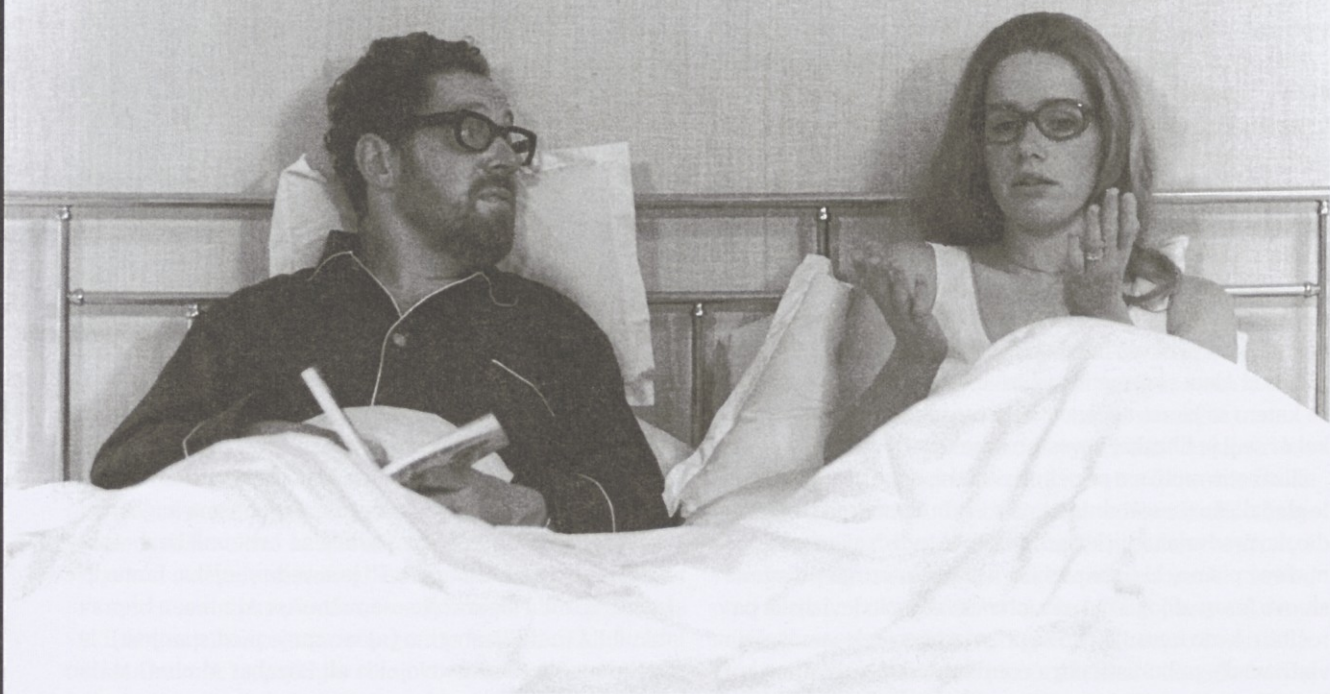




Anja Banko

Ljubiti. Zemeljsko in nepopolno

»Ljubezen je potrpežljiva, dobrotljiva je ljubezen, ni nevoščljiva, ljubezen se ne ponaša, se ne napihuje, ni brezobzirna, ne išče svojega, ne da se razdražiti, ne misli hudega. Ne veseli se krivice, veseli pa se resnice. Vse prenaša, vse veruje, vse upa, vse prestane.«

»Ljubezen nikoli ne mine. Preroštva bodo prenehala, jeziki bodo umolknil, spoznanje bo prešlo, kajti le delno spoznavamo in delno prerokujemo. Ko pa pride popolno, bo to, kar je delno, prenehalo. Ko sem bil otrok, sem govoril kakor otrok, mislil kakor otrok, sklepal kakor otrok. Ko pa sem postal mož, sem prenehal s tem, kar je otroškega. Zdaj gledamo z ogledalom, v uganki, takrat pa iz obličja v obličje. Zdaj spoznavam deloma, takrat pa bom spoznal, kakor sem bil spoznan. Za zdaj pa ostanejo vera, upanje, ljubezen, to troje. In največja od teh je ljubezen.«

(Sveto pismo, odlomek iz Pavlovega pisma Korinčanom, 13)

To so besede, ki jih Ingmar Bergman v svojem izjemno obsežnem opusu nikoli ni zmozel dobesedno izreči, četudi se je vseskozi – s te in one strani – skušal približati njihovi dejanskosti. Morda se tej definiciji ljubezni še najbolj približa lik Marianne iz ene od cineastovih poslednjih mojstrov, šestdelne televizijske miniserije **Prizori iz zakonskega življenja** (Scener ur ett äktenskap, 1973). Tu v uvodu prvega dela na vprašanje novinarke, kaj je zanjo ljubezen, Marianne odgovori, da ne ve, kaj ljubezen je, in da tega morda niti ni nujno vedeti. Za točno definicijo naj prebere prav zgoraj citirano Pavlovo pismo, nato pa zaključi: »Če naj bi bila ljubezen to, kar pravi Pavel, potem je tako redka, da jo skorajda nihče ne pozna.«

Zdi se, da besede Marianne v Bergmanovem delu odmevajo že od samega začetka: ljubezen je namreč bistvena in v čistosti zgornje definicije še bolj bistveno odsotna iz filmarjevega univerzuma, ki se vedno bolj temačno, ostro in globoko zapira v brezizhodno mučnost medčloveških odnosov – v dvojino, ki se izčrpava v mučnem hrepeneju po dobesednosti ljubezni. Bergman svoj filmski svet krči do točke ponovitve indiferentne istosti vsakdana posameznega odnosa, od začetnih socialnih melodram, ki se plečejo v žanrskih potezah neorealizma (na primer **Dežuje na najino ljubezen** [Det regnar på vår kärlek, 1946], **Poletje z Moniko** [Sommaren med Monika, 1952]), preko obdobja komedij, ki v Lubitschevem slogu junake

postavljajo v čustveni prepad med moralo in dolžnosti družbe (na primer **Žene čakajo** [Kvinnors väntan, 1952], **Nasmehi poletne noči** [Sommarnattens leende, 1955]), do vizualno izmojstrenega modernizma, kjer prej relevanten element družbe čedalje bolj izginja, dokler na platnu ne ostane zgolj abstrakcija izgubljene ednine in statična dvojina dveh oseb (na primer **Molk** [Tystnaden, 1963], **Sram** [Skammen, 1968], **Kriki in šepetanja** [Viskningar och rop, 1972]). Bergmanov svet je tako svet brez vsakršnega upanja po transcendenci¹ ali možnosti resničnega dialoga med človekoma, »iz obličja v obličje«. Nasprotno, njegove filmske freske medčloveških odnosov brišejo vertikalo in se odpirajo v horizontalni liniji, protagonisti so si postavljeni nasproti »iz ogledala v ogledalo, v uganki«, v najbolj temačne prepade, iz katerih jasno odmeva sartrovski eksistencializem v premisi: »Pekel so ljudje okoli nas!«

V pričujočem razmisleku v precep jemljem prav ta cineastov obrat, iz vertikale v horizontalo, kot se v različnih obdobjih Bergmanovega opusa kaže v sami vsebini – predvsem razpostavitvi akterjev v narativni shemi zgodbe – kot tudi formi filmskih podob. To subjekt čedalje bolj izpostavlja v njegovi osamljenosti in nezmožnosti dialoga, kaže njegov čustveni analfabetizem in deluje kot obrambni mehanizem pred soočenjem s samim sabo, ki je soočenje s sabo in drugimi v čisti ljubezni.

Zgodnji del Bergmanovega opusa predstavljajo socialne melodrame, ki se deloma še razpenjajo v eksterjerjih malih mest in širokega švedskega podeželja, kjer skušajo junaki, večinoma predstavniki lumpenproletariata, nekako preživeti – v dvoje. Pri tem kot glavni antagonist nastopa družba, ki s točke absolutističnega varuha morale zre na poskus vzpostavljanja dvojine dveh mladih, naivno tlečih v lastnih, neobvladljivih strasteh. Tak primer je eden Bergmanovih prvih celovečercev *Dežuje na najino ljubezen*, ki ostaja na vizualni ravni precej konvencionalen, v svoji linearnosti blizu estetiki revnih predmestij italijanskega neorealizma. V filmu sledimo Maggi in Davidu, ki se po naključju srečata na železniški postaji, oba na begu pred preteklostjo in v iskanju novega življenja. Po noči, ki jo preživita skupaj, se odločita za življenje v dvoje, a njuna naivna sreča zmoti sosede. Ti ju zaradi gole zlobe, ki se razvija iz njihove postarane osamljenosti, skušajo izgnati. A Bergman mladim junakom tokrat še nameni srečen konec: zgodbo pripoveduje Mož z dežnikom, ki kot angel varuh spremlja junaka ter na koncu zavzame vlogo *deus ex machina*: poseže v na videz nerazrešljivo situacijo ter junaka – simbolno, s predajo dežnika – pospremi prihodnosti naproti. V izpostavljenem antagonizmu med družbenimi normami in posameznikovo željo Bergman sicer še vztraja, predvsem v situacijskih komedijah, kot sta na primer *Žene čakajo* ali *Nasmehi poletne noči*, kjer

v odprtih koncih za zaljubljene pušča upanje, a že kaže na nemožnost srečne in srčne ljubezni. Ljubezenska strast se namreč lahko razplamti šele v pobegu od togih pravil družbenega vsakdana: v *Nasmehih poletne noči*, vsebinsko razpostavljenih kot variacija *Figarove svatbe*, mlada ljubimca potencialno srečo lahko zaživita šele v prelomu družbenih pravil (mlada žena se zaljubi v sina svojega postaranega moža iz prvega zakona), v pobegu iz družinskega gnezda.

A že na začetku petdesetih Bergman perspektivo premakne: glavni antagonist ni več družba, temveč posameznik, ki je v antagonizmu s samim seboj, možnost dvojine in upanje na srečen konec pa čedalje bolj zapira v brezizhodnost lastne strasti in sovraštva (kot zaobrnjene ljubezni do sebe in drugega). V tem kontekstu je za Bergmanovo razvojno linijo značilnejši film *Poletje z Moniko*, ki stilistično sicer vztraja v neorealističnih tonih, z junaki z družbene margine, ujetimi v revna predmestja, a obenem pogled že usmeri predvsem v notranji svet glavne junakinje Monike. Mlada Harry in Monika v vročici prve ljubezni z barko pobegneta v poletje, stran od družin in vsakdanjih obveznosti. A konec je tokrat grenak: noseča Monika se na začetku jeseni skupaj s Harryjem vrne v mesto, kjer pa svoje nove vloge žene in matere noče sprejeti, temveč se raje preda brezskrbni in neobvezujoči strasti v novih ljubezenskih aferah. Bergman tako že v *Poletju z*

Poletje z Moniko, 1952



Moniko odnos med ljubimcema začne razstavljati in kaže ves barvni spekter čustev in afektov, zvezanih s čedalje bolj široko in razplasteno definicijo »ljubezni«: od prve spogledljivosti, malih pozornosti in nežnosti, zaljubljenosti, strasti in ekstaze do malih zamer, naveličanosti, dolgčasa, kompromisov, izsiljevanja, besednih dvobojev, varanja, kričanja, udarcev, joka, končnega odhoda in neskončnega vračanja. Pri tem vizualno vse bolj oži prostor med protagonistoma, stranski liki postajajo del ozadja in delujejo kot pojasnitev ali komentar – vzporedna zgodba glavnih junakov. V deterministični noti izzvenenja prve ljubezni je filmski prostor drugačen, eksterjerjev je vse manj: prostor se z odprtega morskega obzorja krči v zadušljive in razpadajoče sobe malih stanovanj, dokler nista protagonista vanje povsem ujeta – v bližnjem posnetku obrazov, postavljenih vzporedno v profilu in obenem obrnjenih vstran, dokler v naslednjih prizorih ne ostaneta vsak sam, ujeta v lastnem odsevu ogledala.

Ogledalo je v Bergmanovem opusu gotovo eden ključnih elementov, saj je samospoznavanje bistveno zvezano z možnostjo absolutne ljubezni. Ogledalo v zor vrača človeško obličje, kot se kaže drugim, in ga obenem – v trenutku, ko se vanj zagleda obraz sam – razgaljenega odbije nosilcu

nazaj; soočenje z lastnim pogledom v ogledalu je največkrat trenutek popolne osamljenosti. Režiser tako svoje protagoniste pogosto posadi ravno pred ogledalo, pri tem pa razpostavi očiče perspektive na dva načina: tako da kaže obraz protagonista, ki se opazuje v ogledalu – običajno zato, da se očedi in uredi na poti v svet – si nadene *prilichen* obraz-masko, ali pa je postavljen za protagonistov hrbet in motri njegov odsev v ogledalu, v trenutku ko se junak (zgroženo ali prestrašeno) zagleda vase. Še eden ključnih simbolnih prostorov srečanja s sabo so sanje in srečanje s smrtjo – posebej na primer v **Divjih jagodah** (Smultronstället, 1957), kjer v uvodu Isak sreča obraz svoje lastne smrti. Šele smrt, kot Bergman najbolj eksplicitno izriše v ekspoziciji **Sedmega pečata** (Det sjunde inseglet, 1957), je ultimativno srečanje z lastno resnico: z absolutno osamljenostjo – praznino in ničem, ki je onostranstvo. Tako svet, kot ga razpostavlja Bergman v omenjenih filmih, vključno s srednjeveško parabelo **Deviškega vrelca** (Jungfrukällan, 1960), kljub širokim in odprtim pokrajinskim posnetkom, deluje utesnjujoče: horizont nastopa kot simbolno razprta meja človeške duše, filmsko potovanje junakov po odprti pokrajini pa je potovanje v lastne globine zavesti.² Oziroma kot pokaže na koncu

Divje jagode, 1957



Sedmega pečata: Smrt je karnevalsko zaobrnjen ples življenja, vsakršna možnost transcendence je slepi krik po ničemer. Še bolj konkretno pa se absurdnost vere v odrešenje pokaže v shizofreni maniji filma *Skozi temno ogledalo*, ko Karin v vročičnem pričakovanju končno uzre Boga – ta je zgolj velikanski pajek, ki se spusti iz za vrat odprte omare. Tako je vse, kar ostane človeku, horizontalna absolutnost sveta drugega. In prav iz te linije se širita najgloblja tesnoba in čista groza, ki prelevata osrednji del Bergmanovega ustvarjalnega obdobja: nad človekom je zgolj nič oziroma drug človek in oba sta bistveno determinirana v peklu neznosnega kaosa lastnih občutij, čustev, poželjenj, afektov in potreb. V takem svetu ni človek nič drugega kot marioneta – oživela lesena lutka, ki jo upravlja drugi (na primer prizor s hišnim lutkovnim gledališčem v **Volčji uri** [Vargtimmen, 1968]), ali pa, pogosteje, človek nastopa ujet v niti neberljivosti in neobvladovanju lastnih čustev (na primer v filmih *Skozi temno ogledalo* [Såsom i en spegel, 1961], *Molk*, *Iz življenja marionet* [Aus dem Leben der Marionetten, 1980]).

Bergmanovi filmi tako postajajo skorajda gledališče, dobesedne sobne drame – prostor se oži v bližnjih planih, detajlih, dvojnih ekspozicijah, ki svoje robove brišejo v nevidnost, da poudarijo bližino dveh obrazov. Dogodek je zgodbovno gledano minimalističen in se osredotoča na dialog – tako fizičen kot beseden. Avtor svoje zgodbe izrisuje v času in prostoru, ki se izmika vsaki konkretnosti: tako v *Molku* kot v *Sramu* je zgodba postavljena v izmišljen čas in prostor vojne; in četudi bi to lahko bila referenca na konkretne družbene okoliščine poznih šestdesetih, se Bergman v tem obdobju, v slogu modernizma, obrne stran od družbene kritike in uporablja zgodbovne elemente predvsem na simbolni ravni, vsebinsko pa se linija njegovega opusa pogreza vse globlje v dušo posameznika na način, da postajajo filmske podobe transparentna dispozicija človeških občutij, ki jih definira neznosno hrepenenje po transcendenci – absolutni ljubezni.³ A te nihče od junakov – v nezmožnosti introspekcije in izražanja resničnih čustev – ne doseže.⁴ Še več; kar ostane, je zgolj molk: če se simbolno nabit naslov filma *Molk* še zaključi z zapisanimi, a nikoli izgovorjenima besedama v neznanem jeziku za roke in obraz, ki ga Ester preda malemu Johanu⁵, pa je v *Personi* molk oziroma nezmožnost besede ključni element že od začetka, kot zdravnica pravi Elisabet ob diagnozi njene »bolezni«: »Vsak trzlaj in vsaka gesta sta laž, vsak nasmeš – grimasa. Samomor? Preveč banalno. Lahko pa zavrneš premikanje, zavrneš govorjenje, da ti ni treba lagati.«

Nezmožnost čustvovanja in izražanja čustev zapira pot do samospoznanja in ljubezni kot ključne človeške vrednote. *Analfabeti* tako ni zgolj naslov enega od šestih delov *Prizorov iz zakonskega življenja*, temveč je pojem, s

Kriki in šepetanja, 1972



katerem lahko označimo skorajda vso plejado avtorjevih filmskih junakov. Četudi postavljeni v različne situacije (ki si postajajo v strindbergovski atmosferi družinskega oziroma partnerskega kroga prav tako zelo podobne), delujejo junaki kot variacije ene in iste osebnosti v nezmožnosti samokritike, soočanja z drugimi in izražanja resničnih čustev. Če Bergman to nezmožnost v *Krikih in šepetanjih* kaže na abstrahiran način, v dolgih, dobesedno šepetajoče kričečih bližnjih planih obrazov vsake od protagonistk, treh sester in služabnice Anne, pa povsem nasprotno, v zadnjem obdobju svojega ustvarjanja, v *Prizorih iz zakonskega življenja* prvo mesto nameni besedi. Johan in Marianne se izgubljata v dolgih pogovorih, besednih labirintih in bitkah, ki v nezmožnosti izraza njunih čustev neizprosno prerastejo celo v fizično nasilje, ko ob podpisu ločitvenih papirjev Johan pretepe in zbrca Marianne – nasilje je le redko do te mere tako eksplicitno pokazano na (bergmanovskem) filmskem platnu. In ko končata v zadnjem delu, sozvočno naslovljenem *Sredi noči, v temni hiši, nekje na svetu* (Mitt i natten i ett mörkt hus någonstans i världen), po vseh dolgih srečanjih, razhajanjih, novih in starih zakonih, ponižanju, zlorabi, sovraštvu, zameri, žalosti ... ponovno kot ljubimca, v naročju drug drugega, si zašepetata morda najbolj ključne besede vsega Bergmanovega opusa:

Marianne: »Včasih me žalosti, da nisem nikoli nikogar ljubila. In mislim, da tudi sama nisem bila nikoli ljubljena. To me močno vznemirja.«

Johan: »Mislim, da te ljubim na svoj nepopoln in precej sebičen način. In včasih mislim, da me ti ljubiš na svoj moledujoč, nadlegujoč način. Dejansko mislim, da se midva ljubiva. Na zemeljski in nepopoln način.«

Spoznanje, da je ljubezen zgolj-zemeljska in zgolj-nepopolna, je to, kar bistveno teži Bergmanove junake. Je pa tudi tisto, kar želijo preseči, čemur se vseskozi izmikajo, saj se morajo v nepopolnosti dvojine soočiti z nepopolnostjo

Sedmi pečat, 1957



lastne ednine. V ogledalu, v pogledu drugega, maske padejo in človek se k človeku obrne popolnoma gol – ranljiv in osamljen. In ker je absolutno sam, ker je tam čez, pod ogrinjalom Smrti en sam velik nič, je za svoj naslednji korak, svojo naslednjo besedo, dotik – odgovoren on sam. Vera in upanje iz Pavlovega pisma sta v Bergmanovem univerzumu le šibki oporni točki, ko človek leži – *sredi noči, v temni hiši, nekje na svetu* – v objemu enako trepetajočega drugega. Kar lahko stori, je, da ljubi. Sebe in drugega. Na svoj nepopoln in sebičen način. Kajti, kot zapiše Pavel, največja od vseh – je ljubezen. **E**

¹ V tem kontekstu je zadnji del Bergmanove kariere ponovno bolj optimističen, sploh skozi nostalgичne podobe družinske epopeje **Fanny in Aleksander** (Fanny och Alexander, 1982), za katero je cineast napovedal, da naj bi bila njegovo poslednje delo. Temu je sicer sledilo intenzivno obdobje predvsem televizijske produkcije, ki jo je zaključil s filmom **Saraband** (2003), v katerem se vrne k postaranim likoma Marianne in Johana iz *Prizorov iz zakonskega življenja*.

² V filmu ceste, *Divje jagode*, Isak sreča skupino dveh mladeničev in dekleta, ki posebej brezskrbnost in sproščenost mladosti; zakonski par srednjih let nastopi kot karikirana poosebitev njegovega zakonskega razmerja; v *Sedmem pečatu* pa stranski liki nastopajo kot alegorije ljubezni – par gledališnikov, zaslepljene strasti/sovražstva – čarovnica, upanja – otrok ...

³ Ljubezen kot absolutno darovanje drugemu (tolažba) na simbolni ravni večkrat upodablja pieta (znameniti prizor iz filma *Kriki in šepetanja*, v katerem predana služabnica Anna stiska na smrt bolno Agnes).

⁴ V tem kontekstu sta dva od elementarnih vizualnih simbolov Bergmano-

vega univerzuma roke in obraz. Zajeti v bližnjem planu ali detajlnem posnetku upodabljajo nemoč, nezmožnost bližine in dotika kot samospoznanja oziroma spoznanja drugega: tako na primer v *Personi* (1966) v znamenitem prologu vidimo dečka pred velikim platnom/zaslonom, ki zaman posega po ženskem obrazu – po obrazu matere (Elisabet), ki ga ni nikoli želela (vloga matere je bila zanjo zgolj še ena od obveznih vlog, ki jih piše življenje). Podobno v *Prizorih iz zakonskega življenja* v šestem delu Marianne prebudi nočna mora, v kateri se znajde brez dlani, z rokami le do komolcev, in se pogreza v živi pesek, iz katerega je nihče ne povleče. Slednje simbolizira strah pred zapuščenostjo in osamljenostjo, ki v nezmožnosti izrekanja in lastnem prepuščanju absolutnosti ljubezni v osnovi zaznamuje delovanje človeka (za več glej Kalin, Jesse [2003]: *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge University Press, str. 157–160).

⁵ Otroci v Bergmanovih filmih večkrat simbolizirajo upanje, prihodnost (na primer malček, ki s staršema pobegne Smrti v *Sedmem pečatu*), a večkrat tudi kruto končajo (na primer umor deklice in dečka v *Deviškem vrelcu*), saj Bergman upanja na prihodnost pogosto sploh ne ponudi.