

Ingmar Bergman, Laterna magica



Zdenko Vrdlovec

LIV ULLMANN IN INGMAR BERGMAN

»Moj poklic je gledališče... Lahko preživim, ne da bi snemal filme, brez gledališča pa ne bi mogel preživeti.« Toda to Bergmanovo izjavo je treba navesti v celoti, saj bi v tej parcialni obliki lahko navajala k zgrešeni razlagi. Ingmar Bergman torej nadalje pravi: »V gledališču mi je vseeno, ali imam kaj povedati ali ne. Tam pač vizijo nekoga drugega prevajam v meso in kri, v topljive materiale. Nasprotno pa je film nekaj osebnega, to je moj osebni stik z občinstvom. Ne morem ustvariti filma, če nimam kaj povedati.«

Ta citat sicer ni iz knjige *Laterna magica*, a jo vseeno na neki način opredeljuje. Ingmar Bergman (1918–2007) je živel med gledališčem in filmom, režiral je približno toliko gledaliških predstav kot je posnel filmov, a redne službe je imel le v raznih švedskih gledališčih (in kratek čas tudi v Münchnu). V *Laterni magici* so ta gledališka službovanja podrobno in izčrpno popisana, vse od pripravljanja predstav (najpogostejše Strindbergovih del), opisovanja gledališkega osebja, dela z igralci, romanc z igralkami in navajanja režijskih principov (»Vse oblike improvizacije so mi tuje« ... »Priti na plan z osebnimi težavami med delom je disciplinski prekršek« ... »Vaja je resno delo, ne zasebna terapija za režiserja in igralce«) do skoraj mazohističnih prizorov, v katerih je Bergman kot direktor gledališča moral odpustiti svoja nekdanja učitelja, Olofa Molanderja in Alfa Sjöberga. Ti gledališki pasusi so posejani tudi z zajedljivimi in včasih prav sarkastičnimi opazkami na račun gledaliških direktorjev

in kritikov, igralcev in igralk (o neki igralki, ki se je norčevala iz Bergmanove »teorije čistosti« in je trdila, da je gledališče »umazanija, pohota, besnenje in zloba«, je brž pristavljeno, da je ta igralka »izgubila spomin in zobe in pri petdesetih umrla v psihiatrični bolnišnici«), toda Bergman ne prizanaša niti samemu sebi: »Nikomur nisem zaupal, nikogar nisem ljubil, nikogar pogrešal. Bil sem obseden s spolnostjo, ki me je silila v stalne prevare in nehotena dejanja, vedno so me mučili poželenje, bojazen, tesnoba in slaba vest«.

Nekje omenja, da je bil prepričan socialni demokrat in da je z »iskreno strastjo sprejel to ideologijo sivih kompromisov«, toda ko je bil umorjen Olof Palme, se spomni samo tega, kako ga je motilo, da tistega dne v gledališču niso mogli normalno delati. Bergman ni prenesel, da bi zunanja realnost, še posebej politična, motila »naše iluzorne igre«. Kot najboljše obdobje svojega življenja omenja osem let pri Mestnem gledališču v Malmöju, ko je režiral vrsto predstav »brez kakršnihkoli političnih, verskih ali intelektualnih namenov«. Politika mu torej ni šla na živce le zunaj gledališča, marveč še posebej v gledališču (Alfa Sjöberga je sicer spoštoval kot režiserja, a mu je bila povsem tuja njegova politična angažiranost in njegovo pojmovanje gledališča kot orožja). Vendar opiše tudi genezo svojega zavračanja politike: »Veliko let sem bil na Hitlerjevi strani, veselil sem se njegovih uspehov in obžaloval poraze. Moj brat je bil eden od ustanoviteljev švedske

nacionalsocialistične stranke, moj oče je večkrat glasoval za naciste, najbližji družinski prijatelji so močno simpatizirali z 'novo Nemčijo' ...» **KO PA SO PRIŠLA NA DAN PRIČEVANJA IZ KONCENTRACIJSKIH TABORIŠČ, JE BERGMANA ZAGRABIL »OBUP IN SAMOZANIČEVANJE«. IN IZ TEGA JE, PRAVI, POČASI DOZORELA NJEGOVA ODLOČITEV: »NIKOLI VEČ POLITIKE!«** Obenem sicer samokritično dodaja, da bi »seveda moral sprejeti neko povsem drugačno odločitev«, a držal se je prve.

Bergmanova filmska dejavnost pa je v *Laterni magici* opisana povsem drugače kot njegova gledališka dejavnost. »Film je nekaj osebnega«. Že v uvodnem poglavju je film povezan z otroškimi spomini, prav mučnimi, kolikor se nanašajo na strogo očetovo vzgojo (Bergmanov oče je bil protestantski duhovnik, pastor). »Naša vzgoja je temeljila predvsem na pojmi, kot so greh, priznanje, kazen, odpustanje in milost.« Za malega Ingmarja je bilo še posebej grozljivo, kadar so ga zaprli v posebno garderobno omaro, vendar je tam tudi našel rešitev: »V enega od kotov sem skril žepno svetilko z rdečo in zeleno svetlobo. Kadar so me zaprli, sem poiskal svojo svetilko, usmeril žarek svetlobe na steno in si predstavljal, da sem v kinu.« Tudi Bergman kot filmar ima torej svoj mit platonske votline. Pred grozo očetovih kaznovanih postopkov se je poskušal zavarovati še z eno strategijo: izučil se je za lažnivca. »Ustvaril sem zunanjo osebo, ki je imela zelo malo skupnega z mojim pravim jazom.



PERSONA

Ker svoje stvaritve nisem znal razlikovati od svoje lastne osebe, sem posledice poškodb dolgo občutil v odraslem življenju in ustvarjanju. Včasih se tolažim s tem, da tisti, ki je živel v laži, ljubi resnico.« Vsekakor pa ljubi film, kot je Bergman pokazal v svojem *Amarcordu*, torej v *Fanny in Aleksander* (Fanny och Alexander, 1982, štiri leta pred izidom avtobiografije *Laterna magica*): vsa zgodba tega filma je v smrtnem boju med čudovito močjo laži, izmišljanja in sanjarjenja, ki jo uteleša mali Aleksander, in principom realnosti, ki ga – kot instanca religioznega nadjaza – predstavlja Aleksandrov oče, duhovnik Vergerus.



FANNY IN ALEKSANDER

V *Laterni magici* ni prav veliko tez o filmu ali opisov praktičnega dela, toda ena izmed redkih tez se glasi: »Filmsko delo je močno erotična dejavnost.« Ta 'teza' je sicer povezana z Bergmanovo ljubezensko zadevo s Harriet Andersson, igralko v *Poletju z Moniko* (Sommaren med Monika, 1953), vendar so tudi Bergmanovi opisi njegovega mladostnega erotičnega dozorevanja na neki način povezani s filmom. Tako je bilo v letih pred njegovo prvo spolno izkušnjo s sošolko Anno, ko je bila njegova edina spolna praksa masturbiranje in je v svoji majhni podstrešni sobi v fantaziji spal z vsemi puncami, jih »mučil in zaničeval«, njegovo edino pribežališče kinodvorana.

Veliko pozneje je takšno Bergmanovo pribežališče postal samoten in skalnat otok Fårö, kjer je posnel tudi enega svojih najradikalnejših filmov *Persona* (1966), ki bi prav zaradi visoke stopnje refleksivnosti oziroma samonanašalnosti lahko imel naslov tudi *Film*. Refleksivnost se imenuje težnja, značilna za t.i. filmski modernizem, opozarjanja na dejstvo, da je film arterfakt ali iluzija: medtem ko naj bi t.i. mainstreamovski film gledalcu sugeriral, da na platnu prikazan svet vidi kot realnega, pa refleksivni film razkriva postopke, s katerimi je dosežen ta vtis realnosti. A brž ko se začne film obračati vase, se nanašati nase, se podre vse, v prvi vrsti pa se sesuje sama zgodba, ki jo je doslej pripovedoval na relativno logičen in realističen način. V



FANNY IN ALEKSANDER

Personi se to kaže na tri načine: s skrajno dvomnostjo pripovedi, ki postane odprta za različne interpretacije; z nezaznavnim mešanjem imaginarnega (sanjskega, fantazijskega) in realnega; ter s kazanjem same filmske

oziroma kinematografske materialnosti (npr. gorenje traku v projektorju) ter poigravanjem z montažnimi postopki.

V *Personi* nastopata dve ženski, Elizabeth (Liv Ullmann) in Alma (Bibi Andersson), prva je gledališka igralka, ki se je iz neznanega razloga odpovedala gledališki karieri in se zaprla v molk, druga je njena bolniška sestra, ki živi z njo v samotni hiši na otoku. Alma sprva občuduje Elizabeth, a ko najde njeno pismo, v katerem se Elizabeth iz Alme prezirljivo norčuje, se Alma takoj maščuje. Po tleh razsuje drobce stekla, tako da si Elizabeth rani noge, in ji grozi, da jo bo polila z vrelo vodo. Nato se v onirični sekvenci razmerje spet spremeni, celo tako, da se Alma identificira z Elizabeth. Na koncu filma je videti, kot da je Alma spet v službi v bolnišnici, Elizabeth pa se je vrnila v gledališče, toda po zaslugi lažnih montažnih spojev bi takšen konec lahko veljal tudi za začetek filma.

Kolikor ta ženska lika utelešata mutizem in klepetavost, bi to nasprotje nemara lahko interpretirali kot realnost proti iluziji, resnica proti laži, smrt proti življenju. Toda takšne shematske opozicije se pri Bergmanu ne obnesejo, ker so njegovi liki veliko bolj kompleksni in protislovni. Elizabeth ni niti nora niti nevrotična, ampak je močno bitje, ki zahteva resnico in prezira konvencije; ko se zapre v mutizem, zavrže

svojo družbeno, poklicno in družinsko podobo. Videti je, kot da se kaznuje, ker je zaradi gledališča zapostavljala družino: ker ni imela odnosa z družinskimi člani, noče imeti odnosa z nikomer. Problem nastopi, ko se ove, da je s tem, ko je zavrgla svojo javno persono in hotela postati nihče (*personne* v francoščini pomeni tudi nihče), samo prevzela neko drugo vlogo. Tudi Alma je neka poklicna persona in tudi ona se hoče tej »personi« odpovedati, najprej tako, da se začne oblačiti kot njena pacientka Elizabeth. Tako je včasih videti, kot da je na platnu eno samo žensko telo z različnimi glavama. To zunanje priličenje se nato ponotranji v sanjski želji po identifikaciji z Elizabeth: v tej sanjski sekvenci se pojavi tudi Elizabethin mož, ki ima Almo za svojo ženo, Elizabeth pa jo spodbuja, naj sprejme zamenjavo. Tu se pojavi tudi kader, v katerem se oba ženska obraza združita v enega. Torej gre za dva obraza iste ženske? Ki se kaznuje in obenem tolaži, ki beži pred svojo družino in jo obenem pogreša, ki je egoistična in velika igralka, obenem pa pohlevno in čustveno bitje. In nenazadnje: ki se zaveda, da je umetnost ničeva iluzija, in obenem verjame, da lahko umetnost doseže neko »višjo« realnost od življenja: **IN TA RAZCEPLJENA VLOGA UMETNOSTI JE PREDSTAVLJENA PRAV V FILMU, V KATEREM SE ZA HIP POJAVI SAM BERGMAN, KOT DA BI HOTEL REČI, DA STA TA ŽENSKA OBRAZA TUDI NJEGOVA.**

Evropsko odkritje leta.

(Evropske filmske nagrade)

KATALIN VARGA

CONTINENTAL
FILM

Kinodvor.
Mestnikino.
www.kinodvor.org



Srebrni medved
59. Mednarodni
filmski festival
v Berlinu

Od 12. maja
do 2. junija
samo v Kinodvoru.