

Andrej Gustinčič

Odsevi v razbitem ogledalu: Ingmar Bergman in nasilje

Pozno v svoji karieri je Ingmar Bergman posnel dva filma, s katerima je skušal priti do bistva človeškega nasilja, tako družbenega kot osebnega. **Kačje jajce** (The Serpent's Egg, 1977) in **Iz življenja marionet** (Aus dem Leben der Marionetten, 1980) sta naletela na mešane odzive pri kritikih, prvega so opisal celo kot popoln polom. In vendar sta ta filma pripeljala do vrhunca eno od tem, ki je bolj ali manj poudarjeno značilna za ves njegov opus. Označujeta poskus priti do jedra nečesa, za kar je sam Bergman trdil, da je neulovljivo. »Moja filozofija je ... da obstaja neko zlo, ki se ga ne da pojasniti,« je zapisal. »Virulentno, zastrašujoče zlo, in ljudje so edine živali, ki ga posedujejo. Zlo, ki je iracionalno, ki ga ne omejuje zakon. Kozmično. Brez vzroka. Nič ne prestraši človeka tako kot zlo, ki se ga ne da razumeti ali pojasniti.«¹

Nasilje kot tema je stopilo v prvi plan najprej v njegovih filmih o srednjem veku, v **Sedmem pečatu** (Det sjunde inseglet, 1957) in še posebej v **Deviškem vrelcu** (Jungfrukällan, 1960). Bergman je v **Sedmem pečatu** ustvaril pokrajino nasilja, Kraljestvo smrti, kot bi rekel sam: Evropo v krempljih kuge in praznoverja, v kateri je Bog, če sploh obstaja, nem. **Deviški vrelec** pa je film o posilstvu in maščevanju, preprost, neokrašen in osredotočen na eksplicitno posneta nasilna dejanja. Nasilje v Bergmanovih poznejših filmih je bolj kompleksno, ker se pogosto odvija na meji »stvarnosti« in sna.

Lahko izhaja iz psihe samih likov, lahko je konkretizacija nasilnih nagonov junakov ali pa vdira v življenja likov od zunaj, kot družbeno, zgodovinsko nasilje.

Režiser se lahko loti prikazovanja nasilja na več načinov. Eno je nasilje, ki je osupljivo zaradi režijske metode in napeitosti, kar gledalec občuti zaradi neznanega izida spopada. Alfred Hitchcock je bil mojster takšne uprizoritve. V svojem zgodnjem trilerju **Kaj takega se tu ne more zgoditi** (Sånt händer inte här, 1950) je Bergman dokazal, da za ta pristop nima daru in ga niti ne zanima. Boj med dvema moškima za revolver je tako nerodno koreografran in tempiran, da je že komičen. Značilnejši je pretep v filmu **Noč klovnov** (Gycklarnas afton, 1953), v katerem se lastnik majhnega potujočega cirkusa, obilni Albert Johansson (Åke Grönberg), spopade z gledališkim igralcem, ki je ponižal njegovo ljubico. Do soočenja pride v cirkusu, pred občinstvom. Prizor je postavljen tako, da si kot gledalci želimo, da bi veliki Albert pretepel domišljavega in snobovskega igralca Fransa (Hasse Ekman). A je Frans tisti, ki premaga Alberta, in to na zahrbtnen in ponižujoč način, s kombinacijo boljše tehnike in umazanega boja. Albert stoka kot ranjena žival. Prizor ne ponuja nikakršne katarze in težko ga gledamo. Pri Bergmanu nasilje nima pozitivnega izhoda. Gre za dejanje, ki povzroča sram in čustveno otrdelost, dehumanizacijo; dejanje, ki razbije človekov značaj.

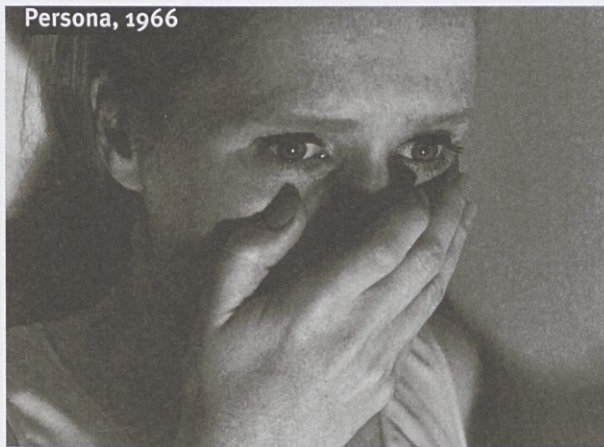
Notranji in zunanji sovražniki

Od **Persone** (1966) naprej se zdi, kot da je Bergman vsaj do neke mere priznal kritiko, ki jo je izrekel mlajši kolega in rojak Bo Widerberg: ta je trdil, da so njegovi filmi preveč introspektivni in »vertikalni«, oziroma da se ukvarjajo z odnosom človeka in Boga, medtem ko bi bili zares potrebni »horizontalni« filmi, ki bi se ukvarjali s sodobno švedsko družbo.² Ne gre za to, da je potem Bergman začel snemati družbeno kritične filme o svoji domovini, so pa njegova poznejša dela, kot je zapisal francoski kritik Guy Brancourt, »izraz slabe

Deviški vrelec, 1960



Persona, 1966



vesti umetnika, ki razmišlja o sredstvih in dometu svoje umetnosti, ko se mora soočiti s težavami sveta». ³ *Persona* je stičišče osebnih in javnih travm, ki so bremenile prejšnje stoletje, v novem stoletju pa so na neki način našle le drugačen videz. *Persona* je film, ki nezmožnost najti sočutje v sebi ali v drugih, nenaden in nezadržen občutek lastne nepomembnosti ter vzkipljivost medčloveških odnosov postavi v svet, katerega ikonični podobi strahu in norosti sta holokavst in vietnamska vojna. Oba v zgodbo vdreta skozi televizijske posnetke ali fotografije. Kot v filmu reče zdravnica: »Vaše skrivališče ni popolnoma odporno na stvarnost; življenje pricurlja noter.«

V *Personi* gre za Elizabet Vogler (Liv Ullmann), slavno igralko, ki onemi. Njena zdravnica ugotovi, da je fizično in mentalno zdrava, ter jo izroči v oskrbo mladi bolničarki Almi (Bibi Andersson). Vidimo Elizabet med belimi zidovi bolniške sobe, kako na televiziji gleda reportažo o vietnamski vojni. Tiči v kotu sobe. Vidimo njen obraz v velikem planu, roka ji zakriva usta in oči se ji razširijo od groze. Gleda posnetke budističnega meniha Thích Quang Đuca, ki se je leta 1963 sam zažgal v Sajgonu (danes mesto imenujejo Hošiminh), da bi protestiral proti pregonu budistov. Začenjamo razumeti njen molk: le kaj lahko reče, ne da bi izzvenelo nesmiselno v luči takšnega nasilja? Kaj pa lahko reče gledalec? Film privzame njeno gledališče in posnetki iz Sajgona se razširijo čez celo platno. Pozneje Elizabet med stranmi neke knjige najde slavno fotografijo nacistov, ki peljejo židovske otroke in ženske iz varšavskega geta. Tudi ta slika napolni platno. V velikem planu vidimo obraz otroka pred nemškim

vojakom. Film od nas zahteva odziv na tisto, kar Elizabet gleda z nemo grozo. To, da verjetno misli na svojega sina, ki se ji gnusi in s katerim ne zmore komunicirati, ustvari povezavo med notranjo krutostjo človeškega bitja in širšo brutalnostjo sveta, ki ga obkroža.

Prvemu dejanju fizičnega nasilja med ženskama, ko napetost postane neznosna, sledi nasilje nad samim medijem. Filmski trak pregori in gledalci se najdemo pred belim zaslonom. Slišimo popačene glasove. Vidimo prebliske podob iz primitivnega nemega filma in zabijanje žeblja v roko. ⁴ Za nekaj hipov se gledalec znajde zunaj vsakega konteksta, na robu norosti. Film se šele počasi vrne v prvotno obliko, tako da že sama forma *Person*e predstavlja obliko nasilja proti konvencijam pripovednega filma. Podobe v prvi sekvenci (nekateri od njih izjemno brutalne, recimo klanje ovce, z bližnjim posnetkom očesa mrtve živali, ali zabijanje žeblja v dlan) gledalcu ne pustijo, da bi se orientiral. Ko se film konča, se lahko sprašujemo, ali smo videli spomine in vizije Elizabet ali Alme ali pa kar Bergmana, ki na začetku filma, medtem ko filmski trak teče skozi projektor, oznani, da gledamo film, in to njegov.

Vojna

Na prvi pogled *Sram* (Skammen, 1968) deluje popolnoma drugače – kot Bergmanov poskus dramatizirati grozote vojne. Gre za izmišljeno državljansko vojno v neimenovani državi, ki spominja na Švedsko. Glavna lika sta Eva in Jan Rosenberg (Liv Ullmann in Max von Sydow), intelektualca, bivša violinista v simfoničnem orkestru, ki živita na otoku,

Persona, 1966





Sram, 1968

na samem obrobju vojne. Gre za tip ljudi, ki jih pogosto srečamo v režiserjevih filmih. Prvi prizor vzpostavi značaj likov in njun odnos. Ona je dinamična. Skoči iz postelje in začne pripravljati zajtrk. Srajca njene pižame je odprta in vidimo njene prsi. Predstavljena je kot seksualna in materinska. On se vleče iz postelje, je tablete, godrnja o zobobolu. Pogosto joče. Plešeta ples žalitev, bolečine in tolažbe, ki je značilen za zakonske pare v Bergmanovih filmih. »Kaj pa je zdaj?« ga v nekem trenutku vpraša. »Ne bodi tako občutljiv. Ne prenašam tega. Poskusi se zbrati. To počnem jaz.« On odgovori z gnevom slabotnega človeka: »Ne moreš zapreti gobca.« Njej je žal. Sprava. To se ponavlja skozi film, vse dokler je ona močnejši člen para. V enem najboljših kadrov filma ju vidimo, kako sedita za mizo, medtem ko se zunaj sliši streljanje. On vidno razpada, ona se trudi, da ne bi, in prelistava revijo.

Sam Bergman je menil, da mu ta film ni uspel, predvsem zaradi neprepričljivosti vojnih prizorov. V drugi knjigi svoje avtobiografije je zapisal, da je bil njegov namen posneti film o »majhni vojni«, ki se odvija na periferiji glavnih dogodkov, kjer ljudje sploh ne vedo, kaj se dogaja. »Ko sem posnel *Sram*, sem intenzivno želel prikazati nasilje vojne brez omejitev,« je zapisal. »Ampak moji nameni in želje so bili večji od mojih zmožnosti. Nisem razumel, da sta za moderno portretiranje vojne potrebna trdnost in profesionalna preciznost, ki ju jaz nisem zmožal.«⁵

Tu je precej resnice. So pa tudi močni prizori. Letalski napad ima neposrednost najboljših filmov o vojni in razbije blago, skoraj kmečko vzdušje. V mirnih kadrih z minimalnim številom premikov kamere Bergman ustvari kratkotrajno ruralno idilo, v kateri Jan zaliva rože, Alma pa hrani zajčke (posebno nežen je premik kamere, ki se dviga od zajčkov – ti

jedo iz njene roke – do njenega blago nasmejanega obraza v profilu). Nenaden prihod letal razruši idilo in tudi formalni mir filma. Kompozicija, v kateri sta ona in letala v istem kadru, Jana in Almo neločljivo poveže z vojno. Ogenj, ki se z letal spušča na gozd, sproži asociacije na vietnamsko vojno, takrat v letu ofenzive Tet. To je edini prizor, v katerem dojamemo, ne zgolj intelektualno, da je nečloveško nasilje dobesedno vdrl v življenje dveh ljudi, saj to tudi čutimo. Drugje v filmu je koreografija premikov vojakov in kolon vojaških vozil preveč natančna, preveč jasna, preveč čista, skoraj antiseptična.

Toda to, kar je v osrčju filma, niso prizori vojne. V središču je transformacija glavnega lika. Ko je Jan prisiljen usmrtiti znanca, se spremeni. Brez zadržka ubije tudi mladega dezerterja v pusti pokrajini, ki jo preseka cesta. Ples žalitve, bolečine, tolažbe in sprave se konča, ko odkrije svojo nečutečo moškost. Namesto s tolažbo se na njene solze odzove z udarci.

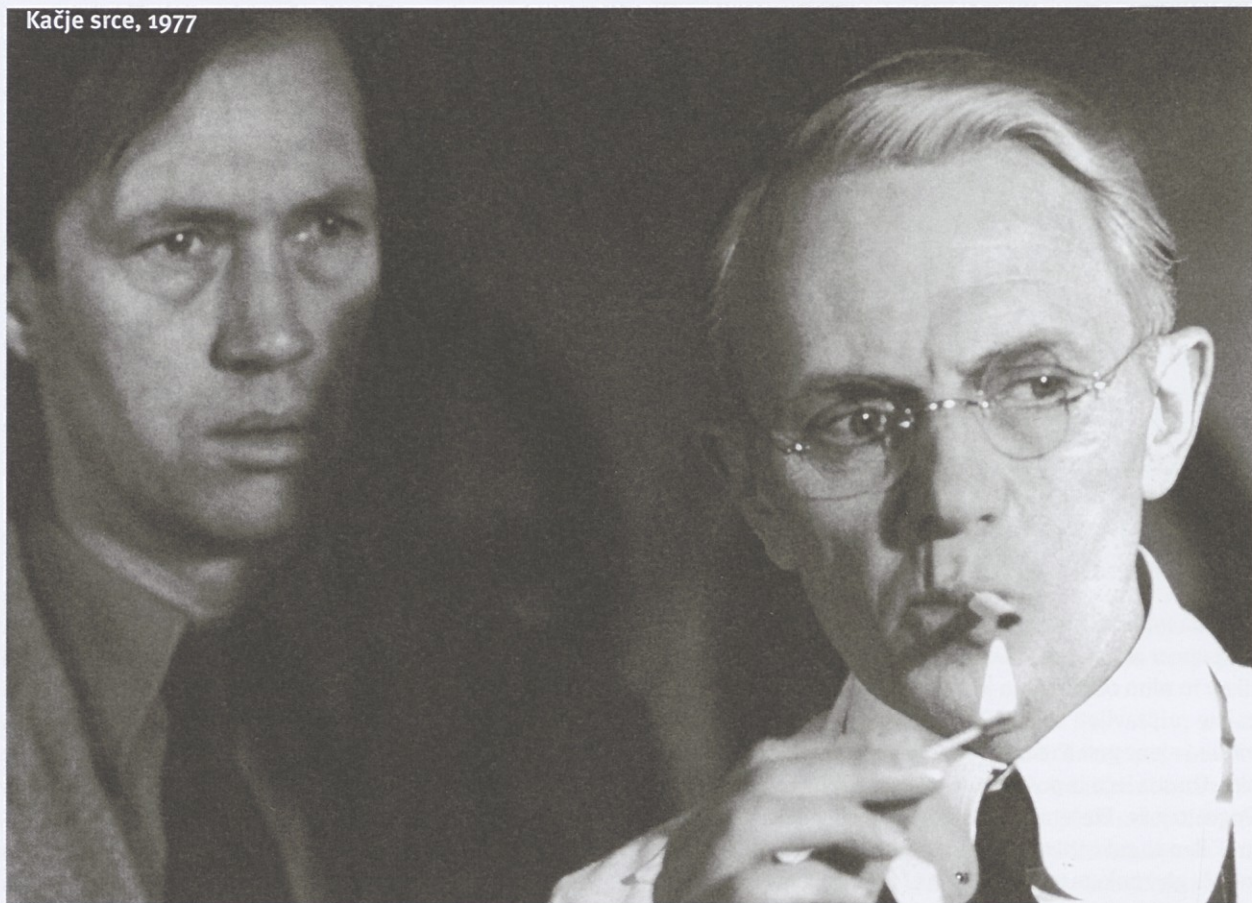
Tri leta po tem filmu je Sam Peckinpah posnel notorične **Slamnate pse** (*Straw Dogs*, 1971), ki se lotevajo istega vprašanja o moških in nasilju. Tudi tu gre za slabotnega moškega, ki v sebi odkrije prvinsko nasilje, ko je prisiljen braniti ognjišče pred huligani. Toda Peckinpahov odnos je ambivalenten. Junak je hkrati žival in pravi moški. Morda je bil njegov namen obsoditi nasilje, a to nasilje je prikazano kot grozljivo in osvobajajoče hkrati. V *Sramu* je nasilje zgolj pot v duševno pogubo.

Bergmanstrasse

Iz njegove avtobiografije je mogoče slutiti, da je imel Bergman močan občutek krivde v zvezi z nacizmom in holokavstom. Leta 1934 se je kot šestnajstletni dijak znašel na izmenjavi pri nemški družini, ki je bila do Hitlerja prizanesljiva. Z njo se je udeležil tudi nacističnega zborovanja v Weimarju, kjer je govoril Hitler. »Nikoli nisem videl česa, kar bi bilo podobno temu izbruhu neizmerne moči« je zapisal. »Kričal sem kot vsi drugi, iztegnil roko kot vsi drugi, tulil kot vsi drugi, ljubil kot vsi drugi.«⁶ Zapisal je še, da je veliko let oboževal Hitlerja, »veselil sem se njegovih uspehov in obžaloval poraze.«⁷ Po vojni je bil najprej prepričan, da so posnetki koncentracijskih taborišč zgolj zavezniška propaganda. »Ko je resnica končno premagala moj odpor, me je zgrabil obup in samozaničevanje, ki je že bilo težko breme, je presešlo mejo vzdržnega.«⁸ *Kačje jajce* je njegov prvi (in zadnji) poskus, da najde tisto seme zla, katerega plod ga je v najstniških letih zapeljal.

Glavni lik je Abel Rosenberg (David Carradine), nezaposlen cirkuški akrobat v Berlinu leta 1923, v letu Hitlerjevega neuspešnega poskusa državnega udara in hiperinflacije, ko se je vrednost denarja merila po teži. To je predvečer kratke in iluzorne zlate dobe Weimarske republike, ki se

Kačje srce, 1977



je končala deset let pozneje s Hitlerjevim prihodom na oblast. Abelov brat se je ubil. Bratova bivša žena dela kot pevka v kabaretu in se tam tudi prostituira. Počasi umira od jetike. Abel dobi službo v arhivu neke klinike in kmalu sprevidi, da tam izvajajo sadistične in smrtonosne medicinske poskuse.

Bergman je v *Kačem jajcu* poskušal ustvariti točno določen svet. V številki nemške satirične revije *Simplicissimus* iz leta 1923 je po naključju videl sliko berlinske ulice pozimi, ki se je kot nalašč imenovala Bergmanstrasse. Hotel je, da se v studiu ulica natančno poustvari in producent Dino De Laurentis mu je to omogočil. Na tej kulisi je Bergman poskusil ustvariti sliko družbe, ki drsi v kaos. Film je poln nasilja, pa tudi ljudi, vključno z junakom, ki to nasilje impotentno gledajo: huligani prisilijo Jude, da čistijo pločnik, nacionalsocialisti pretepejo judovskega lastnika kabareta, medtem ko Abel neboljeno gleda, lačni meščani ubijejo konja za hrano. Sam Abel obglavi nekoga v pretepu v dvigalu. Vse je eksplicitno prikazano. Kri je povsod.

Tematika nasilja in pasivnega gledanja nasilja doseže apoteozo, ko Abel odkrije, kaj se zares dogaja v kleti klinike. Znanstvenik Hans Vergerus (Heinz Bennent), ki izvaja

poskuse, subjekte izpostavlja ekstremnim situacijam. Abelu pokaže črno-bele posnetke, recimo ženske, zaprte v sobi skupaj z dojenčkom, ki ima poškodbo možganov in brez prestanka joče. Gledamo njen postopen psihični propad, ki se konča z umorom otroka. V tem in v drugih posnetkih eksperimentov je nekaj zastrašujočega, nekaj, kar iz gledalca filma naredi sokrivca. Črno-beli kadri imajo pridih stvarnosti, ki ga na Bergmanstrasse ne občutimo, saj gre za bolj ekspresionistično prizorišče. Za gledalca so prav tako fascinantni kot za Abela, ki jih nemo gleda. Spominjajo na posnetke mučenja protagonista-morilca v filmu **Smrt v očeh** (Peeping Tom, 1960, Michael Powell) ter na potrebo znanstvenika, da proučuje skrajne reakcije, na koncu tudi svojo. Tako kot Powell v svojem filmu Bergman gledalca draži s pogledom na nekaj prepovedanega, s kliničnim in voajerskim pogledom na človeka v najbolj neboljeni izdaji.

Karkoli že zamerimo temu filmu, pa je Bergman v njegovi končnici v kleti klinike sv. Anne ustvaril prostor prave groze, izprijenosti v službi ideologije, ki ima namen ustvariti novega, odpornejšega, močnejšega človeka. Počutimo se kot v pravi grozljivki – ne le da smo v kleti klinike, hkrati smo tudi v podzemlju zgodovine in kinematografije.

Takšen občutek ustvari tudi začetek filma *Iz življenja marionet*, ki ga je Bergman posnel v Zahodni Nemčiji. Prvi prizor je postavljen v zaklenjenem kletnem stanovanju. Začne se s kadrom, ki bi lahko služil kot parodija Bergmana. Mlad moški v jopiču in kravati nasloni svojo glavo na golo ramo ženske in izgovori besede »utrujen sem«. Ona svojo roko nežno položi na njegov obraz. »Zdaj boš spal,« mu reče. Za hip se zdi, da smo se znašli sredi bergmanovskega plesa žalitve, bolečine in tolažbe, a prizor se brez opozorila iz nežnosti spremeni v nasilje. Mladi poslovnež je Peter Egermann (Robert Atzorn), ona je prostitutka, znana kot Ka (Rita Russek). On jo brez vidnega razloga zaduši, nato pa ga vidimo pri analnem seksu z njenim truplom. Preostanek filma je poskus najti odgovor na umor. Sestavljen je iz prizorov zakonskega življenja Petra in Katarine Egermann (Christine Buchegger) in pogovorov policije z glavnimi akterji po umoru.

Film je kot sestavljanica, v kateri pa manjka osrednji košček. Zdi se, kakor da je Bergman verjel, da je s *Kačjim jajcem* prišel do jedra človeškega in družbenega nasilja. Toda film *Iz življenja marionet* deluje kot priznanje, da je to nemogoče, in s tem kot potrditev njegove filozofije, da obstaja zlo, ki ga ni mogoče razumeti ali pojasniti. Edino, kar ostane, je poslušanje in gledanje, medtem ko odgovori ostajajo neulovljivi. V *Kačjem jajcu* je Bergman z natančno zgrajeno kuliso skušal poustvariti Berlin dvajsetih let. Gre torej za film, ki se odvija v nekem konkretnem svetu. Svet *Iz življenja marionet* je pust: stanovanja, pisarne in sanje Petra Egermanna so posnete v prostorih čiste beline, kjer je lik protagonista težko ločiti od ozadja. Ko vidimo ulice ali modno revijo, ki jo organizira Katarine, delujejo kot nekaj, s čimer liki iz filma nimajo nobene povezave. Bergmanov zadnji poskus soočenja z neracionalnim zlom se odvija na golem odru.

Njegov naslednji film je bil razkošen, nostalgичen in do neke mere avtobiografski. **Fanny in Alexander** (Fanny och Alexander, 1982). Ta je živo nasprotje filma *Iz življenja marionet*, ki je predstavljal vrhunec in zaključek tematike, s katero je bil režiser obseden vsaj od *Deviškega vrelca* dalje. O božjem molku ni treba več govoriti, saj je samo-umeven. V tisti zaklenjeni sobi, v kateri Peter Egermann ubije prostitutko Ka, ni ne Boga ne prič, le Bergmanova kamera in mi, gledalci.

Egermann konča v norišnici, nem in nedostopen tako svoji ženi kot nam. Nekje med filmom ugotavlja, da je zrcalo razbito, in se vpraša: »Kaj odsevajo razbitine?« To je nekaj, kar bi se lahko vprašali številni junaki Bergmanovih filmov, prav gotovo pa junaki tistih, ki so omenjeni v tem prispevku. Sam Bergman je nekje zapisal, da nikoli ni našel odgovora na to vprašanje. **E**

Iz življenja marionet, 1980



¹ Bergman, Ingmar, *Images, My Life in Film* (New York, Arcade Publishing, 1990), str. 306.

² Steene, Brigitta, *Ingmar Bergman: A Reference Guide* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014), str. 919.

³ Simon, John, *Ingmar Bergman Directs* (New York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc, 1972), str. 304.

⁴ Nemi film je posnel sam Bergman

in ga je v zelo drugačnem kontekstu uporabil še v filmu *Zapor* (Fängelse, 1949). Tako nemi film kot zabijanje žeblija v dlan prvič vidimo v agresivno nenarativnem začetku filma.

⁵ Bergman, *Images*, str. 300.

⁶ Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, Ljubljana: Modrijan, 2009. Str. 121.

⁷ Prav tam, str. 122.

⁸ Prav tam.