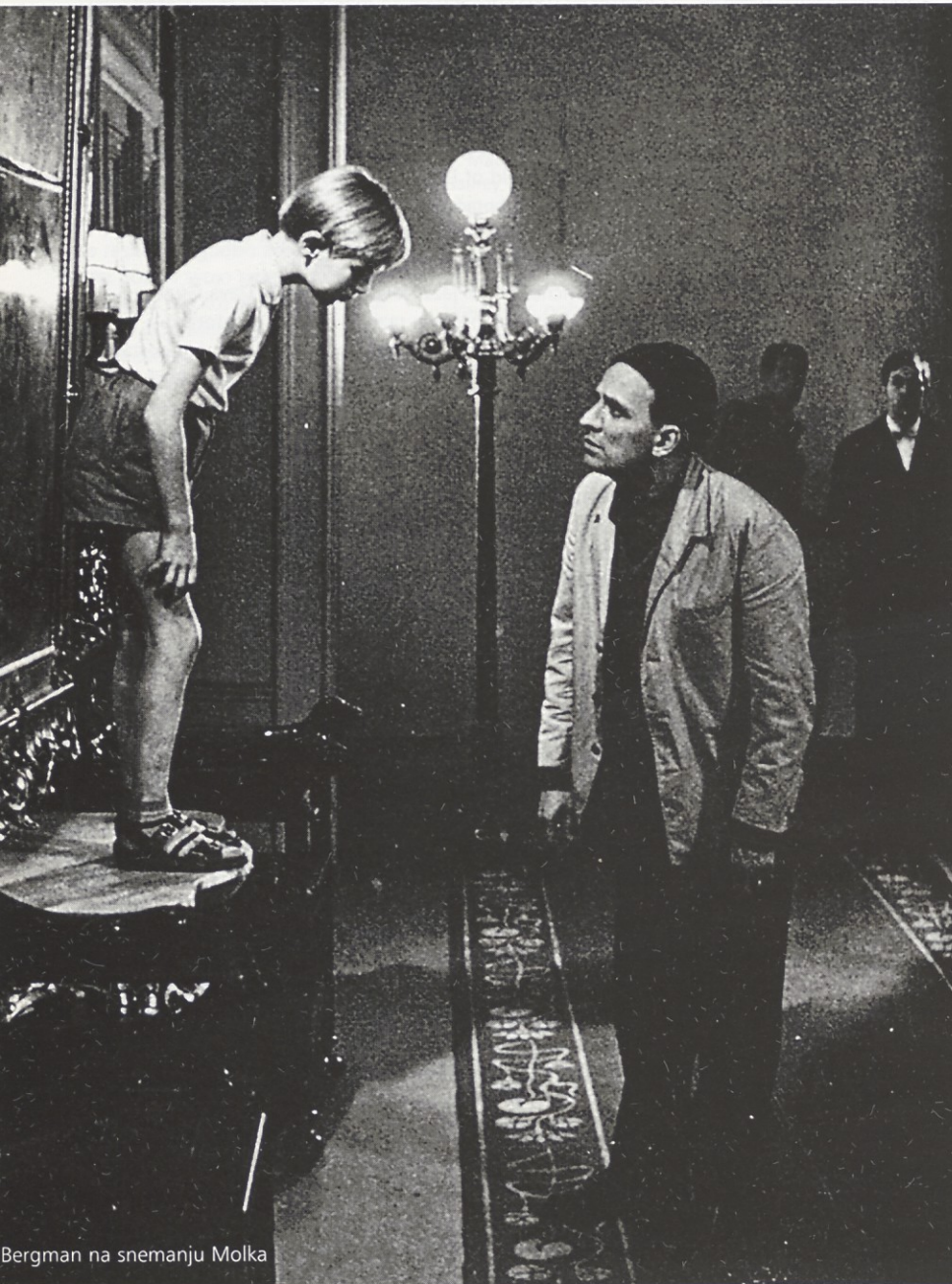


ženske v bergmanovih filmih: molk, persona, kriki in šepetanja



Bergman na snemanju Molka

Bergman in ženske

Bergmana je vedno fasciniral ženski svet in je bil, podobno kot njegov vzornik Strindberg, razpet med občudovanje in nerazložljivo obsedenost, ki je mejila na strah in prezir. Filmski kritiki in feministke so mu pogosto očitali, da je ženske razdelil na seksualne kreature z močno voljo po preživetju in na intelektualne nevrotičarke, ki zaradi svoje frigidnosti in frustriranosti bežijo pred zunanjim svetom. V tej delitvi so predvsem feministke videle kritiko sodobne emancipirane ženske, ki se namesto z materinstvom ukvarja s svojim delom in se izobražuje. Bergman, ki se ni nikoli udeleževal feminističnih razprav, a se je dovolj zavedal kočljivosti te teme, je obtožbe zanikal pod pretvezo, da bi vsako žensko vlogo v njegovem filmu lahko odigral tudi moški: *“Nobenega posebnega razločevanja med moškim in žensko nisem začrtal. Nimam nobenega dokončnega mnenja o ženskah.”*¹ Vendar na nekem drugem mestu reče tudi naslednje: *“Moja nenehna očaranost nad ženskim spolom je ena izmed mojih največjih ustvarjalnih sil. Očitno je takšna navezanost tudi vzrok za ambivalentnost, vsebuje element nasilja.”*² Očitno je, da lahko glavne like v njegovih filmih odigrajo samo ženske, čeprav so sprva morebiti dodeljene moškim igralcem, saj lahko edinole močne ženske prikažejo vso silo svojih čustev in notranjo razpetost, ki fascinira pogled gledalca. Zasluga za to gre enkratnim švedskim igralkam, kot so Harriet Andersson, Bibi Andersson in Ingrid Thulin, ter norveški igralki Liv Ullmann; vse so s svojim nedvomnim talentom in instinktom takoj dojele, kaj hoče režiser povedati z njihovo vlogo. Ingrid Thulin je nekoč dejala, da ne razume Bergmana, če ji glede filma kaj govori, kadar je brez besed, pa “telepatsko” začuti vse, kar je v njegovih mislih. Podatek, da se je Bergman s svojimi igralkami vedno odlično razumel, kaže na zanimivo dejstvo, da so ženske takoj “nagonsko” začutile svojo vlogo, še preden so jo odigrale, in da je Bergman na ta način prisoten bolj na ženski kot na moški strani. Njegova trditev, da bi žensko vlogo lahko odigrali tudi moški, je absurdna. Konec koncev so ga ženske vedno bolj privlačile kot moški, tako na duhovni kot na seksualni ravni, in z njihovo prisotnostjo v filmu je le nadaljeval svoj miselni razvoj.

Ženski obraz ga je vedno najbolj fascinal, zato lahko v njegovih filmih zasledimo približane obraze, ki izžarevajo močna čustva, kot so hrepenenje, bolečina, gnus in prezir. Moški obrazi tega niso zmožni, ali pa so zmožni izražanja čustev le v manjši meri. Rustin Thompson v svojem članku *Bergman's Women* opisuje nasmeh Ingrid Thulin, ki je kakor "odsev kačjih strupnikov pred ugrizom". Opisuje jo kot Bergmanovo ledeno princesko in stoično mučenko. Bibi Andersson opisuje kot nedolžno, naivno žensko z mnogimi obrazi, Liv Ullmann pa kot misteriozno lepoticu, ki je sledila Bergmanovi intuiciji in na svojem obrazu prikrivala mnoge podpomene, od lahkotnega mladostnega nasmeha do najbolj divjega in jeznega pogleda. Bergmana je zanimala psihološka konstrukcija žensk in njihovo obnašanje v določenih situacijah; iz igralk je vedno potegnil najboljše, če je sledil njihovi prostovoljni improvizaciji. Tako je prikazal ženske, ki so zapuščene od boga ali pa ujete v utesnjujočem zakonu, in ženske, ki so v različnih ekstremnih stanjih doživljale izbruhe nekontroliranega besa in strasti. Zanimiv je tudi podatek, da so njegove ženske v filmih nemalokrat doživele erotične, celo lezbične scene, in da so največkrat čutile ambivalentna čustva nežnosti, ljubezni ter ljubosumja in sovraštva. Prizori približanih ženskih obrazov in detajli rok, ki se dotikajo in ljubkujejo, se vlečejo skozi vse njegove filme. Če Bergmanu ni uspelo prepričati feministk, pa mu je uspelo približati ženski svet neizobraženemu občinstvu – in to ravno skozi njihovo govorico telesa in neprikrito seksualnost.

Molk

Molk (Tystnaden, 1963) je film, ki je na Švedskem sprožil val neodobravanja. Bergman je v letu 1963, ko je bil film posnet, prejel po več tisoč grozilnih pisem in klicev. Film je bil v tistih časih kontroverzen predvsem zaradi razgrinjanja seksualnosti – v filmu je prizor, ko Ester (Ingrid Thulin) masturbira, in zelo lepo prikazana scena seksualnega akta v kinu, ki deluje groteskno. Tudi lezbičen odnos do sestre, ki ga Ester ne skriva preveč, v konzervativnem okolju vzbuja občutke gnusa in neodobravanja. Bergman je najprej želel posneti film o dveh moških, ki gresta na potovanje in se zaradi bolezninega izmed njiju ustavita v tujem mestu. To se je namreč zgodilo samemu režiserju – z ostarelim prijateljem, pesnikom, je potoval po Nemčiji in se zaradi njegove nenadne bolezni za nekaj časa ustalil v majhnem nemškem mestecu. Režiser je že od otroštva občudoval Berlin – to mesto ga je vedno navdajalo s pridihom sublimnega –, zato je hotel v filmu prikazati mestece Timoka na podoben način, kot je sam doživljal Berlin. Besedo Timoka je pobral pri nekem pesniku iz Estonije, kjer ima pomen "pripadati rablju". In res dobi gledalec občutek, da skozi ves film v zraku visi neka sekira in da žrtev še ni določena. Neznosna vročina, ki se vije skozi ves film, neskončno trpljenje Ester, ki boleha za neznano boleznijo, prizori s pritlikavci, ki nenehno menjavajo spolne in družbene vloge, napeto vojno ozračje, temačni prostori zakotnih in zakajenih kinematografov ter barov, kjer potlačena seksualnost vedno znova udari na plan, nerazumljiva govorica tujega sveta in nerazumljiv odnos med dvema sestrama, ki sta nekoč odraščali skupaj, a sta si postali neznosno tuji. Bergman se spominja, da je ob nastajanju tega filma napisal naslednje: "Življenje ima v sebi samo toliko pomembnosti in pomena, kolikor ga sami vložimo vanj." Ester se kot prevajalka trudi razumeti neznan

besede v tujem mestu in počasi izdeluje slovar njihovih pomenov – njeno življenje s tem dobi čisto drugo dimenzijo. Medtem ko njeno libidinalno življenje razpada na kosce, ki jih ne more več združiti v celoto, se trudi najti povezave na neznanem jezikovnem področju, da bi s tem zapolnila svojo praznino in se vzpostavila na neki drugi ravni kot ustvarjajoči subjekt izjavljanja. Svoj slovar podari dečku Johanu (Jörgen Lindström), ki je nenehoma razpet med svojo senzibilno mater in njeno razgledano sestro. Deček na koncu filma izgovarja napisane besede, ki jih ne sliši nihče drug, in si prizadeva najti njihov pomen v svojem svetu.

Deček Johan ima za Bergmana vlogo katalizatorja, posrednika med instiktivnim in čutnim svetom, ki ga predstavlja njegova mama Anna (Gunnel Lindblom), ter med razumskim in načelnim svetom, ki ga predstavlja njena sestra Ester. Da bi čim bolje prikazal Annino seksualno energijo in njeno organsko telesnost, jo nenehno kaže v njeni goloti in senzibilnem premikanju – ko se oblači, slači, umiva ali ljubkuje ljubimca. V nasprotju z Annino odprtostjo prikaže Ester kot vedno oblečeno in obrnjeno vase, čeprav izpostavi tudi njeno željo po dotikanju drugih in po komunikaciji. Johan hlepi po dotikih svoje matere in ljubosumno spremlja vsak njen gib; Ester se mu želi približati tudi telesno, a ji to ne uspe, zato ga navdihuje zgolj s svojimi mislimi in informacijami o zunanjem svetu. Johan bi čisto lahko bil Bergman sam, ki v sebi nikoli ni prebolel svojega otroštva in je vedno iskal ženske, ki so imele prefinjen čut za materinstvo in senzibilno energijo. Goran Persson, ki je večkrat sodeloval pri njegovih filmih, pravi, da je Johan osvobojen svoje očetovske figure in da je izven tradicije, kar ga po eni strani inspirira, po drugi pa straši. Maria Bergom-Larsson, angleška filmska kritičarka, vidi v Ester poosebljeno očetovsko figuro, ki vodi Johanov miselni razvoj, hkrati pa vidi očeta tudi v likih, kot so pritlikavci in strežnik. Pritlikavci, ki sodelujejo v bližnjem kabaretu, oblečejo Johana v žensko obleko in mu s tem pokažejo, da se spolne vloge lahko v vsakem trenutku zamenjajo in da je vsak človek sposoben opičje narave, medtem ko ga strežnik s svojo igro oblačenja hrenovke odreši strahu pred kastracijo. Bergman si je v nasprotju s svojimi zgodnjimi filmi, v katerih je očetovska figura vedno avtoritativne in diktatorske narave, dopustil izlet v deželo fantazij in simbolov. Johan živi svoje sanjsko življenje, polno erotike in domišljije, in očeta potrebuje samo v simboličnem smislu. Ker pa je očetovska figura v njegovih filmih zelo pogosto združena s pojmovanjem boga, je tudi v tem filmu zaznavna paralela med odsotnostjo očeta in odsotnostjo boga. Tako kot Johan tudi Anna in Ester živita brez očeta in slutita medsebojno napetost kot zapuščeno od boga. Anna v nekem trenutku napade Ester: "Ko je oče umrl, si rekla, da nočeš več živeti. Zakaj torej živiš?" Molk, ki je vedno prisoten in je posledica osamljenosti in odsotnosti boga, je odsotnost same Božje besede. In prav zato je treba vedno znova iznajti nove besede ali pa dati starim besedam drugačen pomen, da bi zapolnili to grozljivo in neznosno tišino, ki se nahaja v vsakem od nas.

Ester gleda na svojo sestro prezirljivo, saj ne mara njenega izpostavljanja seksualnosti. Vendar ne moremo reči, da je seksualno zavrta, temveč lahko zgolj predvidevamo, da ne mara moških in da ji je lastna seksualnost povsem dovolj. Anna jo zato v prizoru, v katerem Ester zmoti njeno ljubimkanje z natakarkjem, obtoži sebičnosti: "Ne moreš živeti brez svoje

pomembnosti. To je resnica. Ne moreš živeti brez tega, da je vse pomembno, bistveno in pomenljivo.” Ester, ki tudi po očetovi smrti ni izgubila občutka za vrednote, načela in principe, deluje na instinktivno Anno kot grozeča nevarnost, saj jo že s svojim molčečim opazovanjem opominja na dejstvo, da je odgovorna za ljudi okrog sebe in da je odgovorna zase pred svojim mrtvim očetom in bogom. Ni čudno, da ima Anna vseskozi občutek, da jo Ester zasleduje in ocenjuje njena dejanja, če pa ima globoko v sebi občutke krivde zaradi očetove smrti in se zato tudi ne more zblížati s sestro. Anna se raje zateka v svet moških, ki na njej vidijo zgolj telesnost in za katere ni pomembna njena preteklost ali ravnanja. Ko leži v hotelski sobi z

ljubimcem, ki ne razume njenih besed, olajšano spregovori: *“Kako lepo je s tabo! Kako lepo je, če nisi sposoben razumeti drug drugega.”* In nekoliko kasneje: *“Želim si, da bi bila Ester mrtva.”* Ester se v resnici zelo razlikuje od Anne, saj morajo biti zanjo vsa dejanja povsem razločljiva in smiselna. Ne more se pogovarjati z nekom v jeziku, ki ga ne razume, zato se tudi s svojim strežnikom pogovarja kot nekdo, ki prevaja tuj jezik v sebi razumljivega.

Ester dojema seksualni akt kot poseg v svojo intimo, v združitvi moškega in ženske vidi nekaj ponižujočega, zato v nekem trenutku prosi Anno, naj se ne sestane z ljubimcem, ker bi bilo to zanjo zelo ponižujoče.

Svojemu strežniku pa pravi naslednje: *“Vonj semena se mi gnusi. Imam zelo občutljiv nos. Ko sem bila oplojena, sem smrdela kot pokvarjena riba.”* In naprej: *“Nisem hotela sprejeti svoje bedne vloge. Ampak zdaj je tako prekleto samotno. Preizkušamo svoja načela in ugotavljamo njihovo ničevnost. Sile so preveč močne. Vsakdo mora paziti na svojo hojo med duhovi in spomini... Ves ta govor... Ni nobene potrebe pretresati samoto. Je izguba časa.”* Samota izvira iz nenehnega bojevanja med načeli in demoni iz nezavednega, združitev moškega in ženske ni nikoli popolna ali vsaj toliko zadovoljujoča, da bi premagala osamljenost. O samoti in osamljenosti ni potrebno govoriti, ker je sama sebi dovolj. Zakoreninjena je globoko v človeškem bitju, v središču vsakega doživljanja sveta, in je predpogoj vsakega doumetja. Ester tako svojo seksualnost kot svojo osamljenost doživlja na brutalen način, vendar ne more storiti prav ničesar, da bi ublažila to bolečino, ki preveva njeno telo in je povsem verjetno vzrok njeni bolezni.

V celotnem filmu je opaziti igro svetlobe in senc, kar bi si lahko metaforično predstavljali kot igro med ženskim in moškim principom. Anna je med predstavo v kinematografu priča seksualnemu aktu med moškim in žensko, ki ju v temi osvetljuje samo luč žarometov. Podobno svetlobo lahko opazimo tudi v prizoru, ko se Anna sreča z ljubimcem v hotelski sobi – njen obraz in telo prežemajo sence, čeprav je veliko bolj osvetljena kot njen ljubimec, ki ostaja v temi. Oba prizora združujeta tako nežnost kot tudi strah in brutalnost, celo gnus, ki ga tako lepo izrazi Ester.

Mnoge feministke so filmu očitale, da sledi stereotipnemu obrazcu predstavljanja ženskih likov in da prikazuje žensko zgolj kot ranljivo in frustrirano ali pa kot ekstremno seksualizirano v nasprotju z moškimi, ki so na strani nasilja in zavzemajo izključno aktivno vlogo. Tudi Johan se kot odraščajoč moški igra s pištolo in posega in intimo hotelskih gostov. Vendar pa želi Bergman tudi ženski svet prikazati kot svet nasilja, če ne drugače z Anninimi sprehodi v okolici hotela, z njenim histeričnim izbruhom, ki ga doživi po pogovoru z Ester, ali pa s prikazi notranjega nasilja, ki ga doživlja Ester. V prizoru, ko Johan s pištolo ustrahuje pritlikavce in ga ti oblečejo v žensko oblekico, je odlično prikazano Bergmanovo stališče, da spol ni določen biološko, ampak je stvar maškarade. Ženski in moški princip se nenehno prepletata in se med seboj pogojujeta, tako kot se pogojujeta svetloba in tema.

Persona

Persona (1966) je strukturno zelo zapleten film, saj psihološko deluje na več ravneh, pa vendar mu gledalec zlahka sledi in se že na začetku prepusti njegovi sugestivnosti. Za *Persono* je skoraj najbolj značilen uvodni del filma, za katerega Bergman pravi, da je “vizualna pesem” in da ga je mogoče razumeti na



iki in šepetanja

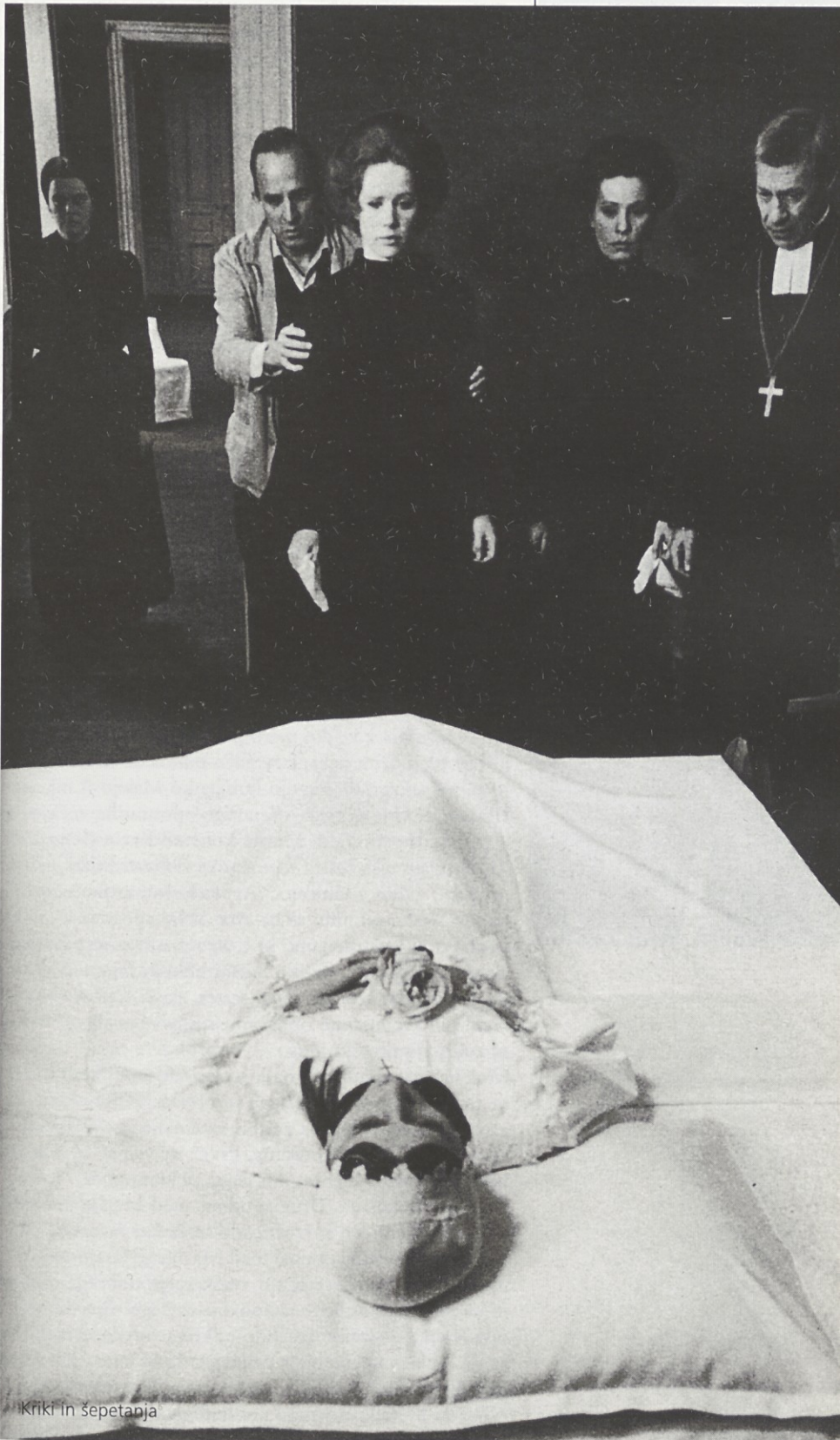
tisoče načinov, tako kot vsako pesem. Gre za menjavo različnih "slikic", za katere se najprej zdi, da nimajo nobene povezave in da pripadajo svetu sanjskih simbolov. Šele pod podrobno analizo tako vizualnega dela kot spremljajočih zvokov, ki se pojavljajo, lahko odkrijemo neko vzročnost in medsebojno povezanost. Da bi bolje razumeli ta uvodni del filma, moramo poznati Bergmanove prejšnje filme – črni pajek npr. spominja na film *Onkraj zrcala* (Såsom i en spegel, 1962). Poznati moramo tudi ozadje snemanja tega filma in sprejeti dejstvo, da je bil Bergman v tistem času hudo bolan, da je scenarij za film začel pisati v bolnici in da se je ubadal s številnimi eksistencialnimi vprašanji o življenju in smrti (odtod tudi prizor z mrtvimi oziroma negibnimi ljudmi). Ne smemo zanemariti številnih faličnih (ograjja, drevesa, žebelj...) in vaginalnih simbolov (luč projektorja, skrčena dlan), ki namigujejo na reprodukcijo in materinstvo, ki je obsežna tema v celotnem filmu, ter na krščanske motive (žrtvovanje ovce, zabijanje žeblja v roko v smislu križanja), ki so zaznamovali režiserjevo otroštvo. Če združimo vse te podatke, pred seboj kar naenkrat zagledamo kratko "reciklažo" režiserjevega življenja. Lahko bi rekli, da se je Bergmanu v tistih kritičnih dneh, ki jih je preživel v bolnici, razpet med življenjem in smrtjo, pred očmi "odvrtelo" celotno življenje in da je v tem videl vzporednico z odvrtavanjem oziroma odmotavanjem filmskega traku. Bergman se je v filmu poigral z najrazličnejšimi vprašanji, od vloge umetnika v družbi, problematike družbenega nasilja in psihološke agresivnosti, pa vse do vprašanja identitete in komuniciranja. Številni kritiki so mnenja, da Elizabeta (Liv Ullmann) v filmu zastopa močnejšo moško vlogo in da želi povsem izčrpati ubogo Almo (Bibi Andersson), ki je tipična predstavnica ženskega spola. Njeno nasilje ni očitno, vendar je vseskozi prisotno, če ne drugače skozi njen odnos do Alme, katero včasih prav sadistično muči s svojim molčanjem.

Na začetku filma je Alma samozavestna in rahlo naivna ženska, ki ji je popolnoma jasno, kaj se dogaja z njenim življenjem, medtem ko se na koncu spremeni v živčno razvalino in shizofreno osebo. Vse, kar se ji je zgodilo vmes, je bilo to, da je poslušala lastno zgodbo, svoj odmev, kar je bilo dovolj, da je v svojem popolnem življenju zaznala številne vrzeli, ugotovila, da ima več osebnosti in da niti ena od njih ni tista "prava". Na istem principu je potekalo tudi Freudovo zdravljenje duševnih bolnikov – le-ti so bili edini, ki so govorili in se skozi govor soočali s svojimi težavami ter jih sami poskušali tudi razrešiti. Odnos med Almo in Elizabeto je zelo podoben odnosu pacient – psihoanalitik. Komično je dejstvo, da bi morale biti ravno obratno, saj je Elizabeta tista, ki naj bi ji sestra s svojim strokovnim znanjem pomagala. Vendar je vsesplošno znano tudi to, da tistemu, ki ne govori, ni mogoče pomagati, za začetek že zato, ker ne moremo vedeti, kaj je sploh narobe. Alma skozi proces samospoznavanja izgubi svoja prvotna načela, a pridobi prijateljico in sotrpinko. Z njeno pomočjo lahko spozna lastne dvome, strahove, frustracije in druge travme ter se hkrati vživi v sočloveka. Njeno malomeščansko življenje s tem dobi povsem nove dimenzije. Hkrati s tem, ko se zave svoje podobnosti z Elizabeto, se zave tudi svoje osamljenosti. Vedno več je je, vedno več obrazov dobiva, a hkrati ostaja vse bolj sama in osamljena. Njen izbruh nasilja na koncu filma je povsem samoumeven, saj kaže na dejstvo, da kljub poistovetenju z Elizabeto in njeni tolažbi ni zmožna živeti brez strahu pred dokončnim razpadom identitete.

Bergman o *Personi* pravi, da mu je rešila življenje in mu ob pravem času povrnila moči, v svoji knjigi *Slike* pa zapiše še naslednje: "*Danes čutim, da sem v Personi – in kasneje v Krikih in šepetanjih (Viskningar och rop, 1971) – dosegel svoje meje. Da sem se v svobodi dotaknil skrivnosti brez besed, katere lahko spravi na plano samo kinematografija.*"

Kriki in šepetanja

Kriki in šepetanja so eden prvih filmov, ki jih je Bergman posnel v barvni tehniki z namenom, da bi eksperimentiral z barvami in jih "zlil" s psihičnim počutjem glavnih junakinj. V tistem času se je poigral tudi z idejo nepremične kamere – rezultat



Kriki in šepetanja



njegovih eksperimentov je čudovit film, ki skozi bližnje posnetke obrazov in dodobra izdelane simbole pričara vzdušje notranje agonije junakinj in njihove medsebojne navezanosti. V tem filmu se Bergman tako kot prej v *Molku* in *Personi* ukvarja z idejo smrti in umiranja, notranje bolečine, tesnobe in nadaljevanja življenja v neki drugi obliki. Pobudo za takšen naslov je našel v reviji, kjer je neki glasbeni kritik v predstavitvi nekega Mozartovega kvarteta zapisal, da je le-ta "kot šepetanja in kriki". In res je film poln krikov umirajoče Agnes (Harriet Andersson) in šepetanja njenih dveh sester, ki ob Agnesini smrti doživljata ambivalentne občutke sočutja in krivde. Da bi čim bolj prikazal nasprotje med življenjem in smrtjo ter njuno medsebojno povezanost, je svoje junakinje oblekel v belo barvo, ki simbolizira s(pokojnost) in smrt ter jih zliil z rdečim ozadjem stanovanja. Za rdečo barvo Bergman pravi, da si jo predstavlja kot notranjost duše, in lahko bi dodali, da je to tudi barva mesa, mesenosti, seksualnosti, žive organskosti in življenja.

Ves film se že od začetka vrti okrog lika umirajoče Agnes, ki okrog sebe vzpostavlja strukturo najrazličnejših odnosov: s svojo zvesto služabnico Anno (Kari Sylwan) vzpostavi odnos mati-hči; naslonjena na njene prsi obuja še zadnje trenutke življenja. Odnos med njima je nežen in spokojen – Agnes je s svojim suhljatim telesom in bledim obrazom pravo nasprotje materinske Anne, ki s svojo obilno postavo in polnimi lici predstavlja zavetje pred sovražnim svetom. Če je Agnes bela vrtinica, je Anna sveža sončnica, usmerjena k upanju in svetlobi. Čeprav Anna že ima svojega otroka, se obnaša do Agnes kot do hčerke; režiser predstavi njeno plodovito in sočutno naravo, ko jo prikaže, kako moli za ozdravitev in osvoboditev Agnesine duše, kot da bi bila njeno lastno meso in kri. Ko zatem ugrizne v jabolko, smo lahko prepričani, da je njena vloga v filmu tipično materinska oziroma seksualna.

Nasploh je v ozadju filma močno prisoten lik matere, ki je umrla pred dvajsetimi leti in zapustila tri majhne deklice, ki se niso znale spoprijeti z življenjem. Agnes se je spominja z veliko mero predanosti in ljubezni, hkrati pa ji očita neenakovreden odnos do hčera, saj se je največ ukvarjala s svojo ljubljeno Marijo (Liv Ullmann), ki je odrasla v leptico in ohranila večino njenih lastnosti. Tako Marija kot tudi Karin (Ingrid Thulin), starejša sestra z močno voljo in trdnimi principi, vidita v umirajoči Agnes lastno umirajočo mater. Vsaka od njiju se na svoj način spopade s strahovi in frustracijami, ki v otroštvu še niso prišli do izraza, zdaj pa se v toliko hujši obliki kažejo v travmatičnem vedenju obeh sester, zlasti Karin, ki za zrelim in krepostnim obnašanjem skriva ranljivo in pokvarjeno otroško dušo.

Moč in sugestivnost filma je v tem, da na nobeni točki ne ponudi nikakršne razlage za obnašanje junakinj, zato se njihova dejanja zdijo neutemeljena, šokantna, ekstremna in celo groteskna. Prvič: ne vemo, za kakšno boleznijo umira Agnes, niti tega, ali je mogoče genetsko pogojena. Drugič: odnos med Marijo in Karin nenehno niha med sovražnostjo in že kar incestno ljubeznijo. Tretjič: odnosi med Marijo in Karin ter njunima možema presegajo vsako mejo dobrega okusa in ne ponujajo nobene racionalne razlage. Četrto: odnos med sestrami nenehno odkriva številne vrzeli, ki bi jih lahko razumeli le v primeru, da bi nam režiser dovolil vpogled v njihovo otroštvo in leta odrasčanja. Njihova preteklost ostaja povsem neodkrita, lahko zgolj slutimo gromozanski strah pred razčiščenjem

odnosov in pred samo smrtjo, ki se pojavlja na vsakem koraku, bodisi v vsakodnevem bitju ure bodisi na licu uboge Agnes, ki iz dneva v dan izgublja življenjski sijaj. Karin doživlja Agnes kot žrtveno jagnje in sebe kot morilko, po njeni smrti se bori z velikanskimi občutki krivde. Ko stoji ob sestrimem truplu, se je ne more dotakniti in svoje (ne)dejanje opravičuje s tem, da je ne ljubi. V ozadju se seveda skriva neutolažljiva želja po materinem dotiku, želja biti z materjo na najbolj intimen način. Vse, kar ji ostaja, je zanikanje lastne seksualne želje, tako v odnosu z Marijo, ki, kot da bi vedela, nenehno izgovarja svojo željo po dotikanju, ko v odnosu z možem, pred katerim si namerno vstavi v vagino črepinje, da bi tako preprečila vsakršen intimen užitek. Njena seksualnost zavzame groteskne dimenzije, saj v svojem odrekanju in agoniji zavzame sublimirano držo in razvije simptom izumetničenega sovraštva do sester, s katerim "hrani" svojo otroško željo po pozornosti in ljubezni. Eden najlepših prizorov v filmu je zagotovo tisti, v katerem se Marija začne dotikati Karin, ko jo počasi ljubkuje po bradi, čelu in licu ter jo želi poljubiti na ustnice. Karin se v vsej odločnosti obrne proč in z glasom, polnim zatrtih solza, zakriči: "Nenehna žalost, pekel! Od krivde ne morem več dihati. Ne dotikaj se me..." A na koncu filma, preden se poslovijo od Marije, opozori svojo sestro prav na ta dotik z besedami: "Se ne spomniš? Dotaknila si se me..." In Marija se ne spomni več, ker je zanjo vsak dotik mimobežna in samoumevna stvar, za Karin pa je to ritual nesebične ljubezni in hkrati zadovoljitev seksualne želje.

Marija doživlja Agnes kot ljubečo sestro, do nje čuti sočutje in simpatijo, vendar se tudi ona ne more dotakniti njenega trupla. V privedih se mrtva Agnes skloni k njej in jo davi s svojim objemom, kar je za Marijo neprijetna in grozljiva izkušnja. Najbrž je povezana z njenim odnosom do matere, katero je zelo ljubila, vendar se ni nikoli povsem znebila neprijetnega občutka, da jo materina smrt vleče v grob. Marijina senzibilnost in predanost življenju za seboj skrivata željo po smrti, željo slediti materi v grob. Zdravnik, s katerim se intimno zbliža, ji očita ravnodušnost, z dolgočasnost in prezirljivost, sestra Karin ji očita plehko milino in lažnivo umirjenost ter obsoja njeno nespodobnost. Mož se zaradi slutenj, da ga vara, zabode v trebuh, in Marija v svoji nemoči ne stori ničesar, le zgroženo odide iz sobe. Vse to kaže na njeno dvolično moralo, zahrbtnost in nezmožnost globljega doživljanja stvari – za njenim milim in nedolžno lepim obrazom se ne skriva nič drugega kot goli strah pred smrtjo.

Bergman vsak ženski lik v filmu sproti karakterizira, šele skozi vidik smrti se pokažejo osebe v vsej svoji strahopetnosti in osamljenosti. Edina oseba, ki je zmožna sprejeti smrt kot del življenja in ki nesebično prislanja mrtvo Agnes na svoje gole prsi, je služabnica Anna. Prizor, ki spominja na dojenje majhnega otroka, namiguje na dejstvo, da je meja med rojstvom in smrtjo zabrisana. Z vsakim dnem življenja smo za hip bliže smrti, smrt je od rojstva naprej nenehno v nas samih – iz tega grozljivega dejstva je Bergman uspešno napravil romantično idilo. Agnes umre ob svoji "materi", kot si je vedno želela. Njeno neznosno trpljenje, grozljiva bolečina in "živalska" agonija kažejo na to, kako je lahko smrt edina prava odrešiteljica.

Vzporednice med filmi

Za vse pričujoče filme je značilen kontrast med ženskimi vlogami; na eni strani imamo ženske, ki ne



Persona

skrivajo svoje seksualnosti (Anna v *Molku*, Alma v *Personi* ter Marija in Anna v *Krikih in šepetanjih*) na drugi strani pa ženske, ki so bodisi seksualno zavrtle bodisi izžarevajo seksualno utesnjenost (Ester v *Molku*, Elizabeta v *Personi* in Karin v *Krikih*). Na eni strani imamo ženske, ki sprejemajo materinstvo kot najlepšo stvar na svetu (Anna v *Molku*, Anna v *Krikih*), na drugi strani pa ženske, ki jim je otrok odveč bodisi zaradi prevelikih obveznosti in lastne utesnjenosti (Elizabeta in Alma v *Personi*) bodisi zaradi gnusa pred spolnim odnosom (Ester v *Molku*, Karin v *Krikih*). V *Molku* Anna reče svojemu ljubimcu: "Kako lepo, da ne razumeva drug drugega!", medtem ko v *Krikih in šepetanjih* Karin v odnosu do svojega moža ugotavlja: "Vse to so laži..." in si čez nekaj trenutkov zabode v vagino črepinje. V *Personi* se Alma po spolnem odnosu zgraža nad samo seboj: "Mrzla sem, pokvarjena in brezčutna. Nič ni, razen laži in varanja." To občuti tudi Ester v *Molku*, ko opisuje svoje občutke po spolnem odnosu: "Ko sem bila oplojena, sem smrdela kot pokvarjena riba." Ženske v združitvi z moškim ne vidijo nobenega užitka, osebne zadovoljitve ali napredka na poti k resnici. Za njih je spolnost bodisi poseganje v intimo bodisi stvar demonskih sil, na katere nimajo vpliva.

V *Molku* ter *Krikih in šepetanjih* je v ospredju odnos med sestrami, vendar bi tudi za *Persono* lahko trdili, da glavni junakinji navežeta sestrski odnos. Alma sama v nekem trenutku pravi, da ima sedem bratov in da si je vedno želela imeti sestro. Še posebej pa smo lahko pozorni na incestni odnos, ki se vzpostavi med njimi. Najbolj očiteno je v *Molku*: Ester se počuti ponižano, ko izve za sestrinega ljubimca, Anno zasleduje na vsakem koraku in se vrti v začaranem krogu zatrtih strasti in občutkov krivde. Podobno velja za Karin, ki se v *Krikih in šepetanjih* ne more znebiti občutkov krivde zaradi Agnesine in materine smrti. Do sestre Marije naveže ambivalenten odnos ljubezni in sovraštva in si vseskozi prikriva lezbične nagibe. Njen strah pred dotikanjem ima izvor v otroštvu, ko je uživala mamino pozornost in se nanjo tudi erotično navežala. Marija, ki je po zunanosti in značaju skoraj preveč podobna njuni mami, ji s svojo željo po dotikanju obuja spomine na otroštvo, kar v njej poraja jezo in strah. V *Personi* se pojavljajo številni sanjski prizori, v katerih se Elizabeta in Alma dotikata in objemata na skrajno erotičen način. Elizabeta v filmu večkrat povsem nedolžno poboža Almo po obrazu in ji na vedno isti način pogladi lase. V pismu, ki ga napiše zdravnici, ugotavlja, da se je Alma vanjo na neki način zaljubila. Njena identifikacija, do katere pride na koncu filma, sploh ne bi bila možna, če ne bi bilo te zaljubljenosti. Prizor, v katerem Alma igralki razlaga erotično izkušnjo na plaži, je poln napetosti, saj med drugim namiguje na homoerotično vez med Almo in dekletom s plaže, hkrati pa s pomočjo režiserjevih nenadnih preskokov z govoreče Alme na molčečo Elizabeto vzbuja občutek, da se med njima oblikuje nekakšna perverzna vez.

Deček Johan, ki se pojavi v *Molku* kot Annin sin, razpet med dve različni ženski in s tem med dva nasprotna svetova, se v *Personi* pojavi na začetku filma kot deček, ki boža obraza Liv Ullmann in Bibi Andersson. Ta podobnost postane še bolj očitna, če se spomnimo, da tako v *Molku* kot v *Personi* bere isto knjigo – Lermontov roman *Junak našega časa*. Bergman pravi, da je navzočnost dečka v *Personi* zgolj simbolična, medtem ko je v *Molku* njegova vloga ključna, saj predstavlja neke vrste katalizator med Anno in Ester. Ali ne bi bilo možno, da v *Personi* na

podoban način s svojim dotikom vzpostavlja most med dvema ženskama, ki ju družijo smrt otroka? In – ali ne bi bilo možno, da deček v *Personi* pooseblja Alminega nerojenega otroka in Elizabetinega težko rojenega sina? Maria Bergom-Larsson pravi, da si pod njegovim likom lahko predstavljamo tako Elizabetinega sina kot tudi Bergmana in sodobnega gledalca ter da njegov lik predstavlja junaka našega časa: "Življenje se začne v razmiku med življenjem in smrtjo – lego zarodka in mrtvašnico. Fantek je vsakdo od nas, Bergman in gledalec, v nekem smislu iskalec resnice, junak našega časa, vkravajoč se na potovanje, ki vodi v prepad, v nezavedno teh dveh žensk. On je istočasno Elizabetin otrok, ki otipava materin obraz, da bi odkril njeno identiteto."⁴

Viri in literatura:

- Ingmar Bergman: *Slike* (Prometej, Novi Sad; Jugoslovanska kinoteka, Beograd, 1996)
- Maria Bergom-Larsson: *Ingmar Bergman And Society* (The Tantivy Press, London)
- Stig Björkman, Törsten Manns, Jonas Sima: *Bergman on Bergman* (Da Capo Press, New York, 1973)

Opombe:

1. *Bergman on Bergman*, str. 18
2. *ibid.*, str. 206
3. *Slike*, str. 42
4. *Bergman and Society*, str. 32