj opažena razlika med Bergmanovimi zgodnjimi filmi in filmi »zrelega Bergmana« (če je ob avtorju, ki je ob vsaki priložnosti poudarjal svoj infantilizem in vlogo otroških spominov, sploh možno govoriti o zrelosti v običajnem pomenu) pa je dejstvo, da v »zreli fazi« ne najdemo več omembe vredne socialne motivike, kakršna nosi takšna filma, kot sta bila že omenjeni **Dežuje na najino ljubezen** in še bolj dosledno **Poletje z Moniko**. Za oba filma bi lahko trdili, da po zunanji formi evocirata žanr melodrame, saj se v obeh odprto skriva ne do konca izrečeni (a jasno prikazani) socialni konflikt. Vendar pa ju spričo tega, da sicer precej eksploatirani motiv ljubezni ne preraste v nikakršen sentimentalno obarvan kontrapunkt hladni usodi, ne moremo ravno klasificirati kot melodrami.

Toda tisto, kar je nemara pomembnejše, je to, kar Bergman upodobi kot žensko reakcijo na sivo (proletarsko) vsakdanjost: brezglavo sprejemanje ljubezni pri Maggie (Barbara Kollberg) v **Dežuje na najino ljubezen** in Monikino (Harriet Anderson) instinktivnost ter erotična sproščenost v **Poletju z Moniko**. Lahko bi rekli, da je Bergman odkril tisto domeno svojega filmskega dela, ki jo imenuje »ženska dežela«, skozi socialno dimenzijo položaja ženske, ki se trga iz determiniranosti morale (ideologije) viktorskega meščanstva v lokalni švedski verziji. Tisto, s čimer je Bergman prispeval k v šestdesetih letih razvpitemu mitu o švedski (seksualni) toleranci in emancipiranosti žensk, niso bili samo za tisti čas »šokantni« erotični prizori in golota Harriet Andresson v **Poletju z Moniko**, marveč dramaturška funkcija nosečnosti.

Tako David (Birger Malmsten) v **Dežuje...** pristane na poroko z Maggie potem, ko mu ta zaupa, da je pred njunim srečanjem zanosila z neznancem, Harry (Lars Ekborg) v **Poletju...** pa ostane sam z otrokom potem, ko na koncu Monika odide. V zvezi s **Poletjem z Moniko** je treba omeniti izstopajoči detajl, ki ga je v tem filmu neznanega in takrat s strani pariške kritike zavračane avtorja, opazil Godard in mu tako lahko pripisemo, da je anticipiral novi val. Gre za prizor, v katerem se Monika in njen ljubimec zabavata ob glasbi iz juke-boxa. Harry Moniki prižge cigareto, sledi komunikativno samodejno približevanje obrazov, da si Harry prižge svojo cigareto na Monikini, iz srednjega plana se kamera v velikem planu osredišči na obrazu Monike, ki strmo pogleda naravnost v kamero, in to spogledovanje s kamero traja toliko časa, da mora ta pogled v kamero vsak normalen gledalec »začutiti na sebi«. Gotovo imamo opraviti z eno od antoloških uporab kamere v funkciji pogleda drugega, v tem primeru nabitega s pomenom, ki sloni na socialni plati filma, na individualnem instinktivnem uporju junakinje zoper determinante svojega položaja v okolju, uporju, motiviranem z željo in mladostno energijo. (Torej lahko govorimo tudi o Bergmanovem rahlem stiku z nastajajočim generacijskim konfliktom.)

Zdaj nemara lahko preidemo k obravnavi tistih Bergmanovih filmov, ki naj bi sodili k tistim, ki bi jim rekli »tipični bergmanovski filmi«, čeprav bi lahko našli



# INGMAR BE

slovar cineastov veliko razlogov za oponiranje upravičenosti take označbe. Najprej bi morali ugotoviti, da se je ta tipičnost, če ne prej, dokaj polno razvila že v petem Bergmanovem filmu **Zapor** (48), da je dosegla enega od vrhuncev v **Divjih jagodah** (57), ob katerem se spomnimo Bergmanove zveze z veličino švedskega nemega filma, Victorjem Sjöströmom, v **Divjih jagodah** v vlogi profesorja Borga. Po drugi strani pa zadnja filma zgodnjega Bergmana, **Onkraj ogledala** (61) in omenjeni **Obhajanci**, že predstavljata koncept Bergmanovega lastnega žanra: komornega filma. Z nečim pa se je le treba strinjati. Z morda tremi izjemami, ki jih bomo opredelili kasneje, so filmi »zrelega« Bergmana zajemljivi s pojmom psihološke študije, ki pa nam samodejno sugerirajo psihoanalitiške asociacije v dimenziji nekakšne komunikacije z družbenim kontekstom na vsekakor zelo posebni frekvenci. Filmi drugega Bergmanovega obdobja so poleg tega definitivno usmerjeni v raziskovanje »ženske dežele«, kar je bilo, kot je brez zadrege Bergman večkrat izjavil, v povezavi z njegovimi osebnimi izkušnjami in problemi. Do neke mere je presenetljivo, da je Bergman prav s temi svojimi filmi, pogosto opisovanimi kot »hermetičnimi«, požel tudi nekaj komercialnega uspeha, čeprav to ne more biti povod za prehitro precenjevanje okusa občinstva, saj je za to poskrbela v šestdesetih letih še dokaj prisotna cenzorska dejavnost po evropskih državah, ki je jasna namigovanja na seksualno motivirane travme štela za preveliko dozo perverzности. (Kot vemo pa ni bilo treba čakati dolgo, da se je osmešila cenzura, ki je, natančneje pogledano, pravzaprav reagirala bolj na »pornografijo« duše kot telesa — vsaj v Bergmanovem primeru.)

Kar naj bi bil rez med dvema obdobjema Bergmanovega filmskega ustvarjanja, preboj dvoma na prvo mesto pred vero, je pravzaprav povezovalni člen. Božji molk iz **Obhajancev** se v **Molku** (63) po Bergmanovi opazki spremeni v »negativ«, torej praznina na »horizontalni« ravni za razliko od tiste, ki se kaže pogledu, gibajočem se po »vertikali«. Neke vrste kulturni šok, ki ga je Bergman z **Molkom** povzročil po vsej Evropi, je danes mogoče evocirati le kot podatek, ki nemara priča o tem, da se tudi trajnejši estetski proizvodi v svoji aktualni dimenziji konfrontirajo z danim redom, časom, kar se v transpoziciji imenuje stanje duha. Ko se je polegel prah vznemirjenja, slabo prikritih intelektualiziranih nasprotovanj Bergmanovi obravnavi seksualnosti v tem filmu (med katere je treba prišteti tudi nekaj zgodnje feminističnih negativnih reakcij, kar štejemo za zmoto, ker feministke v Bergmanu niso takoj odkrile zaveznika), je **Molk** ostal kot še vedno ne do konca analiziran film, mojstrovina po formi in semiotični odprtosti te forme. **Molk**, kot morda najbolj modernističen Bergmanov film, a še vedno ekspresionističen, vsebuje le minimalno zgodbo in zato bi najbrž bilo odveč, če bi se preveč spuščali v dramaturgijo. Le-to nadomešča postopek, ki ga imenujemo kompozicija, ki ni brez zveze z glasbo.

52 »Na začetku sem imel idejo, da bi realiziral film, ki sledi zakonom glasbe in ne dramatike. Film, ki funkcionira po asociacijah, po ritmih, z eno osrednjo temo in dodanimi temami. Ko sem pisal ta film, sem mislil veliko bolj glasbeno kot navadno. Toda dejansko od Bartoka ni ostalo nič drugega kot začetek filma, ki skoraj takoj sledi njegovi glasbi: torej mehka pasaža, pridušena in nenadna eksplozija.« (*Le Cinema selon Bergman*, str. 220)

Kompozicija filma sloni na razmerju sester Anne (Gunnel Lindblom) in Ester (Ingrid Thulin) v družbi z Annininim sinom Johanom. V skladu z naslovom filma skorajda ni

dialogov »... jezik je prenehal biti sistem komunikacije,« (*ibid.*, str. 222), a skozi odvijanje filma v hotelu, kjer sta se sredi poti sestri ustavili zaradi Esterine bolezn, se akumulira erotično nabita napetost med sestrama (ena je oz. ima, kar druga ni oz. nima): intelektualko, seksualno sfrustrirano Ester in senzualno Anno. Njun odnos se reducira na golo fizično, telesno dimenzijo, nevrotično soprisotnost, ki se razreši s tem, da Anna in Johan odpotujeta, Ester pa umre sama. Lahko bi torej rekli, da gre za film atmosfere, in ne bi mogli reči, da je v vsem skupaj mogoče iskati kakršnokoli vsaj parcialno avtorjevo sugestijo izhoda. Če verjamemo Bergmanovi izjavi, da je bil »... v ozadju filma prelom z neko ideologijo in načinom življenja« (*ibid.*, str. 221), potem najbrž ni šlo za nič drugega kot za radikalno soočenje z instanco drugega, a hkrati tudi kratkomalo s seksualno represijo, posredovano z vso pezo neposredno neizrečenega. Čeprav so film skušali pojasnjevati z aparatom takrat še modne eksistencialistične filozofije, pa to ne pomeni, da gre za »eksistencialističen« film. Tvegajmo hipotezo, da se prav v tem filmu odvija prelom s povojnim stanjem duha, ki ga na intelektualni ravni (simptomalno) izraža eksistencializem. Bergman seveda ni opravil svojega dela posla na ravni teorije, ampak jasno s filmom. Njegov predmet oz. objekt njegove (Nykvistove) kamere postanejo pravzaprav družbena razmerja na mikroravni, kjer je pomembnejše manifestiranje subjektivnosti v njeni partikularnosti, ranljivosti, popadljivosti, izgubljenosti, kakor kakršnokoli uprizarjanje smisla in svobode, ki ju kot (iluzorična) izhoda najdemo »v nečem« takem kot npr. še v **Sedmem pečatu**. Lahko bi domnevali, da je Bergman do tega filmskega »objektiviranja« subjektivnega prispel prek svojega intenzivnega dela z igralci, ki z ekshibicionizmom vpričo detajlistične kamere demonstrirajo meje možnosti prikazovanja mejnih stanj z gibi, pogledi itn., čemur da montaža le minimalno odpreti smisel, zunaj vsake enoznačnosti.

PERSONA (1966)





# BERGMAN

To se v še posebno čisti obliki pokaže v filmu **Persona** (65) z Liv Ullman v vlogi Elisabeth Vogler in z Bibi Andersson v vlogi bolničarke Alme. S stališča instance drugega je individualna subjektivnost razsrediščena in Bergman v svojem delu na tistem najbolj elementarnem (paradigmatičnem) v intersubjektivnih razmerjih uporabi tehniko, ki jo je v svojem perfekcionizmu podrobno poznal, »tehniko« velikega plana. Tu je treba upoštevati Deleuzovo opazko: »Ni velikega plana obraza. Veliki plan, to je obraz... Zaman se je spraševati v **Personi**, ali gre za dve osebi, ki sta si bili predhodno podobni ali ki sta na tem, da si bosta postali podobni, ali nasprotno za eno samo osebo, ki se podvaja. To je druga stvar. Veliki plan je samo potisnil obraz do območja, na katerem je prenehal vladati princip individuacije.« (G. Deleuze: *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Pariz 1983, str.141—142) **Persona** je morda najunikatnejši, najneponovljivejši Bergmanov film, temelječ na preprosti ideji soočenja dveh žensk, od katerih ena govori, druga pa niti ne črhne. Vsa poanta filma je prignana do konca z montažo dveh polovic različnih obrazov v en obraz — metafora brez relacije do česarkoli, kar naj bi ponazarjala. Jaz je drugi in drugi je jaz, je edino, kar je mogoče zaključiti. To, kar je razvil v **Personi**, ostane v nekem smislu konstanta Bergmanovih filmov s kompleksnejšo motiviko, kakršni so bili **Čas volkov** (67), **Sramota** (68), **Kriki in šepetanja** (72) in še drugih, med katerimi dominirajo filmi iz časa njegovega bivanja na otoku Farö, pa tudi še kasnejših, kot sta **Z obrazom proti obrazu** (75) ali **Jesenska sonata** (78). Kar opazimo v domala vseh teh filmih, je vrnitev oniričnega momenta, s katerim se je Bergman poigraval že v svojem zgodnjem obdobju, le da zdaj sanjski svet, manj kot kontrast »realnemu« pomeni ekstenzijo realnega, ki se tako izkaže za nič manj imaginarno kot sanje. Bergmanovi karakterji, razbremenjeni iluzij boga in svobode, v kupčiji za trenutke vsaj privida sreče, ali »vsaj« komunikacije, »funkcionirajo«

v soočenju z vojno (**Sramota**), smrtjo (**Kriki in šepetanja**) ali kratkoma s samimi seboj (kjer najdejo le brkljarijo odsevov drugih) in jim je blizu dejanje samomora (**Z obrazom proti obrazu**), ali konec koncev v vzajemni pogojenosti, kakršna nevrotizira Ingrid Bergman in Liv Ullman kot mati in hčerko v **Jesenski sonati**. Vojna kot nekakšna kulisa v **Sramoti**, vojna, ki se dogaja na nekem nedoločnem kraju in v času, je povnanjenje subjekta, kot nekakšna stalna potencia njegove možnosti samozanikanja, samoizničanja, ki se ji, obremenjen s konstitutivno krivdo, ne more izmakniti, niti ne v njej ne-sodelovati, kadar ga ujame v njegovi izoliranosti. Mogoče se je samo do neke mere sprenevedati, da gre za povsem zunanje dogajanje, a prej ali slej je očitien njen vdor v samo psihiko karakterjev. Na neki drugi ravni je nekaj podobnega s smrtjo v **Krikih in šepetanjih**, kjer se Bergmanova gledališka izurjenost izkaže v rabi scenografskih elementov in rekvizitov. Ves meščanski dekor »normalnosti« je hitro razkrit kot le prozorna prevleka nad grozo realnega, ki vsebuje smrt. Pa vendar je ta dekor tisto, kar ohranja posameznike/-ce v nekakšnih sporazumevalnih relacijah in hkrati šele umešča vso neznosnost konca, smrti. Poslikani umivalnik pod usti Agnes (Harriet Anderson) v smrtni agoniji, ki naj bi higienično prestregel bruhanje, služi gesti edino možnega soočanja s smrtjo, torej nakazovanju meje med tu in onstran, kjer je lahko, vseeno, bog ali nič. V **Z obrazom proti obrazu** je isto funkcijo, le da v časovnem razmiku, odigral telefon. Jenny (Liv Ullman) pokliče Thomasa (Erland Josephson), preden se odloči, da bo svojo somnambulnost, ki jo ne zapusti po bizarni sceni poskusa posilstva, končala s samomorom s tabletami, in prekine pogovor na začetku stavka. Komunikacija je torej nekaj, kar je funkcija mejne situacije, vzpostavljena pravzaprav z njenim obstojem na način nespোরazuma v domnevni »normalnosti«.

Toda v tej obsežni zreli fazi Bergmana se Bergman prikaže še v drugi luči, s filmi iz nekega »drugega kozmosa«. Vsak

PO VAJI (1982—83)



FANNY IN ALEXANDER (1982—84)





posebej filmi, kot so **Prizori iz družinskega življenja** (73), **Čarobna piščal** (74) in **Fanny in Alexander** (83), reprezentirajo Bergmana kot avtorja širših zmožnosti, kakršnim bi se lahko klanjala tudi največja imena Hollywooda. Tu moramo izvzeti film **Kačje jajce** (77), verjetno najbolj ponesrečen film celotnega opusa, ki ga najbrž ne bo mogoče nikoli rehabilitirati, čeprav ni dvoma, da bodo vsi filmsko in še drugače zanimivi elementi tega filma še kdaj odkrili in reinterpreterirani. Da je film sploh nastal, pojasnjuje avtobiografski detajl (prim. *The Magic Lantern*, str. 123—124) Bergmanove mladostne fasciniranosti z nacizmom, kar je gotovo prispevalo k temu, da je v svoji lastni subjektivnosti, sicer na sploh konstitutivni kulpabiliziranosti, premislil še določeno družbeno dimenzijo, »krivdo po asociaciji«. Bergman je torej verjetno moral posneti **Kačje jajce**, da mu je nemara postalo jasno, da je v svojem opusu že opravil obračun s fašizmom in da mu ta obračun v manifestni obliki ne more uspeti.

Če so **Prizori iz družinskega življenja** pomenili nekakšno spravo med bergmanovsko naracijo in množičnim občinstvom, pa je **Čarobna piščal** pomenila promocijo svetovni javnosti manj znanega profesionalca-Bergmana —gledališkega (vključno opernega) režiserja, ki je svojo pot v **performing arts** sploh pričel v operi ter jo tudi po zaključku svojega filmskega opusa nadaljeval v gledališču. Ob tem filmu je svetovna snobovska internacionala zavzdihnila: »Očarljivo!« in ni se motila. **Fanny in Alexander**, »zadnji moj film«, je filmski fenomen Ingmarja Bergmana zaokrožil v velikem slogu spektakla z avtobiografskimi potezami, še zlasti s pojasnili Bermanovega odnosa do filma, vzpostavljenega v zgodnjem otroštvu, z bravurami režijsko trdno vodenih igralcev in končno veliko spravo z malomeščanskim hedonizmom. In ne nazadnje, v zadnjem filmu je Bergmanu uspel simbolni (v filmu dejanski) umor očeta. S **Fanny in Alexandrom** pa je Bergman povsem obrnil še neki drugi proces, namreč proces spravljanja svojega dela v zgodovino, proces zavračanja njegovih filmov kot domnevno datiranih, prisiljeno »globokih«, zavozlanih v kvazi psihologizacijo itn. **Fanny in Alexander** je s svojo bleščečo formo obrnil pozornost k Bergmanu kot avtorju evropske kulture, enemu tistih, ki je film tej kulturi prisvojil s pogledom **Onkraj zrcala**.

# INGMAR BE

## Filmografija Ingmarja Bergmana

po letih:

1946  
Križa (Kris)  
Dežuje na najino ljubezen (Det regnar på var kärlek)

1947  
Ladja za Indijo (Skepp till Indialand)

1948  
Glasba v temi (Musik i mörker)  
Pristaniško mesto (Hamnstad)

1949  
Zapor (Fängelse)  
Žeja (Törst)

1950  
K radosti (Till glädje)  
To se tu ne more zgoditi (Sånt händer inte här)

1951  
Poletna medigra (Sommarlek)  
Bris (reklame za istoimenskega proizvajalca mila)

1952  
Ženske čakajo (Kvinnors väntan)

1953  
Poletje z Moniko (Sommaren med Monika)  
Noč glumačev (Gycklarnas afton)

1954  
Pouk o ljubezni (En lektion i kärlek)

1955  
Ženske sanje (Kvinnordröm)  
Nasmehi poletne noči (Sommarnattens leende)

1956/57  
Sedmi Pečat (Det sjunde inseglet)  
Divje Jagode (Smultornstället)

1958  
Na pragu življenja (Nära livet)  
Obraz (Ansiktet)

1959/60  
Deviški vrelec (Jungfrukällan)  
Hudičevo oko (Djävulens öga)

1961  
Onstran ogledala (Såsom i en spegel)

1962/63  
Zimska svetloba ali Obhajanci (Nattvardsgästerna)  
Molk (Tystnaden)

1964  
Ah, vse te ženske (För att inte tala om alla dessa kvinnor)

1966  
Persona

1967  
Daniel, epizoda v omnibusu večih avtorjev pod skupnim naslovom  
Vzpodbuda (Stimulansa)

1968  
Čas volkov (Vargtimmen)  
Sramota (Skammen)

1969  
Ritual (Riten)  
Strast (En passion)  
Farö (dokumentarec o otoku Farö)



# BERGMAN

1971  
Dotik (The Touch)

1973  
Kriki in šepetanja (Viskningarna och rop)  
Prizori iz družinskega življenja (Scener ur ett äktenskap)

1975  
Čarobna piščal (Trollflojten)

1976  
Z obrazom proti obrazu (Ansikte mot ansikte)

1977  
Kačje jajce (Das Schlangenei)

1978  
Jesenska sonata (Herbstsonat)

1979  
Farö — dokument 1979

1980  
Iz življenja marionet (Aus dem Leben der Marionetten)

1982/83  
Fanny in Alexander (Fanny och Alexander)  
Po vaji (Efter repetitionen)

1985  
Karinin obraz (Karins ansikte) — kratkometražni  
Dokumenti o Fanny in Alexander (Dokument Fanny och Alexander)

## Filmi in televizijski filmi o Bergmanu

1971  
Bergman o Bergmanu (Bergman om Bergman), realizacija: Stig Björkman.

1973  
Foto; Sven Nykvist, realizacija: Bayley Sileck.

1986  
Ingman Bergman, Čarobna svetilka, Režiser (Ingmar Bergman the Magic Lantern, The Director), realizacija: Michael Wintterbottom za Thames TV.

## Izbor iz bibliografije knjižnih del o Bergmanu

Béranger, Jean:  
Ingmar Bergman et ses films, Terrain vague, Paris, 1960.  
La grande aventure du cinéma suédois, Terrain vague, Paris, 1970.

Bergman, Ingmar:  
Lanterna Magica, Norstedts Förlag, Stockholm 1987.

Angleški prevod:  
The Magic Lantern, Penguin, Harmondsworth 1988.

Bergom-Larsson, Maria:  
Ingmar Bergman and Society, A. S. Barnes, San Diego, 1978.

Björkman, S., T. Manns, J. Sima:  
Bergman om Bergman, P. A. Nortstedt & Söners Förlag, Stockholm, 1970.

Francoski prevod:  
Le cinéma selon Bergman, Ed. Seghers, Paris, 1973.

Chiaretti, Tomaso:  
Ingmar Bergman, Canesi, Roma, 1964.

Cowie, Peter:  
Ingmar Bergman, Loughton, Essex, 1961, 83.

Donner, Jörn:  
Djävulens ansikte:  
Ingmar Bergmans filmer, Bokförlaget Aldus-Bonniers, Stockholm, 1962.

Francoski prevod:  
Ingmar Bergman, Ed. Seghers, Paris 1970, 73.

Lange-Fuchs, Hauke:  
Der Frühe Ingmar Bergman, Nordische Filmtage, Lübeck, 1978.

Lefèvre, Raymond:  
Ingmar Bergman, Edilig, Paris, 1983

Manvell, Roger:  
Ingmar Bergman: An Appreciation, Arno Press, New York 1980.

Marion, Denis:  
Ingmar Bergman, Gallimard, Paris, 1979.

Steene, Birgitta:  
A Reference Guide to Ingmar Bergman, G. K. Hall, Boston, 1982.

Young, Vernon:  
Cinema Borealis, Ingmar Bergman and the Swedish Ethos, D. Lewis, New York, 1971.

P. S.:  
V srbohrvaščini (kvaliteten izbor prevodnih in dveh domačih člankov s kompletno filmografijo itn.): Ingmar Bergman — između vremena i večnosti, POLJA, julij 89, br. 365, Novi Sad.