



Zdenko Vrdlovec

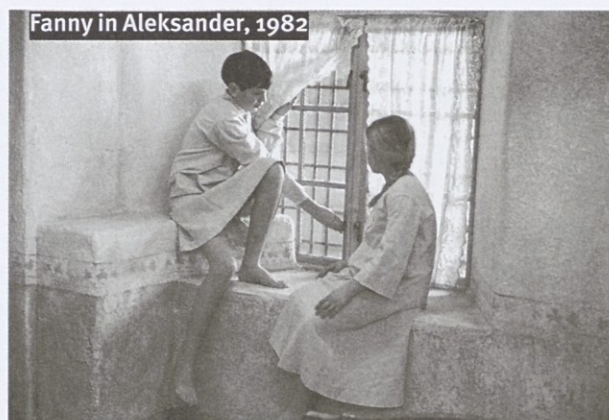
Bergmanova platonska votlina

»Moj poklic je gledališče ... Lahko preživim, ne da bi snemal filme, brez gledališča pa ne bi mogel preživeti.« To Bergmanovo izjavo je treba navesti v celoti, saj bi v parcialni obliki lahko navajala k zgrešeni razlagi. Ingmar Bergman torej nadaljuje: »V gledališču mi je vseeno, ali imam kaj povedati ali ne. Tam pač vizijo nekoga drugega prevajam v meso in kri, v otipljive 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 Bergmanove 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 (teh je 60), a medtem ko je bil le na začetku svoje kariere nekaj časa zaposlen kot scenarist pri Svensk Filmindustri, je imel pozneje redne službe samo v raznih švedskih gledališčih

(in kratek čas v Münchnu). V *Laterni magici* so ta gledališka službovanja podrobno in izčrpno popisana, vse od pripravljanja predstav (najpogosteje 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«) do skoraj mazohističnih prizorov, v katerih je Bergman kot direktor gledališča moral odpustiti svoja nekdanja učitelja, Olofa Molanderja in Alfa Sjöberga. 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 trdila, da je gledališče »umazanija, pohota, besnenje in zloba«, je brž pristavljeno, da je ta igralka izgubila spomin in zobe ter 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 namreč 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 kakršnih koli 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 sta mu 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, sta se Bergmana polastila »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.

Kar pa zadeva Bergmanovo filmsko dejavnost, je ta v *Laterni magici* opisana povsem drugače kot poklicna oziroma gledališka. Drugače oziroma natanko tako, kot je Bergman definiral film v gornjem citatu: »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, odpuščanje in milost.« Predvsem kazni so bile »nekaj samoumevnega«, čeprav niti ne tako bolečega kakor sam obred kaznovanja in ponižanje. Za malega Ingmarja je bilo še posebej grozljivo, kadar so ga zaprli v posebno garderobno omaro, vendar je tam 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 pa se je skušal zavarovati še z eno strategijo: izučil se je za lažnivca. »Ustvaril sem zunanjo osebo, ki je imela zelo malo skupnega z mojim pravim jazom. 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.«

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, 1952), 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.

Štiri leta pred izidom avtobiografije *Laterna magica* (1986), po več kot 50 filmih (ali v zadnji šestini svoje filmografije) in pri 64 letih je Bergman posnel še »svoj« *Amarcord*, čeprav bi *Fanny in Aleksander* (Fanny och Alexander, 1982) nemara bolj ustrezal joyceovskemu naslovu »umetnikovega mladostnega portreta«. Pravzaprav niti to ne, ker gre v tem filmu za neke vrste ontogenezo umetnika. Mali Aleksander potuje skozi skoraj vse »bergmanovske teme« (krivda, bog, sovraštvo med zakoncema ...), vendar mu stari Bergman podari možnost, da se iz njih izmota, in sicer s pomočjo sanj oziroma z močjo imaginarnega; tako je Aleksander na dobri poti, da postane umetnik.

Bergmanovo darilo (ki je tudi konkretno: prek judovskega »posrednika« pošlje Aleksandru čudežno skrinjo, ki ga reši iz »hiše Zla«) je pravzaprav »čarobna formula« filma, ki temelji na vzporednicah med estetiko, magijo in sanjami. Ta formula je sicer stara domala toliko kot zgodovina filma, vsaj po Edgarju Morinu, ki v delu *Kino ali imaginarni človek*

(1956) pravi: »Strukture filma so magične in ustrezajo istim potrebam domišljije kot strukture sanj.« Toda film naj bi bil magičen in estetski obenem, pri čemer je estetika »veliko onirično slavje civilizacije, ki je ohranila dovzetnost za imaginarno, a je izgubila vero v objektivno realnost«.

Že uvodni prizor, kjer mali Aleksander zaspi v razkošnem stanovanju svoje stare matere, afirmira sanje v magični moči oživljanja neživega (kipec, ki oživi pod dečkovim sanjskim pogledom). Te sanjske sposobnosti oživljanja neživega ni težko povezati s prizorom »čiste« magije (v judovski delavnici lutk), ki nastopi z močjo ubijanja živega na daljavo. Aleksandrovo sanjarjenje pa se navezuje tudi na njegovo budno nagnjenje k laganju in izmišljanju zgodb, le da je to nagnjenje nekaj povsem pozitivnega, tako rekoč ustvarjalna sila, ki pritiče bodočemu umetniku. 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 očim, duhovnik Vergerus.

Aleksandrov pravi oče umre že v prvem delu filma, in sicer v vlogi duha Hamletovega očeta, ki jo igra v gledališču. Aleksandrov oče se potemtakem kot igralec kar dobro ujema s sinovim imaginarnim svetom, zato pač ne preseneča, če se po svoji smrti v njem pojavlja kot duh. Pred tem pa je očetova smrt pravo vozlišče drame: Aleksandra pokličejo pred umirajočega očeta, toda sin mu noče dati roke, ne prenese soočenja z realnim, njegovega smrtnega »dotika«; tedaj ga oče z nasilno roko smrti zgrabi za roko, in ta stisk je za Aleksandra višek groze in neznosnosti. To je tudi trenutek, ko se oče razcepi na dvoje: na realnega očeta, ki umira in na katerega Aleksander ne prenese pogleda, ter na tega drugega očeta, ki preživi v obliki privida, halucinacije, kot angel varuh in igralec.

Po očetovi smrti se mati ponovno poroči prav s tistim, ki je očeta pokopal, z duhovnikom Vergerusom. Očim Vergerus bo za Aleksandra utelešal in ohranjal vse negativne sile smrti in med bivanjem v njegovi hiši se bo tudi začel pojavljati fantom mrtvega očeta. Vendar ta privid ni prav nič podoben duhu Hamletovega očeta – to je povsem dobrodušen duh, ki ne zahteva nobenega maščevanja in ničesar ne zapoveduje. S tem dobrodušnim duhom je Bergman sprevrnil določeno tradicijo prikazovanja fantomov kot strah in grozo zbujajočih pojavov. Pri Bergmanu ni strašen duh, temveč realno samo v obliki očetove smrti in smrtno groze v očimovi hiši. Duh, fantom je dejansko le podoba, odtrgana od realnosti, podoba, *imago*, ki jo je mogoče s pomočjo imaginacije »udomačiti«. In ta Bergmanov film ima nedvomno nekaj potez romantične hvalnice moči imaginacije oziroma moči oživljanja podob, ki je predstavljena na različne načine: z laterno magico, gledališčem, magijo, lutkami in končno s samim filmom.

Film govori o Aleksandrovem otroštvu, v katerem pa so

prepoznavna tri obdobja. Prvo obdobje so zgodnja otroška leta v stanovanju stare matere – to je obdobje kraljestva sanj, božičnih daril, laterne magice, obdobje, ko se ima Aleksander za gospodarja podob. To obdobje se konča z očetovo smrtjo, ko Aleksander sreča nekaj, česar noče videti, česar njegov pogled ne prenese. Drugo obdobje nastopi z Vergerusovo religiozno tiranijo ali »uvajanjem« Aleksandra v režim realnosti z nenehnim vcepljanjem krivde. Vergerus režira svoje lekcije kot majhen teater, pred občinstvom oziroma pred pričami, ki s svojim sadističnim smehljajem (zadostuje en sam, tisti, ki ukrivi usta Vergerusove sestre) izdajajo obscenost Zakona (Vergerus kaznuje Aleksandra v imenu božjega zakona za »njegovo dobro«). Toda tu je tudi prizor, ki pokaže, kako Vergerus pri tem simbolno propade: Aleksander povsem mirno priseže na biblijo, da govori resnico, čeprav si je zgodbo o smrti prve Vergerusove žene in otroka gladko izmislil, toda Vergerus se mora zateči k sili in mučenju, da bi Aleksandra pripravil do priznanja laži, tega greha zoper božjo zapoved.

Nastopi tretje obdobje, ko Vergerusa vsi sovražijo, skupaj z Aleksandrom še njegova mati in sestra Fanny, ki je bila doslej komaj opazna. To je tudi trenutek čudežne rešitve, ki jo priskrbi Izak Jacobi, ko Aleksandra dobesedno ugrabi (odnese v skrinji) iz Vergerusove hiše. Ta rešitev je obenem srečen, dobesedno čudežen izstop iz ojdipovskega teatra, izstop, ki je možen le v »magični« razsežnosti, kjer se mešajo meje med realnim in imaginarnim, pa tudi med življenjem in smrtjo ter med spoloma. V Izakovi hiši Aleksander sreča shizofrenega, dvospolnega, telepatskega Izmaela, ki takoj ugame njegove skrivne misli in jih usmeri proti »mediju«, tj. Vergerusovi bolehnii sestri, ki zaneti ogenj v hiši in Vergerusa uniči. Njegova smrt je čisti učinek lažnih oziroma »magičnih« spojev slik in je tudi dirigirana iz hiše lutk, ki je povsem primerna metafora filmskega labirinta iluzij oziroma resnic in laži.

Ampak res le metafora, ki bolj namiguje na to, da bo Aleksander najbrž postal takšne vrste umetnik kot Ingmar Bergman, ni pa to več moment filmske refleksivnosti ali samonanašalnosti. Leta 1982, to je datum filma *Fanny in Aleksander*, so bili takšni momenti že preteklost, če pa so se še pojavljali, tedaj le kot stilistični prijemi ali še raje v parodični obliki. V času t. i. filmskega modernizma s konca 50. in v 60. letih prejšnjega stoletja pa je bila filmska refleksivnost resna stvar, če ne kar zaščitna znamka modernizma. Obstajali so razni načini filmske refleksivnosti, a najradikalnejši ali, bolje, tisti, ki je bil »na ravni pojma«, je bil ta oziroma je pomenil to, da se film reflektira kot forma reprezentacije, torej da je filmska forma reprezentacije podvržena tako preizpraševanju kot dvomu. A brž ko se film začne obračati vase in se obravnavati kot fikcijski artefakt, se podre vse, v prvi vrsti pa se sesuje sama zgodba, ki jo je dotlej pripovedoval

na relativno logičen in realističen način. Pač tako, da je ustregel predpostavljenim pričakovanjem kredibilnosti in razumljivosti predstavljenega sveta in seveda gledalčeve čustvene zadovoljitve.

V Bergmanovi **Personi** iz leta 1966 so najočitnejši primeri filmske refleksivnosti na začetku oziroma še pred najavno špico, na sredi in na koncu filma. Na začetku je tema, v kateri zasvetita dve beli točki, za kateri se izkaže, da sta karbonski luči projektorja. Prikaže se naglo vrteči se mehanizem projektorja, sledi pa niz hipnih podob (prepletene roke, prizor iz burleske, velik črn pajek, živalski kožuh in drobovje), nekajkrat prekinjen s praznim platnom in brnenjem projektorja. Nizanje podob se upočasni, ko kažejo zabijanje žeblja v dlan ali velike plane mrtvih starcev in stark; ko se zasliši zvonjenje budilke, neki mrlič odpre oči, predrami pa se tudi deček, ki je bil v prejšnjem kadru, ko je ležal pokrit z belo rjuho, prav tako videti kot mrlič. Deček si nadene očala in začne brati knjigo, nato pa sede na rob postelje in pogleda v kamero ter proti njej stegne roko, s katero v naslednjem kadru boža projicirano podobo ženskega obraza, najprej zamegljeno, nato izostreno podobo, in znova zamegljeno, ko se obraz spremeni v drugega. Na sredi filma se trak pretrga in zagori, prav v trenutku, ko se tudi v Almi »nekaj pretrga«. Pred koncem filma se pokaže še kamera s snemalcem, na koncu se ponovi nekaj podob

z začetka (tudi ta z dečkom), ko ugasneta luči projektorja, pa od filma preostane samo še tema.

Vsi ti refleksijski momenti so torej takšni, da kažejo na faktično artificialnost filma, torej na to, da je film »zgolj ali prav podoba« (*juste une image*, kot se glasi Godardova formula iz tistega časa), točneje, s posebno mehansko, optično in električno napravo na prazno platno projicirana podoba (dejansko obstaja le kot prekinitev teme in vrnitev vanjo); pa vendar je to podoba, ki zmore vtis mrtvega preobrniti v vtis živega (spomnimo se mrtve starke, ki pomežikne), a je prav kot oživljena tudi neobstoja, neotipljiva, nematerialna (dečkova roka sega proti ženskemu obrazu, dotakne pa se ekrana). »Razkrivati« film kot artefakt torej pomeni kazati nanj kot na neko obliko reprezentacije, točneje tisto obliko, ki dejansko *re-prezentira*, torej naredi, da je nekaj odsotnega znova prezentno, navzoče.

Toda v *Personi* (Bergman jo je najprej hotel nasloviti kar »Film«) ne gre le za te eksplicitne oziroma formalne vidike filmske refleksivnosti. Ti vidiki niti na »višku« modernizma ne bi pomenili prav veliko (navsezadnje je podobne reči, sicer v drugačnem kontekstu in z drugim namenom, že zdavnaj pred *Persono* pokazal **Mož s kamero** Džige Vertova), če se refleksija reprezentacije ne bi prenesla v samo snov filma.

Ta prenos je dobesedno personificiran v liku gledališke igralki Elizabet Vogler (Liv Ullman), ki je na odru, ko je

Persona, 1966



igrala v Elektri, v nekem trenutku obstala, nehala igrati in se zavila v molk. Ni hotela več komunicirati, nikogar več personificirati, ničesar predstavljati. Nobene podvojitve več, nobenega mimezisa.

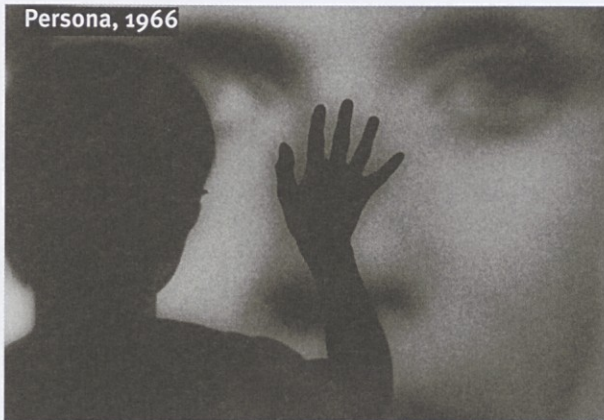
Elizabet je hospitalizirana in zdravnica ji za bolniško sestro določi Almo (Bibi Andersson), ki se že po prvem srečanju s pacientko v svoji postelji vznemirjeno zbudi in se začne mazati s kremo. In ko si nadeva to kozmetično masko, si govori, kako je z njo vse v redu, ima fanta Karla, s katerim se bo poročila, in službo, ki ji zagotavlja varnost. V grškem antičnem gledališču se je »persona« imenovala maska, ki so jo nosili igralci. In tudi Elizabet je bila v vlogi, ki jo je igrala v *Elektri*, videti maskirana; ko pa se je zaprla v molk, se ni več maskirala, ni več hotela biti nobena »persona«. Tako se zdi, da si Alma s kozmetično masko nadeva svojo »persono«, za katero se je ustrašila, da bi jo nezavedno izgubila, prav kakor se ji je Elizabet zavestno odrekla.

Elizabetin mutizem pa očitno pomeni, da se ni odpovedala le gledališču (in sorodnim umetniškim formam: ugasne radio, ko predvaja radijsko igro), marveč tudi družini (zmečka možovo pismo, ki ji ga prebira Alma, in raztrga priloženo sinovo fotografijo). Kot kaže, prenese edino televizijska poročila, a le do trenutka, ko se prikaže posnetek samosežiga vietnamskega budističnega meniha; tedaj se stisne v kot bolniške sobe, težko diha in si z dlanjo maši usta, da ji ne bi ušel krik, ki bi prekinil njen molk, njen način odklanjanja realnega. Menihov način je pač veliko radikalnejši.

Psihiatrinja pravi, da Elizabet razume (težko je biti »v razkoraku med tem, kar si zase, in tem, kar si za druge«), a vseeno meni, da »morate vztrajati v vlogi, dokler se igra ne izteče«. Kar se sliši tako, kot da bi Bergman psihiatrinji dal govoriti svoje besede: če v gledališču česa ni prenesel, tedaj prav tega ne, kot piše v avtobiografiji, da bi igralci in igralkе motili delo s svojimi osebnimi težavami: to je »disciplinski prekršek«. Dejansko pa Bergmanov glas slišimo v *offu*, ko v vlogi naratorja pravi, da sta se Elizabet in Alma preselili v poletno hiško psihiatrinje, kjer sta uživali v sprehodih po gozdu in morski obali. Kjer pa se tudi znajdetā v »igri«, ki ima vse lastnosti tega, čemur Clément Rosset (v *Realno in njegov dvojnik*) pravi prerokbena struktura. Ta je v tem, da »prav dejanje, s katerim se človek poskuša izogniti usodi, sovpadē z njeno izpolnitvijo«. Elizabet se prav s tem, da noče več biti nobena »persona«, niti ona sama ne, znajde v neki novi vlogi; in prav tako se Alma ravno zaradi strahu, da ne bi izgubila svoje »persone«, fantazmatsko identificira z drugo, z Elizabet.

Alma ponoči vstane iz postelje, ker se ji zdi, da nekdo kliče Elizabet; stopi v Elizabetino sobo, se skloni k njeni postelji ter opazuje in opisuje njen obraz, a jo ponovni klici (»Elizabet! Elizabet!«) zvabijo iz hiše, kjer jo prestraši moška roka na njenem ramenu. V temi se prikaže moški s črnimi

Persona, 1966



očali, ki se Elizabet opraviči, da jo je prestrašil. Alma pravi, da ni Elizabet, a jo moški še naprej nagovarja kot svojo ženo. Medtem se kot fantom iz ozadja približa Elizabet, prime Almo za roko in jo iztegne k obrazu svojega moža, nato pa mu Alma plane v objem kot njegova žena. Alma in gospod Vogler ležita kot zakonca v postelji za hrbtom Elizabet, ki negibno gleda proti kameri. To je seveda sanjska, fantazijska scena, toda čigava? Res se začne kot Almina, a bi prav lahko bila tudi Elizabetina (njene sanje med spanjem). Je torej Alma Elizabetina dvojnica ali Elizabet Almina? Malo poznejši optični trik, s katerim se oba obraza, Almin in Elizabetin, združita v enega, bi kazal na to, da gre za eno in isto žensko. Že, ampak katero?

Vseeno je bolj verjetno, da gre za Almino fantazijsko identifikacijo, saj ta scena nastopi po tistem, ko se je film pretrgal in zagorel. Kar pa ni samo »ilustracija« tega, da se je v Almi »nekaj pretrgalo«. Sesula se ji je namreč tako lastna samopredstava kot njena predstava o Elizabet. Že prve dni, ki sta jih Alma in Elizabet preživeli v poletni hiški in na skalnati obali, je prišlo do neke spremembe njunih »vlog«. Elizabet je še naprej molčala, Alma pa govorila, toda vse bolj je govorila o sami sebi, tako da je bila Elizabet videti v vlogi molčeče psihoanalitičarke in Alma, njena bolniška sestra, v vlogi pacientke z ljubezenskim transferom do Elizabet (Almina izpoved o spolni orgiji na plaži je kot njeno ljubezensko darilo Elizabet, ki se ji potem ponoči v sanjah prikaže ob njeni postelji). Tisti prelomni trenutek pa nastopi, ko Alma skrivaj odpre Elizabetino pismo psihiatrinji, v katerem prebere, kako se Elizabet zabava, ko jo »študira«. Elizabet s pismom sicer ni prekinila svojega molka, a je odpovedala v svoji odpovedi »personi«. Alma na izgubo svoje »persone« bolniške sestre najprej reagira agresivno (Elizabet hoče politi z vrelo vodo), nato pa s fantazijsko identifikacijo z Elizabet.

Ne le realnost, tudi vsaka »persona« je znosna samo, če je posredovana, razcepljena na dvoje. Refleksivni momenti v Bergmanovi *Personi* pa kažejo, da to velja tudi za film. **E**