

ingmar bergman: persona

Bergman, Liv Ullmann in Bibi Andersson
na snemanju *Persone*



režija Ingmar Bergman **produkcija** Svensk Filmindustri, 1966 **producent** Lars-Owe Carlberg **scenarij** Ingmar Bergman **fotografija** Sven Nykvist
scenografija Bibi Lindstroem **glasba** Lars Johan Werrle **montaža**
Ulla Ryghe **premiera na Švedskem** jesen 1966 **trajanje** 81 minut
igrajo Bibi Andersson (Alma), Liv Ullmann (Elisabeth Vogler),
Margareta Kroek (zdravnica), Gunnar Björnstrand (gospod Vogler),
Joergen Lundstroem (deček)

Uvod

Naloga tega sestavka je glede *Persone* popolnoma prepuščena moji lastni volji: poskušal bom nanizati glavne elemente tega izrednega filma, ki je videti, kot da bi Bergman zavestno vsrkal vse novosti filmske umetnosti zadnjih desetletij, jih nato prikazal povsem osebno in nas, osuple, postavil pred filmsko delo, ki se, bolj kot vsa dotlej, odkrito veže na Jungovo teorijo psihoanalize in pravzaprav poskuša predstaviti povsem novo – osupljivo moderno, skromno, čeprav slikovno izredno dovršeno in predstavljeno v mojstrski črno-beli fotografiji –, mojstrsko filmsko delo.

Film dopušča različne interpretacije, moja bo le ena od mnogih možnih. Nesporno je film mojstrovina, na katero pa gledalec v šestdesetih letih še ni bil pripravljen: gre za mojstrsko prepletanje sanj in fantazij, domišljenega in slutenega, kar je v veliki meri tudi zasluga sijajnih interpretacij Bibi Andersson in Liv Ullmann. Film je vsekakor redek primer v Bergmanovi kinematografiji, v katerem se v

matjaž klopčič

Jungovi interpretaciji odpira in uveljavlja prevzem, prenos osebnosti in pojavov, ki rojevajo nasprotja med *persono* (zunanja maska) in *almo* (izraz notranjosti, duševnega stanja osebe).

Film je nekakšen besedni dvoboj med bolno igralko Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), ki se skriva za svojim hotenim molčanjem, in bolniško sestro Almo (Bibi Andersson), ki seveda veliko govori. Vsako natančnejše nizanje posameznih prizorov lahko filmu samo odvzame nekaj tiste hipnotičnosti, ki je vsekakor izredno močna, nepričakovana in dramatična. Najprej bom poskušal opredeliti sijajen začetek in konec filma, dela epiloga, če ju lahko tako imenujem, potem pa bom nadaljeval z nizanjem vsebine, ki se trudoma razbira, niza in pojavlja.

Iskanje vsebine, virtuoznost uvoda

Gre za enega najbolj posebnih, verjetno tudi najbolj dvoumnih filmov, kar jih poznamo. Najbrž predvsem zaradi gostote njegovih metafor. Znotraj tega filma Bergman uporablja vrsto figur, ki jih ne moremo imenovati drugače. Nizanje optičnih, montažnih, kinetičnih in zvočnih metafor je izredno in velikokrat podvrženo naši samovolji ali pa jih lahko naš razum le počasi lušči, odkriva in opaža ... Bergmanov film se ukvarja s problemom shizofrenije na psihološkem nivoju in s simboličnimi pojavi, kar velja tako za filozofsko kot za metafizično vsebino filma.

Vsebina filma

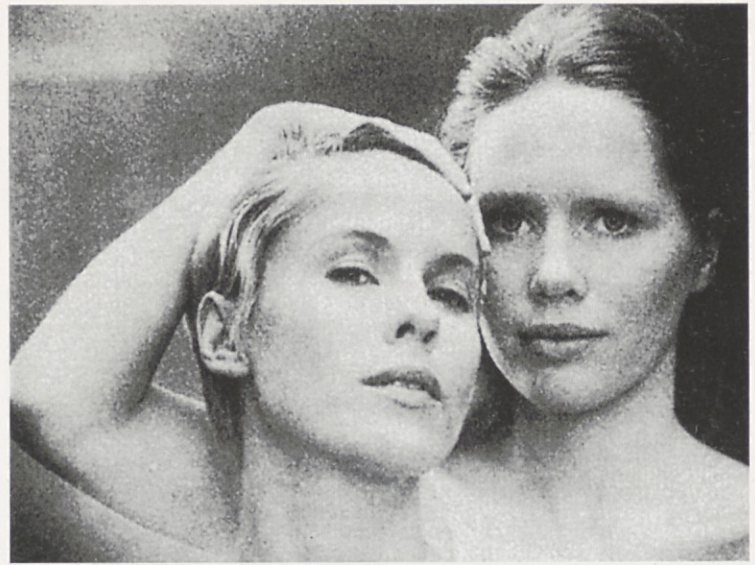
Znana igralka, Elisabeth Vogler, nenadoma preneha govoriti in umolkne na odru, kjer je sredi nastopa v *Elektri*. Po mnogih dneh, ki jih preživlja povsem nema – noče govoriti niti z možem niti s svojim mladim sinom –, jo prepeljejo v psihiatrično kliniko. Almo, mlado bolniško sestro, prosijo, naj jo spremlja v letno počitniško hišico, ki jo ima Voglerjeva na samotnem otoku: zdravniki upajo, da bo Elisabeth tam končno spregovorila. V popolni samoti arhipelaga si ženski postajata vse bližji, čeprav Elisabeth še vedno ostaja nema. Njena pozornost in ljubeznivost premamita Almo, da ji pove o nekdanji izkušnji z mladimi fanti, ki so jo potegnili v nenavadno poletno seksualno orgijo, katere posledica je bil splav, ki se ga Alma spominja z obžalovanjem, z občutkom sramu in krivde. Alma se ob tej pripovedi zelo zbliža z Elisabeth; po čustvih in po značaju se ji čuti povsem podobna.

Skrivnostna in nema Elisabeth pozorno poslušala Almino pripoved, včasih z razumevanjem, včasih z ironičnim nasmeškom: Almino življenje je v primerjavi z grozotami, o katerih razmišlja Elisabeth, videti banalno in nepomembno. Alma se ponudi, da igralki odnese na pošto pismo; radovednost jo sili, da pismo prebere, v njem pa najde opis orgije, ki jo je doživela sama. Zdi se, kot da bi se Elisabeth s tem opisom pripravljala na novo vlogo v prihodnosti. Izdaja njenih intimnih doživetij povzroči pri Almi razočaranje ...

Od tega trenutka dalje ne vemo povsem zanesljivo, ali gledamo resnične dogodke življenj obeh nastopajočih ali pa samo domišljene trenutke, ki se v resnici niso zgodili. Ne vemo, ali gre za Almine ali za Elisabethine fantazije in blodnje, čeprav domnevamo, da gre najbrž za Almin svet halucinacij in stisk. Prijateljci se divje skregata. Njuni osebnosti se začenjata zlivati, prelivati: najprej počasi, potem vse bolj divje, dramatično. Alma se pozneje celo ljubi z gospodom Voglerjem, medtem ko Elisabeth opazuje njeno dejanje s sočutjem, grenkobo in obupom.

Bergman tu vključuje številne fantazijske sekvence; dogajajo se v brezčasnem svetu, ki ga težko prepoznavamo. Alma se brezupno upira prepletanju svoje osebnosti z Elisabethino, nato pa Elisabeth nenadoma skrivnostno izgine. Kmalu nato vidimo Almo, ki se pripravlja na odhod z naslednjim avtobusom. Psihična zgodba obeh žensk se tako zaključuje nerazrešeno, dvoumno.

To je samo grobo "okostje" pripovedi, ki ima neverjetno, srhljivo moč, kajti film pokaže izredno dramatično poglobljanje v vprašanja odgovornosti umetnika, soočenega z vlogo, ki uveljavlja razmerja do različnih političnih in socialnih obveznosti v svetu, ki ga obkroža. Zgodba o dveh ženskih usodah se odvija znotraj nekakšnega filmskega motiva, ki ga sestavljajo kratki, povsem nerazločni posnetki. Mnogi od teh nimajo nobene zveze s samo zgodbo filma, služijo samo kot metafore Bergmanovega filozofskega sveta: take



“trope” najdemo na začetku in na koncu filma, pa tudi v sredini; pojavijo se v prizoru, ko se Elisabethina privrženost Almi spremeni v panično sovraštvo.

Uvodni prizor

Sijajno oblikovanje uvodne sekvence pred samimi napisi nas na virtuozen način nekdanjih pionirjev filma seznanja z vprašanjem, ki bi ga lahko poenostavil z odgovornostjo dvoma: kaj sploh snemati, o čem govoriti?

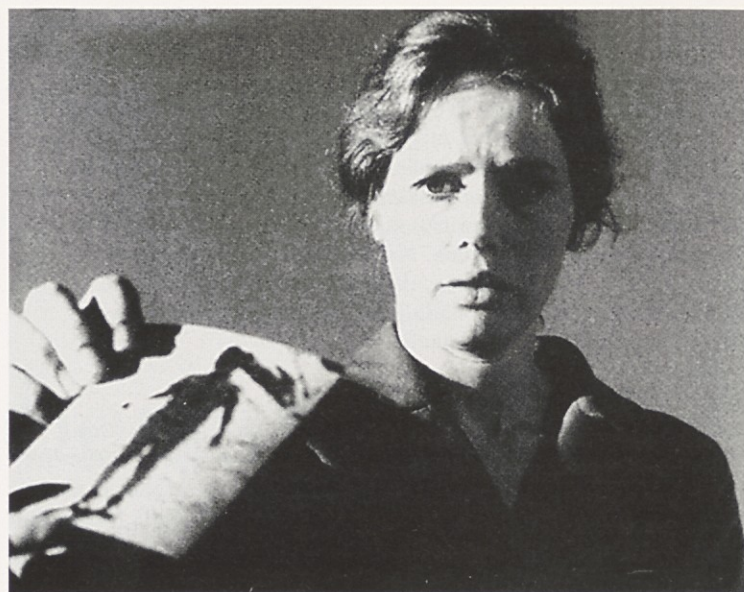
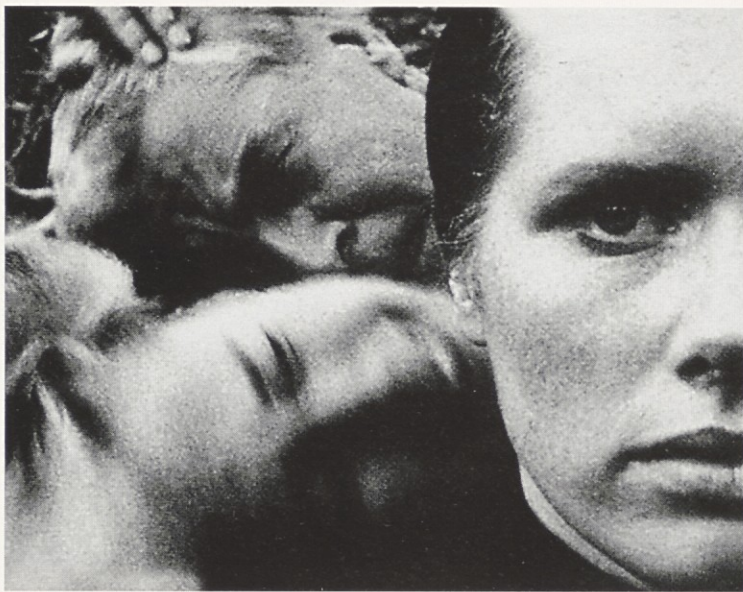
Žebelj, ki ga v začetnem prizoru zabije neznana roka, nas opozarja na začetek filma, ki se mu ne moremo več izogniti, in celo na to, da se moramo odločiti o motivu in izboru prizorov, ki jih bomo potrebovali. Resnost tega izbora je podprta s prizorom mrtve ženske in z radovednostjo otroka, ki ga imamo pred seboj kot nekakšno zrcalo našega nujnega reflektiranja zunanjega sveta, celo načina življenja, ki je morda slabo, nezrelo, grešno in celo smešno, tako kot je smešen vstavek v montaži začetka filma, ki vključuje del nekdanje burleske, vse v okviru strašno zvite in hitre montaže špice filma, kar v resnici predstavlja “najsodobnejšega” Bergmana.

Ta del je morda neke vrste “glasbena uvertura”; seznanja nas z motivi, ki jih bomo spoznali kasneje, v filmu. Mnogi od teh posnetkov se izmikajo vsakršni analizi, celo Bergman sam ni povsem prepričan, kaj pomenijo. Ob gledanju filma se tudi sami izmikamo točni definiciji prizora. Posnetki delujejo na stopnji naše pasivnosti in lene zavesti, ki jo skušamo s tovrstnimi šoki prebuditi. Morda je ta način tolmačenja še najbližji in se sklada z motivom nujnega začetka, s katerim se obotavljamo.

Uvodni posnetek filma nas seznanja s projekcijsko žarnico, ki utripa, potem se zasveti, projekcija steče. Vse to, virtuožno in morda ne povsem zanesljivo, nas šokira, prevzame. Film steče, prvi posnetki frlijo v koš, na montažno mizo, navijajo se, umikajo, potem stečejo v film, ki oživi nastopajoče. Spremenijo se v figure risanke. Celotna perforacija filma nas zaustavi, pa zopet pošlje naprej. Vsekakor se pojavljajo motivi sestavljanja filmske pripovedi. Velik del teh motivov je tako sijajno urejen, da nanje reagiramo kot na vizualne šoke, ki nas popolnoma prevzamejo. Kapljanje krvi in kapljanje vode ob mrtvem, negibnem truplu, potem ob mrtvi ovci ..., vse to nas prevzame in nam sporoča, da se bo film vsak čas začel. Pojavi se celo možna razlaga, da sta Alma in Elisabeth *personi* ali pa *maski* za Bergmanove psihološke eksperimente, o čemer bo v filmu govorila Alma, tudi v sanjavi, sluteni sceni Almine predaje Elisabethinemu možu, gospodu Voglerju. Morda? Ne vem! Glejte in se odločite!

Filmski motivi

Motivi zla in smrti se pojavljajo kot vprašanja nenavadno srhljivega začetka. Med vsemi temi slikami se pojavi tudi pajek, insekt neznanega izvora. Pojavi se torej religiozni motiv filma, ki ga je Bergman posnel dve leti prej: hči njegovega igralca prehaja v norost. Umetnika v tem filmu fascinira vse hujše psihično stanje lastne hčerke, ki morda predstavlja osnovo njegove ustvarjalne moči.



Morda? Njene izkušnje se prelivajo v njegovo kreativnost. Na koncu tega filma hči vidi orjaškega črnega pajka, kot bi videla Boga. Posnetek se zamenja z mrtvo ovco, katere drobne oči ostaja umetniku/igralcu v rokah: njene steklene, mrtve oči zijajo v nas. Nov posnetek prikazuje žebelj, ki ga zabijejo v roko: motiv morda spominja na križanje in trpljenje, na delo, trud umetnika, ki uporablja agonijo svojih žrtev za moč novega ustvarjanja, za filmsko delo. Zgodbo, ki jo preživljata Elisabeth (umetnik) in Alma (grobi material umetnosti), spremlja strašna bojazen. Napoved preloma harmonije med obema ženskama slutimo v okvari projektorja, ki brutalno prekinja filmski motiv pripovedi – z vsemi znanimi pred-trakovi, ki najavljajo bližnji začetek pravega filma.

Zdaj vidimo umivanje ženskih rok. Robin Wood to razlaga kot nepomembno mešanje umetnosti in življenjskih izkušenj. Še tako uspela umetniška interpretacija je vedno le igriva varianta realnosti, ki nas prevzema. Zdaj nas Bergman s hitrim rezom sooči s filmsko farso o možu, ki ga zasledujeta vrag in okostnjak. Sceno, še tako kratko, kakršna je, lahko razumemo kot dokument neuspešne umetnosti, ki skuša komentirati kompleksno problematiko smrti in zla, kar se ji seveda le delno posreči.

Zaporedje zdaj dopolnjuje motiv s pajkom, ki se veže na Bergmanov prejšnji film, *Persona* pa se nadaljuje s svetlim posnetkom zidu, ki se prelije v golo, jesensko drevje in se nadaljuje v posnetku mrtve ženske: slišimo kapljanje krvi, ki nas spominja, da čas življenja beži.

Vrsta dvoumnih posnetkov nas seznanja z dečkom, ki leži pod belo rjuho. Skuša gledati v obraz, projiciran pred njim: natakne si očala, dotakne se projekcije ženskega obraza, ki ga prepoznamo kot Alminega. Morda gre za motiv njenega izgubljenega sina, ki se skuša dotakniti matere, morda predstavlja Bergmana. Sledi vrsta posnetkov, povsem kratkih, ki nizajo podatke o filmu. V njih se pojavljata obe ženski, gledata direktno v kamero, vnovič se pojavi tudi deček. Motiv neverjetne podobnosti obeh žensk ključno povezuje vrsto posnetkov opisane montaže.

Film se tu pravzaprav začne: sestra pripoveduje o Elisabethinem zlomu in njenem nastopanju v *Elektri*, ki je zelo pomembno: obravnava motiv otrokovega maščevanja materi, ki ga je izdala. Kompleksen občutek krivde, ki ga Elisabeth izraža s svojim vedenjem in posmehom, nas prepričuje, da je umetnost mnogo enostavnejša od problematike življenja. Alma in Elisabeth sta žrtvi vsakodnevnih razočaranj, kompromisov in življenja, ki uničuje trdno vero v nujni jutri obeh žensk. V močnem in sijajnem posnetku, ki nam predstavlja Elisabeth pred spanjem in v bolnici, njen obraz počasi temni, dokler povsem ne izgine v mraku. Podobna scena nas seznanja z Elisabeth, z umetnico, zgroženo ob novicah daljnega sveta: mislim na sceno z menihom v Vietnamu, ki se polije z bencinom in gori, umira pred nami. Elisabeth se takšnim novicam ne more izogniti, kamorkoli bi že šla. Groza vsakdana je tu, okrog nje. Obup tega prizora, groza in srhljivost življenj so jo

obremenili z molkom – reakcijo na vrsto okoliščin, ki se jim ne more izogniti.

Ženski se umakneta na otok, ki s svojo čvrsto, skalnato naravo spominja na potencialen motiv sterilnosti, v kateri se nahajata. Ko se obe dekleti približata, ju Bergman snema v komplementarnih pozicijah, da se njuni telesi začeta stapljati ... Sestavljata "dvojništvo" njunih obrazov je sijajen motiv, ki nas vodi v sanjski prizor, kjer se Alma upira Voglerju, kasneje pa se mu prepušča. Elisabethin prezir smeši Voglerjeve kretneje slepca. V tem trenutku se pojavi stapljanje obeh obrazov in nas ob ropotanju filmske projekcije seznanja z njim tako, kot bi nas hrup in sama dvojnost portretov osupljala. Zdi se nam, da se vse skupaj nahaja onkraj naše percepcije realnosti. Po sceni, ko odkrije, da Elisabeth piše o njeni poletni pustolovščini, Alma ob ribniku premišluje, kaj naj stori. Dvojnost njunega odseva in občutek prikrite sovražnosti navda Almo z mislijo, da bi motiv odkrušenega stekla lahko pripravil Elisabeth do govora, morda do krika.

Nenadoma nas preseneti zvok zlepljanja in trganja filmskega traku. Trak se trga po polovici slike, obe polovici sta tudi vezani na polovična obraza, ki se stapljata, lepita v novo, sestavljeno Almo ali Elisabeth. Polovični posnetek obeh obrazov izginja, odpada: nam njun sestavljeni, zlit obraz zdaj predstavi novo "Almo", novo "Elisabeth"? Ne vemo: priča smo nenavadnemu zlitju posnetka, ki zareže s svojim zvokom, šklepeta in trga material. Trganje je seveda metafora za Almin kolaps. Ogenj, ki prežge in uniči filmsko sliko, ki zagori pred nami v projekciji, kjer se znova – slabo vidni, a vendarle – pojavljajo nekdanji posnetki risanke, njen skelet in hudič. Višek travmatične figure, nekakšne metafore, ki obvladuje *Persono*, in fantazijski, negotov svet avtorja, ki je v filmski pripovedi posegel po mnogih figurah ter se – po zmotnem mnenju mnogih – poslužil slabega načina za predstavitev psiholoških odtenkov in sanj. Posnetek, ki nas prepričuje o hoteni dvojnosti: morda je to tudi posnetek, ki staplja obraza; oba se zdaj – tako kot ženski – pravzaprav božata, ogledujeta, iščeta svoj odsev v zrcalu. Elisabeth potegne nazaj Almin obraz, da lahko opazujemo njuno veliko podobnost.

Po sporu obeh nastopajočih žensk se Alma umakne na skale bližnjega zaliva. Elisabeth se sooča s fotografijo majhnega dečka iz varšavskega geta. Prevzema jo groza resničnega sveta: še in še se ponavljajo dokumentarni posnetki obupanega dečka z visoko dvignjenimi rokami. Morda se pojavljanje njegovih slik veže na obup samega Bergmana, ki skuša zabeležiti in ohraniti "pošteno" sočutje v tem fikcijskem trenutku filma. Konec filma ohranja trenutek odhoda z otoka. Uvodni posnetki se ponovijo: film nas sooča s smemalno ekipo, ki skuša to fikcijo ohraniti in posneti. Ekipa se spušča proti nam, trak filma izginja z znanim šklepetanjem, film se navija na filmski boben, reflektor s prižganim ogljem še zadnjič zažari, vzcveti in ugasne. Film se konča s paralelnostjo, ki nam sporoča, da sta Alma in Elisabeth dva nova obraza Bergmanove osebnosti ...

Persona ostaja eno od visoko dovršenih, morda včasih slabo prepoznanih, a kljub temu sijajnih filmskih del, ki vznemirjajo in postavljajo vrsto vprašanj, ne vedno takoj razumljivih in jasnih.

Peter Cowie: Pojava *Personae*

V tiskanem scenariju *Personae* Bergman piše: "Nisem pisal scenarija, kakor je običajno. Izpisal sem nekaj, kar je podobno glasbeni melodiji, katero bom, tako upam, orkestriral s pomočjo članov ekipe med samim snemanjem filma!" (1972)

Persona je izzvala vrsto interpretacij, študijskih, psiholoških in estetskih. "Karkoli rečejo o *Personi*, je lahko pobito z nasprotnim mnenjem. Tudi povsem drugačno mnenje je lahko pravilno!" Tako pravi Bergman (1970).

Ključ do razumevanja filma je vezan na koncept življenja osebnosti, ki jo vidimo kot v zrcalu. Občutek, da nas nekdo opazuje iz zrcala kot svojega dvojnika, je vezan na dejstvo, da gre za drugo polovico človeške psihe. Obe ženski, tako Alma kot Elisabeth, sta razdeljeni v dve osebi: vsaka od njiju je manjkajoča polovica prejšnjega bitja.

Carl Jung je *persono* imenoval obraz, zunanost, ki se kaže svetu, kot intelektualno moč posameznika, in *almo* kot osebo notranjosti, duševno notranost, ki je gotovo tudi sentimentalna. *Persona* se razvija v kompromis med posameznikom in družbo, ki ga obdaja. Nevarnost je v dejstvu, da postane odlika *personae* preveč mehanična in jo lahko spremljajo atrofije, ki kažejo na strogo, mrko zastavljeno masko.

Jung se je veliko pred Bergmanom zavedal, da je njegova svoboda nujna in da je posameznik ujet med nasprotja *personae* in *alme*. Dejstvo, da se Bibi imenuje Alma, pomeni, da Bergman spoštuje Jungove dosežke v raziskovanjih teh dejstev. Za Junga je namreč *alma* skrivnostna oseba v temnem plašču in z zasenčenim obrazom, oseba iz naše podzavesti.

Filmsko platno je neke vrste zrcalo, ki odseva in gledalcu omogoča, da se skozenj približa drugačnemu življenju. Bergman večkrat, med projekcijo samega filma, poudarja vlogo projekcijskega platna. Film omogoča komunikacijo različnih, natančnih pregledov in opazovanj, ki se začnejo po uvodni sekvenci; pojavlja se med hitro projekcijo traku, ki se s svojimi štiriindvajsetimi kvadrati na sekundo odvija med zanimivim prasketanjem same projekcije. Vrsta krajših prizorov nas seznanja z Bergmanovim stanjem v bolnici, kjer je pisal ta scenarij trpljenja, ponižanja, smrti in obupa: roka, ki jo pribijejo na križ, zaklana ovca, gola bližina gozda, stopnice – vse vodi k mrtvašnici. Umrla starka v profilu, deček pod belo, bolniško rjuho, na zvočnem traku spremljamo kapljanje vode.

Žensko oko se odpre, deček se prebuja in oživi. Z roko briše po platnu projekcije. Ženski obraz ga vznemirja. Ko gledalec opazuje obraz, zazna zlito podobo dveh obličij – Alme in Elisabeth – ter si sam postavi vprašanje nenadno opaženega, nenavadnega, halucinantnega zlitja obeh nastopajočih. Veliko kasneje se v filmu pojavi Elisabeth, ko stopa na obalo in fotografira nemega gledalca. Ob tem Bergman preliva celuloidno ločnico, ki njuna obraza sestavlja, ločuje in predstavlja.

S pomočjo zrcal in njegovega motiva se reši vprašanje nenadnega izginotja obrazov, ki se sestavljata v maski dveh obličij. Ob opisu orgije se Alma oglasi z začudenim vprašanjem: "Mar *sva* si lahko povsem različni? Dva obraza, ki sta si blizu. V istem trenutku?"

Kasneje Alma vprašanje dopolni: "Zdi se mi, da se spreminjam vate. Samo če poskusim, prav zdaj. Glej!" Zrcalo je ključni, čustveni motiv filma. Seveda! Elisabeth se oglašča in nagovarja Almo: govori z njenim glasom in pripoveduje o svojem vedenju, o splavu. Je pismo, ki ga bere na začetku, na kliniki, pravzaprav namenjeno njej?

Odsevi, dvojnosti. Tema se ves čas ponavlja. Alma opazuje Elisabeth, ko pripoveduje o svoji orgiji in njenih posledicah. Takrat, prvič, opazujemo Almo, kasneje pa pripoved ponovi Elisabeth! *Persona* ni film o trenutnih dogodkih. Alma po zdravnikovem navodilu vstopi v sobo pacientke skozi vrata, ki jih je že enkrat prestopila po novi želji zdravnice. Na otoku spet vstopa k Elisabeth, ne da bi čutili nenavadnost njenih stikov. Kasneje se Alma pojavlja ob Elisabeth v sekvenci nekakšnega sonambulizma, ki se nadaljuje s srečanjem Voglerja.

Pravzaprav ni pravih meja med fantazijo in realnostjo. Film, tako meni Bergman, tako ga razumemo, je že zdavnaj omogočil zvezo med realnostjo in predstavitvostjo.

Sanje lahko izražajo strah, grozo in izpolnitev želja. "Filmskemu režiserju omogočajo zelo zapeljive rešitve, ki jih lahko zavrača ali uporabi. Najbolj enostavna pot do fantazij, sanj, groze, je tudi najlažja." Bergman tako pravi: "Realnost, ki jo predstavljamo, uporablja naše znane prizore veliko bolj intuitivno, kot običajno menimo. Absurdno, strašno in tako vsiljivo, kot so naše sanje! Med njimi ni pravih meja!"

Zdravnica nagovori Elisabeth: "Vaše skrivališče vas ne ščiti dovolj. Življenje ga prepreda iz zunanjega sveta. Morate se braniti. Nihče vas ne vpraša, ali je bilo vse resnično ali lažno. Take stvari lažje ocenjujemo v gledališču, na odru."

Mauritz Edstroem ocenjuje film v Dagens Nyheter; opisuje ga kot priznanje o strahu, strahu naših bližnjih, bojzani pred našimi zmotami, neuspehi, našimi načrti, bojzani pred razočaranji, pred ugledom in močjo naših sosedov, pred njihovo bojzanijo ob morebitni smrti. Goli strah pred smrtjo?

Strah in njegov "pomočnik", občutek krivde, je bil v Bergmanovem delu zaznaven od njegove zgodnje mladosti. Ponižanje spočenja in rojeva podoben strah. Vsaka pripomba v *Personi* skuša raniti, vsako vprašanje je provokativno, vsak odgovor prizadene.

Seksualni odnos predstavlja za Bergmana najvišjo stopnjo ponižanja – tako orgija na morskem bregu, katere se udeleži Alma, mučen prizor z gospodom Voglerjem na vrtu, sredi noči, ko boleča dogodivščina z "nepravim" možem zapusti občutek sramote in povzroči duševno agonijo. Komunikacija je zanjo mogoča samo še s spolnostjo ali pa z raznimi oblikami nasilja. Besede niso več pomembne.

Persona razrešuje tudi spopad med umetnikom in njegovo publiko: Elisabeth, umetnica, ima nad svojo prijateljico moč nekakšnega vuduja: kot vampir sesa njeno kri v prizorih, ki zaključujejo film. Almin govor postane nerazumljiv šepet; mukoma sestavlja komaj slutene besede, ki jih trudoma poskuša izgovoriti. Napor, s katerim lovi zloge neprepoznanih besed, je poskus poslednje komunikacije z umetnikom, ki ljubosumno skriva svoje resnice.

Trenutek najhujšega ponižanja se pojavi v hipu, ko Alma pripravlja svoje maščevanje Elisabeth, ki je razkrila vse otenke njene orgije. Kos okrušenega stekla nastavi na sredo poti, ki jo mora prehoditi Elisabeth, da bi se ranila z zdrobljenim steklom. Njen obraz je tako poln pričakovanja Elisabethinega krika bolečine, da vemo, da se črepinji ne bo mogla izogniti. Kmalu za tem film zagori v projektorju: rez, ki sugerira, da se tudi celuloid ne more upreti tako jasno predvidenemu ranjenju in kriku bolnice. Ulla Ryghe, montažer filma, nam je povedal, da so operaterji filmske delovne kopije v tem trenutku ustavili projekcijo, saj so mislili, da se v njihovih trakovih nekaj resnično žge.

Veliko Bergmanovih filmov se ukvarja s potovanji: Alma in Elisabeth se ves čas filma približujeta. Brigitta Steene je film v svoji oceni imenovala "... dvoumno podobo privlačnosti in zanikanja..." Bergman pripoveduje, da je (ko so prvič opazovali tovrstno zlitje, skupaj s sliko Bibi in Liv na Moviolu) Bibi zaklicala: "Kako grozna si videti, Liv!" In Liv je odgovorila: "Ne ... To nisem jaz. Moja slika je tista, druga!" •

Prihodnjič: *Čas nedolžnosti* (The Age of Innocence, 1993, Martin Scorsese)