

Igor Koršič

Ingmarjev pasijon

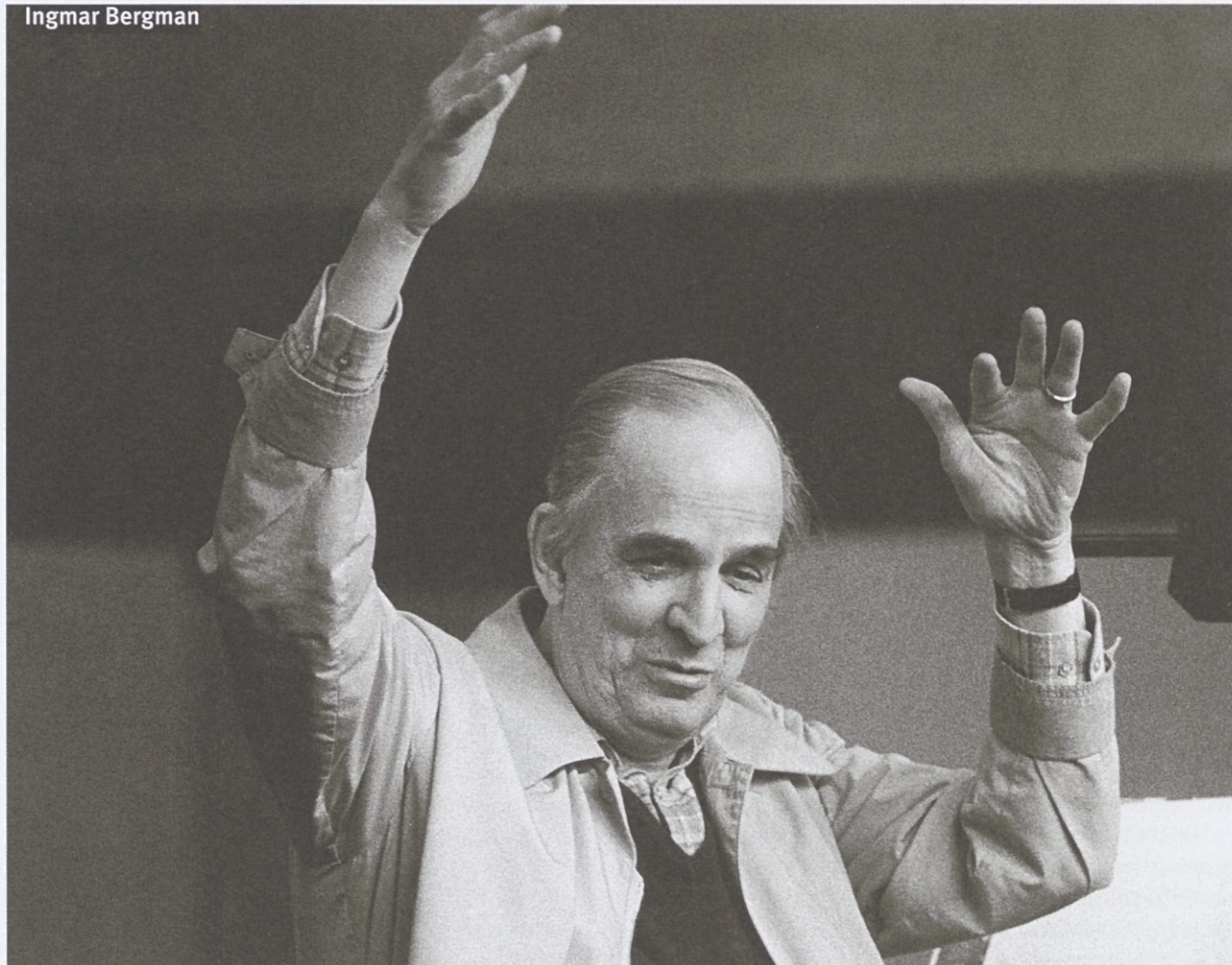
»Film kot sanje, film kot glasba. Nobena umetnost ne gre kakor film, mimo zavesti, direktno do naših čustev, globoko doli v temačnih prostorih naših duš.« (Bergman)

Moj prvi Bergmanov film je bil **Molk** (Tystnaden, 1963). Imel sem sedemnajst let, bilo je mučno in razumel nisem nič. Nedavno sem videl njegovo poslednje delo **Sarabanda** (Saraband, 2003). Razumel sem vse. Še vedno je bilo mučno. *Molk* seveda ni bil primeren film za mojo starost (morda sem že imel rajši stvari, ki so presegle moje zmožnosti, *Hirošima, ljubezen moja, Lani v Marienbadu* ...). Toda »razumel« bi lahko precej več, če bi recimo že takrat bil

vedel, da režiser »razumevanja« niti ni pričakoval. Če bi razumel, da »razumevanje« niti ni odločilno. Da je lahko celo škodljivo. Da je pravo vprašanje, kaj je ustrezen predmet in to kakšnega razumevanja. Če bi bil vedel, da se ima Bergman za intelektualca zgolj v enem odstotku. In da je ostalo »razumel« s čustvi. Če bi bil vedel, da čustva ne izključujejo razumevanja. Da pa razum na napačnem mestu onemogoča čustva. Če bi bil vedel, kako usodnega pomena je vrstni red med obema. Danes vem – tisto mučno je čustvo tesnobe, ki napada Bergmanove junake, ko se soočajo s svojimi čustvi in odnosi. In s tem s samimi sabo. Vem tudi – kako ne bi vedel, saj je režiser govoril o tem vse življenje –, da so Bergmana strahovi (pred katastrofo), ki jih je sam imenoval demone, preganjali do smrti. Da jih je »katalogiziral« in obvladoval z železno (samo)disciplino in z obsesivnim umetniškim ustvarjanjem.

Vmes sem preživel petnajst let na Švedskem. Že davno tega. Kar šest od teh sem študiral in delal v Filmski hiši (Filmhuset). Po čudnem naključju sem stanoval skoraj na

Ingmar Bergman



vseh številnih Bergmanovih stockholmskih naslovih, ki kot ostale osebne okoliščine pogosto nastopajo v njegovih delih. (Ko denimo omenja zvonove cerkve Hedvig Eleonora, jih v spominu slišim.) V Filmski hiši so bile zbrane vse javne ustanove, ki so se na Švedskem takrat ukvarjale s filmom: Filmski inštitut (izvajal je filmsko politiko, poleg tega imel specializirano knjižnico, filmski arhiv, kinoteko in filmske ateljeje), Nacionalna filmska šola ter Oddelek za filmske in gledališke znanosti Univerze v Stockholmu. Najprej sem na univerzitetnem oddelku študiral. Kmalu sem delal za vse ustanove v hiši. Imel sem na primer uvodna predavanja pred filmi v kinoteki, tujcem simultano prevajal nove Bergmanove filme in na koncu predaval na univerzitetnem oddelku ter na filmski šoli. Videl sem vrsto predpremier Bergmanovih filmov. V foajeju hiše sem si z Bergmanom in njegovimi igralci večkrat prekrizal poti. Bil sem celo na tiskovni konferenci, kjer je režiser leta 1980 napovedal snemanje svojega poslednjega kinematografskega filma **Fanny in Alexander** (Fanny och Alexander, 1982). Že izseljen iz Švedske sem se naključno seznanil z vrsto njegovih igralcev in prijateljev, s Svenom Nykvistom, Erlandom Josephsonom, Liv Ullmann, Bibi Andersson in še nekaterimi. Malo (ali veliko) je manjkalo, pa bi kot scenarist sodeloval z njegovo producentko Katinko Farago. Poleg tega sem na pripravah filma **Žrtvovanje** (Sacrificatio / Offret, 1986) ob potapljanju ladjic poslušal Andreja Tarkovskega, kako je z navdušenimi komentarji vseh Bergmanovih prizorov, kjer nastopajo ure, režiserju pel slavospeve.

Moji kolegi študenti in pozneje profesorji, med njimi nekaj prijateljev, so Bergmana večinoma – upam si trditi, tako kot večina Švedov – vsaj prezirali, če ne celo sovražili. Sam sem ob tem čutil nelagodje in nemajhno zadrego. Natančno se spomnim svojega prvega odziva na izlive složno uničujoče kritike po neki projekciji, zdi se mi da **Prizorov iz zakonskega življenja** (Scener ur ett äktenskap, 1974): »Nisem Šved, zato ne bom sodil o tem, kakšne težave vam povzroča. Vendar mu morate priznati vsaj to, da obvlada svoj posel.« Tudi nekoliko iz protesta sem vključil sicer običajno prezrtega Bergmana v predmet Zgodovina filma na univerzi. Vsakič, ko sem pri nas o njem potem pisal – prvič v kinotečnem zvezku *Film na Švedskem* –, sem skušal, morda ihtavo, napadom ugovarjati. Ob izidu slovenskega prevoda Bergmanove avtobiografije (2009) sem doživel s temi napadi višek zadrege, tokrat na domačem terenu. Neki naš kritik, sicer dobričina, je v spremni besedi uničujoče obračunal tako z avtorjem kot z njegovo avtobiografijo.¹ Kaže, da je šlo za povzetek vseh očitkov, ki so jih režiserju izrekli njegovi sovražniki doma na Švedskem. Zadeva je toliko večja uganka, saj napadov nanj zunaj Švedske praviloma ni



bilo. Nasprotno, zunaj Švedske ga od prve canske palme (1965) umeščajo v sam vrh filmskega Olimpa.

Ime avtorja tiste spremne besede ni pomembno, saj ne gre za nič osebnega. Prej se mi zdi taka kritika vredna pozornosti, ker domnevam, da gre za simptom, ki ga, čeprav ga spremljam vse življenje in ga dobro poznam, še vedno ne razumem dobro. Slutim, da tudi večina kritičskih napadov pravzaprav ne cilja na Bergmana in na njegovo delo. Po količini, razširjenosti in vztrajnosti sovražnih odzivov bi človek lahko sklepal, da gre prav zato za nekaj morda usodno pomembnega. Vsekakor ni fenomen zgolj izraz švedske provincialnosti in zavisti. Saj je tudi obogatel. Snemal je poceni komorne filme, ki so jih v tujini prikazovali z dobičkom. Prepričan sem, da bi ga, če ne bi bili pred avtorjem zaščiteni z obrambnim zidom švedske eksotike, napadali tudi v tujini. Ščiti pa ga sloves, ki ga (je) uživa(l) med tujimi kolegi. V zvezde so ga kovali in mu priznavali vpliv Tarkovski, Allen, Lee, Scorsese, Coppola, Fellini, Truffaut, Almodóvar, Godard, Altman, Kubrick, Farhadi, Kieslowski, Rohmer, Ray, Schreder, Spielberg, von Trier ...

Dobrega pol stoletja po mojem prvem Bergmanovem filmu sem študentom, ki so bili le malenkost starejši od mene, dal seminarsko nalogo na temo Moj Bergman.

Večinoma so oddali osebna, presenetljivo poglobljena in zreła, skratka odlična poročila o srečanju z režiserjevimi deli. Nekdo je sicer ugovarjal, da za Bergmana ni dovolj filozofa, pa so ga ostali utišali. Magični vpliv besedice »moj« morda? Oni ironični filozof pa se ni mogel zavedati, da je bil njegov odziv svoj čas med švedsko kritiko in občinstvom prej pravilo kot izjema.

Čustva proti razumu torej. Ali je res lahko tako preprosto?

Neki kritik v televizijskem pogovoru v šestdesetih:

»Preden smo začeli s pričujočim nizom intervjujev, smo se tudi dogovorili, da se ne bomo omejili na posamezne filme, ampak da bomo obravnavali nekaj splošnih motivov, ki se v vašem opusu bolj ali manj redno ponavljajo. Odločili smo se za tri med njimi: otrok, spolnost in cenzura. Začnimo s temo otroka. /.../ V vašem delu sem odkril štiri aspekte na temo otroka. Najprej imamo otroka kot katalizatorja podzavestnih fobij, travmatizmov ali arhetipov. **Ura volkov** (Vargtimmen, 1968) nam nudi dober primer. V tem filmu je mali deček zelo blizu slovitemu človečku v obešalnici, o kateri smo govorili.

Drugič, imamo otroka, ki je objekt nasilja. V filmu **Zapor** (Fängelse, 1949) na primer ...«

Bergman:

»Ko poslušam vse to, me zagrabi tesnoba. To je moja prva reakcija. Ne govorim tega proti vam osebno. Ne, gre za občutek nemoči. Ne znam razložiti. Nenadoma dobim vtis, da je najin pogovor dolgočasen – vse, kar sem v svoji karieri naredil, se mi zdi naenkrat dolgočasno. Ne morem razložiti. Moram pa povedati, da postanem nervozen in žalosten, ko vas poslušam takole govoriti (...). Napravijo vam lepe skice s črticami na levi in črticami na desni in vam rečejo: 'A, razumem, v tej sekvenci ste hoteli povedati to in to, to je jasno in to je treba povezati z ...' Vse to me popolnoma paralizira. Ne vem več, kaj reči.«

Ali ni vprašanje novinarja nekako samoumevno, kar najbolj običajno, domače, podobno naslovom tisočev strokovnih člankov, knjig in disertacij? Kar ne velja samo za film, ampak kar za umetniška dela na splošno. Velika večina ved in znanosti o umetnostih postavlja prav taka vprašanja. Fellini bi se izognil odgovoru s šalo. Tarkovski bi pojasnil, da noče, da se njegovi filmi analizirajo, da jih je treba gledati kot pokrajino z vlaka. In da v njih ni simbolov. Od kod pri Bergmanu tesnoba, nervoza, dolgčas, žalost, občutek nemoči in celo paraliza? V čem je težava? Saj gre zgolj za običajno, šolsko interpretacijo umetnosti. Bergman se je taki obravnavi umetnosti strastno in vztrajno upiral. Že zgodaj je motiv zlorabljenega umetnika in napade na umetnost vključil v svoje filme. Na primer v **Obrazu** (Ansiktet, 1958), po čarovnikovi predstavi:



VERGERUS (zdravnik):

Zakaj ste videti tako besni, gospod Vogler? Nobenega razloga nimate, da bi me sovražili. Vse, kar hočem, je ugotoviti resnico. To bi morala biti tudi vaša želja, ali ne?

Izvedenca, policist in zdravnik, potem ugotovita, da lahko Voglerjeva dejavnost povzroči pri občinstvu »drhtenje in živčne napade« raznih vrst, celo »nemoč«, »moteče, grozljive občutke« in »privide«.

TUBALD (impresario):

To je naša laterna magica, popolnoma nenevarna igrača.

VERGERUS:

Zanima me vaša fiziologija. Hotel bi vas obducirati, gospod Vogler, stehtati vaše možgane, odpreti vaše srce, raziskati malce vaše živčne poti, potegniti ven vaše oči ...

/.../

VERGERUS:

Bilo bi katastrofalno, če bi znanost sprejela obstoj nerazložljivega.

NAČELNIK (policist):

Groteskna misel!

VERGERUS:

To bi kar nenadoma pomenilo, da bi logično morali sprejeti možnost obstoja ... boga, če hočete.

NAČELNIK:

Ha, ha! Popolnoma nemoderno. Znanost je danes bolj kot kdaj prej oborožena za penetracijo v vse navidezne misterije.

VERGERUS:

Vse je razložljivo.

NAČELNIK:

Samo pomislite na elektriko! Parni stroj!

Najpogosteje so pokroviteljsko pikri očitki leteli na Bergmanovo osebo, ne na njegova dela. Pisali so, da je nabuhel, elitističen, nastopaški, mistifikator, manipulator, najstniško razčustvovan, nazadnjaški ... Tako naš pisec spremne besede celo kontrastira po njegovem kaotično avtobiografijo kaotičnega in zavoženega človeka z vzorno

pripovedno obliko njegovih filmov. Čeprav so odklonilne kritike, takrat pogosto vulgarno spolitizirane, dosegle vrhunec konec šestdesetih let, so v njegovi dolgi karieri predstavljale stalnico. Med kritiki so se znašli tudi eminentni pisatelji (Olof Lagerkrantz) in kolegi režiserji (Bo Widerberg, Roy Anderson). Mnogi med njimi so svoje kritike pozneje obžalovali in jih preklicali.

Ob tem je po lastnem priznanju režiser res bil zamerljiv in maščevalen in je svoje zamere vlekel kot slon. Pod psevdonimom je v posebni številki neke revije, posvečene izključno napadu nanj, objavljaj kar sam. Imel je občutljiv želodec; tako ga je denimo vsepovsod, tudi v Kraljevem dramskem gledališču, spremljalo posebej zanj zgrajeno stranišče. Najbolj uničujoče očitke kritikov je še v visoki starosti zlahka zdrdral na pamet. Imel jih je zapisane, skupaj z imeni svojih sovražnikov, v beležkah, skrbno razvrščene (poleg svojih demonov) v navadne sovražnike, v sovražnike, ki jim ne bo nikoli odpustil ... Da se je nekega kritika in pesnika po predstavi Wojczka lotil fizično, je precej znano, saj je zadeva povzročila velik medijski odziv in z dosojeno globo končala na sodišču. Bergman je zatrjeval, da tega ni storil iz zamerljivosti in

v afektu, ampak iz preračunljivosti. Krivdo je priznal in plačal globo. Kritika enega osrednjih časopisov je videl, kako se je med občinstvom spakoval, se nasmihal in si nekaj zapisoval v svojo beležnico. Pomislil je, da če kritika takrat napade, potem ne bo nikoli več mogel pisati o njegovih predstavah. Tudi afera z aretacijo zaradi suma utaje davkov med vajo v Kraljevem dramskem gledališču leta 1976 je, kljub temu da je bil po dveh mesecih na sodišču oproščen vseh obtožb, sprožila plaz očitkov na račun njegove morale. Tudi takrat so se oglasili nekateri kolegi umetniki. Skoraj nihče mu ni stopil v bran. Bergman se je pogosto javno zagovarjal. Denimo, da ne more delati filmov o delavskih okoljih, tudi če bi želel, saj jih ne pozna. Da ni politično konservativen, ker voli socialdemokrate ... Kljub oprostilni sodbi za davčno utajo je bil zatem osem let v prostovoljnem eksilu v tujini. Celó v enem nekrologov je bilo zaznati določeno olajšanje ob odsotnosti »demonškega režiserja«. V številnih slavnostnih prispevkih ob stoletnici rojstva te dni je ob vsesplošnem klanjanju človeku, ki je k »slavi Švedske prispeval toliko kot IKEA«, še vedno mogoče zaslediti odzven komaj prikritih posmehljivih in pomilovalnih očitkov.

Ura volkov, 1968

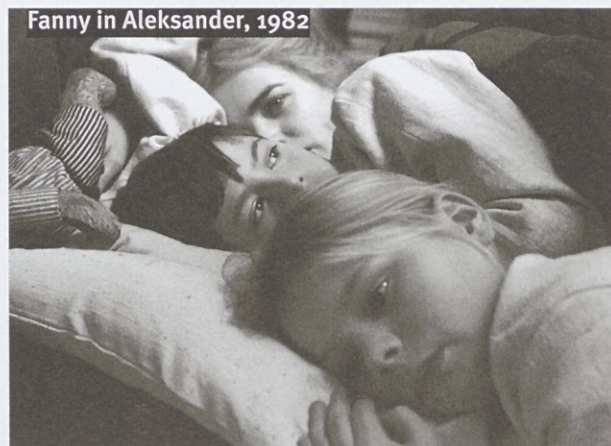
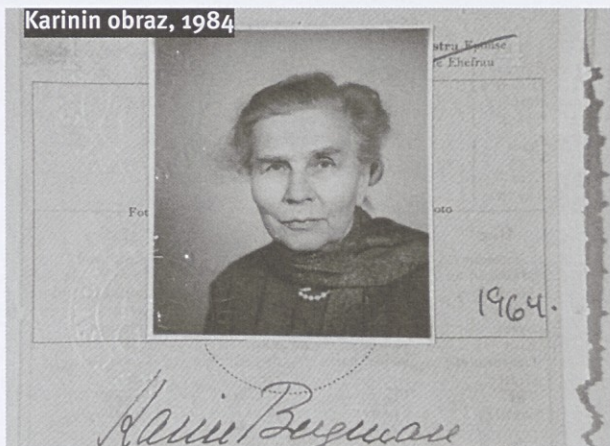


Bolešno preobčutljiv? Klinični primer? Kot otrok se je res zatekal v svet domišljije in pogosto ni razlikoval med izmišljenim in resničnim. In bil zato v imenu resnice proti laži pogosto kaznovan. Je to res tako nenavadno? Njegovo pogosto opisovanje travmatičnega doživljanja otroštva, ki je bilo morda tudi preventivno, ga ni ubranilo pred očitki. Nasprotno, s tem si je prislužil še dodaten očitek, namreč da je narcisoiden egoist. V intervjujih se je na namige o domnevno nesrečnem otroštvu odzval s protivprašanjem: »Je bilo vaše otroštvo srečno?« (Dick Cavett)

Že omenjena spremna beseda slovenske *Laterna magice* presenetljivo izčrpno povzema večino očitkov švedskih kritikov. Avtor med drugim piše, da gre v avtobiografiji za »kroniko tragično zapravljenega življenja«, ki je »očiščeno vsakršne avtorske refleksije o lastnem umetniškem ustvarjanju«, da gre za »serijo kronološko pomešanih fragmentov nekega življenja«, človeka, ki je »uperjen v mukotrpnost, jalovo iskanje 'absolutne resnice'«, ki je brez »koherentne podobe lastnega življenja«, brez »uravnotežene topografije poti in stranpoti lastnega življenja«, brez »komentarjev svojega življenja zrelega starca«, ki je »nepovezan kolaž utrinkov«, ki je »kronika psihološke torture najhujše vrste«, ki »priča o povsem patološki, že kar pretresljivo tragični nezmožnosti navezati kakršne koli pristne človeške stike«. Kritiki še piše, da je Bergman avtor »prestrogega ocenjevanja (zlasti drugih), predvsem nenehnih kapitulacij in pobegov«, je »nezanesljiv pripovedovalec egoističnega početja«, knjigo da zaznamuje »razsekana, razdrobljena narativna struktura«, v kateri Bergman »s perverzno zadovoljstvom obsoja vse okrog sebe, razen sebe«, je »hud in malo pravičen kritik, razen do samega sebe«, je »popolnoma nezmožen samorefleksije, sovraži očeta, sovraži mater, sovraži igralce, svoje ženske, sovraži brata ...«, je »neprijeten«, s »strašanskim, nepremostljivim prepadom« med njegovo osebo in pomenom, ki si ga pripisuje. Bergman »vrešči o svojih problemih, materini

smrti pa nameni suhoparne vrstice«, »pisari po švedskih časopisih, slepo zaverovan vase«, je »neumeščen v konkreten prostor in čas«, »ignorira sodobnost in aktualnost«, knjiga je »izraz skrajnega, pesimističnega egoizma«, je »bitje, ki ga je njegov čas popolnoma zaobšel«, je »neprijeten do svojega mladostniškega občudovanja Hitlerja, egoistično neprijeten do druge svetovne vojne, leta 1948 se odloči, da fotografije koncentracijskih taborišč niso ponarejene«, je »nastojen proti zapuščini 1968, nestrpen do turških priseljencev v Berlinu«, »neutemeljeno prezira Ingrid Bergman«, je »odbijajoča čustvena razbitina«. Pisec ugotavlja, da »težko odkimamo ugotovitvam švedskih kritikov, da je Bergman pompozna, srednješolski, mozoljast, prepoten, osladen, trapast, smešen, beden, brez smisla za humor. Nepreklicno drži, da je brez slehernega smisla za humor.« Pisec svojo obsodbo povzame takole: »Če ste iz vsega navedenega morda sklenili, da je *Laterna magica*, v brk svojemu poetičnemu naslovu, predvsem pošastna, monumentalna kronika neke čustvene pohabljenosti, kronika jadikovanja in bolezni, nervoz in nevroz, kronika nekega neprijetnega, konzervativnega življenja, tragično zapravljenega v globokem preziru, gnusu in pretirani strogosti do sočloveka, potem sklepu lahko samo pritrdim. /.../ za razliko od številnih kolegov, ki v svojih delih učijo, kako živeti, Bergman s svojim življenjem in ustvarjanjem, sprijetima v neločljivo celoto, uči, kako ne živeti.« Kako zapeljivo priporočilo za branje!

Tragično zapravljen življenje? Čez šestdeset filmov, na stotine gledaliških predstav, vrsta literarnih del, pionir gledališča za otroke, pionir visoko kakovostnih in visoko gledanih televizijskih serij, kopica najprestižnejših nagrad (4 oskarji), pet žena, devet otrok ... Zanimivo, da tudi prav nobena od ostalih obtožb ne drži. Resnica, nazorna in preverljiva v avtobiografiji, je nasprotna. Bergman nikoli ne obsoja, niti sebe niti drugih. Opisuje. In to pedantno. Odkriti ljubezen do staršev – temu je celo, zdi



se tako, namenjeno pisanje *Laterna magice*. Kot najstnik je res doživel Hitlerjevo karizmo. Svojo zablodo zaostri. Ne zagovarja se denimo s protinacističnimi deli, ki jih je režiral na odru med vojno, kar ob budnih in brutalnih nacističnih agentih niti ni bilo brez nevarnosti. Obseden je z ljubeznijo in občudovanjem igralcev. Predstavljali so mu zaščito pred svetom. Ki se ga je res bal in ki ga je res ogrožal. Vsaj tako mi je razlagal igralec, režiser in pisatelj Erland Josephson. Igralka Bibi Andersson, njegova dolgoletna ljubica, ga je iz Ljubljane poklicala po telefonu, kot bi me hotela prepričati o resničnosti pripovedovanja, kako ga imajo vsi, sodelavci, tudi njegove bivše ljubice in žene, neizmerno radi. Liv Ullmann mi je pripovedovala, kako so njej in hčeri Linn negovalke preprečile prisotnost ob njegovi smrti. Tudi lastno smrt je namreč zrežiral do zadnje potankosti. Negovalke je s pogodbami pooblastil, da v njegovih poslednjih urah niso pustile blizu nikogar. Krsto so po podrobnih navodilih nosili »otoški dedci«, sosedje z njegovega otoka.

Umetniki naj bi nas učili živeti? Vzgojna umetnost uglajenih manir? Platonizem je očitno trdoživa filistrska vera, ki se je v obrambi pred umetniki oklepajo tako verniki kot ateisti.

V *Laterna magici* Bergman opisuje, kako ni hotel k umirajočemu očetu, kako mu je, direktorju Kraljevega gledališča, osemdesetletna mati zato nekaj mesecev pred svojo smrtjo v službo prišla prisoliti bolečo zaušnico, kako sta z bratom skovala načrt, da bo šestleten zadavil štiri leta mlajšo sestro, kar bi se mu, če bi pravilno razumel navodila, lahko posrečilo ... Po razvpiti aretaciji in celonočnem zaslišanju je res preživel tri mesece na psihiatričnem oddelku. Kljub vsemu je pred to hospitalizacijo pri psihiatru iskal pomoč samo enkrat, in to zaradi nemirnih nog. Bergman je trdil, da mu je psihiater po temeljitem pogovoru dejal, da je izjemno zdrav. Bibi Andersson, ki je bila tudi prisotna, se je tega spominjala drugače. Psihiater naj bi bil rekel, da je Bergman tako poln nevroz, da se je bal, da bi nehal snemati filme, če bi mu jih pozdravil.

Seveda napadi na umetnike niso nič novega ali redkega. Poleg tega: *Nemo propheta in patria*. Vrhunski ustvarjalci odkrivajo nove oblike in z njimi nove, dotlej neznane, potencialno neobvladljive in torej nevarne svetove. Zato vsakovrstno znanstveno raziskovanje, tudi umetnosti, ni problem, saj nam zagotavlja obvladovanje, torej varnost. Vendar gre za utvaro, saj umetnost ni do konca razložljiva. Vrhunska umetnost je seveda elitistična. Vrhunska umetnost je vedno rušilna, zlasti za vsako, še tako namišljeno oblast. Umetniki so seveda prevratniki in razbojniki. Umetnost in svoboda sta nerazdružljivi. Vsaka svoboda pomeni sprejemanje tveganja in je potencialno neobvladljiva. Usoda umetnosti v totalitarnih režimih vse to ponazarja.

Bergman ob vsakovrstnih priznanjih, palmah, oskarjih in uglednih najvišjih odlikovanjih seveda ne potrebuje zagovornikov. Napadi, ki jih poraja strah pred neznanim, so vredni pozornosti samo zato, ker predstavljajo svojevrsten simptom, zlasti našega časa. Morda so napadi vredni pozornosti tudi zato, da se prepreči posmrtno filistrsko malikovanje, ki ni za umetnost nič manj škodljivo od odkritega sovraštva.

Vsa sprevržena kritika, ves prezir, posmehovanje in sovraštvo so, vsaj tako se zdi, namenjeni Bergmanovemu vztrajanju pri iskrenosti, tako človeški kot umetniški. Iskrenosti pri upodabljanju nepotvorjene resnice človekove izkušnje. Biti. Tarkovski se je čudil, kako zlahka sprejemamo vsakovrstne laži, samo resnice ne. Bergman (ki je Tarkovskega častil kot največjega) zlasti vztrajno izpostavlja najtemnejše, najbolj krvave predele njegove in s tem naše, človekove duše. Pravičniki bodo seveda vpili, da če se je res tako dobro zavedal vseh svojih grehov – zakaj se vendar ni spokoril in se poboljšal? Zakaj ni verjel v boga, bil ponižen državljani, zvest mož in oče? Zakaj ni snemal filmov o pravični družbi in dobrih ljudeh? Pravičniki so namreč od nekdanj brez greha. In grešniki grešijo zato, ker se ne trudijo dovolj.

Bergman:

»*Odprem vrata in tam sedi sto petdeset glasbenikov in zdaj vem, da me čaka veliko doživetje, ki se ga ne da analizirati ... ki ga ni mogoče analizirati ... nerazložljivo doživetje. Ena Beethovnovih simfonij ali Pasijon po Svetem Mateju, z velikim zborom in orkestrom. Veličastno. Neopisljivo. To je tisto najboljše v življenju.*«

Linn Ullmann (najmlajša hči):

»*Je to najboljše v življenju?*«

Bergman:

»*Tako je. To je najboljše, kar imamo.*«² E

¹ Za odziv na ta prevod in spremno besedo glej Koršič, Igor: »Je Ingmar Bergman res tragično zapravil svoje življenje?« *Sodobnost*, ISSN 0038-0482, dec. 2010, letn. 74, št. 12, str. 1610-1623.

² Predzadnji pogovor hčerke Linn Ullmann z Bergmanom, del nuneega skupnega nedokončanega projekta knjige o staranju. Hči je bila z očetom (kolikor ji je to dovolil) leto pred njegovo smrtjo. Po smrti je hči projekt končala sama z romanom *De urolige* (Zaskrbljeni), Založba oktober, Oslo 2015.