

Darko Štrajn

BERGMANOV IZSTOP IZ SEBE

Če se na obrazu osebe, ki jo ljubite, preteklost in sedanjost igrata skrivalnice; če vam smrt, potem ko ste ji ponižani in razžaljeni končno uspeli zastaviti vprašanje vseh vprašanj, ironično odgovori, da se je življenju treba prepustiti; če vam na ustnice privrejo besede, kot so sanjsko poletje, minule počitnice, večna iluzija, ste nezavedno izgovorili ime tistega, ki se mu Francoska kinoteka z drugo retrospektivo (za vse, ki so videli samo nekatere od njegovih devetnajstih filmov) poklanja kot najizvirnejšemu ustvarjalcu sodobnega evropskega filma: Ingmar Bergman.

Jean-Luc Godard, Bergmanorama, *Cahiers du cinema*, januar 1958

Med Bergmanovim delom in filozofijo eksistencializma je vidna in pomembna vez. Delo *Ernsta Ingmarja Bergmana* (1918–2007) je vse, kar je ta nenavadni avtor zapustil predvsem v filmu, v gledališču ter v svojih besedilih različnih žanrov – v dramah, scenarijih, romanih in drugih zapisih. *Filozofski eksistencializem* je ključna filozofija vrhunca in hkrati dna meščanske epohe, družbe in kulture. Ni dvoma, da je problem, ki povezuje Bergmanovo umetnost in eksistencialistično filozofijo, formulirala slednja. Tudi ni dvoma, da sta rešitev problema, ki ga je izrekel eksistencializem, vsaka s svoje strani skušali iskati »znanosti« psihologija in psihoanaliza – z dvomljivimi rezultati bolj v obliki prispevkov k novim zagatam kot k temu, da bi sami sebe kakor koli dokončno postavili kot znanosti, kaj šele, da bi v praksi našli rešitve, saj sta neizbežno ostali pri tem, da ponujata recepte za to, kako z eno platjo problema nadomeščati drugo. Problem, ki ni bil neznan že desetnam filozofij poprej, je eksistencialistično prvi izoblikoval Søren Kierkegaard, čigar skandinavsko in obenem protestantsko luteransko okolje, iz kakršnega je zrasel tudi Bergman, je dejstvo, s pomembnostjo katerega ne kaže pretiravati – že zato ne, da ne bi precej splošne evropske občutljivosti pripisali geografiji in njenemu domnevemu vplivu na psihologijo. A nekaj posebne »obarvanosti« v severnjaškem pastelnem spektru ne kaže spregledati.

Gre torej za filozofski problem, za odnos občega/splošnega in posameznega/posebnega v pomenu, ki ga med filozofi in teoretiki kulture obravnavamo kot problematiko *singularnosti*; v primeru, ko govori o človeku-subjektu, Primož Repar rabi termin »posamičnik«, ki ga uveljavlja v svojih prevodih Kierkegaardove filozofije. Kierkegaard je naravnost vzpostavil eksistencializem z gesto, s katero je nakazal prestop meje mišljenja s pojmovnim obratom, ki naj bi bil rešitev posameznega (singularnega) subjekta iz objema abstrakcije. Pri Kierkegaardu je šlo konkretno za to, da se je uprl ephalnim nemškim filozofijam s Heglovo na čelu, torej njihovim »abstraktnim« zastavitvam pojma subjekta. V tej konfrontaciji pa je tudi njegov lastni problem na sploh šele dojemljiv. Toda kot v svoji knjigi *Logike svetov* med drugim ugotavlja Alain Badiou, se Kierkegaardu zgodi, da pravzaprav iz svoje drže ne more izpeljati filozofije, kajti ta v konceptu »izčrpa najbolj dragoceni vidik eksistence, ki je notranjost same eksistence« (*Logics of Worlds*. London: Continuum International, 2009, str. 425). Kierkegaard se sicer ni izogibal problemu in je v njem nemara zaznal strukturo človeške »bolezni na smrt«, kajti v *gibanju* skozi eksistencialne razsežnosti, ki jih je edino filozofsko resda mogoče izraziti, ne pa zadovoljivo rešiti njihove protislovnosti, se odpirajo razvitju vsebine subjektivnosti na drugih območjih izrekanja, prikazovanja, predstavljanja, ponazarjanja, opevanja, fantaziranja, opisovanja in »predkognitivnega« mišljenja. Zato tudi ni čudno, da izjemnost Kierkegaardove filozofije označuje posebni diskurz velike večine njegovih del, ki bolj spominjajo na literarna kot na stroga filozofska dela. Ni čudno, da je paradoks, ki ga je ta danski filozof razstrl, končno razrešil v religiozni projekciji, ki *posamičniku* omogoči pomirjenje z občostjo.

Ingmar Bergman je bil eden tistih izjemnih avtorjev, ki jim je uspelo premagati blokado, ki na ravni filozofije onemogoča »zmago« eksistence nad konceptom, na ravni jezika vsakdanjosti ali tudi jezika romana pa onemogoča posredovanje *sporočila o sebi drugemu*. Seveda prav tako kot filozofija tudi Bergman ni rešil problema, ga je pa, tako kot ga je filozofija naredila za izrekljivega, sam naredil za *vidnega*, razumljivega, ključnega in za središče univerzuma dvomljivo osvobojenega človeka. Naj poskusim nemogoče, namreč vse to povedati na kratko in čim bolj enostavno in, ne nazadnje, banalno, zato ker ne gre drugače. Vsi namreč imamo svoje intimne izkušnje, svoje misli, emocije, želje, »umazane fantazije«, vsi se pretežno počutimo nesrečne, vsi kdaj zapademo različnim oblikam ljubezni, nihče se ne izogne paradoksom seksualnih odnosov, različnim pastem laži in resnice, iskrenosti in pretvarjanja. Vsi imamo opravka s strahom in s sovraštvom. Odvisno od obkrožujoče nas kulture se spopadamo z odrešitvami, ki jih ponuja vera, in nihče se ne izogne smrti kot končni meji individualnega obstoja ter kot problemu konca zavesti. Vsi tudi vemo, da so vse te *vsebine subjektivnosti* material umetnosti v njenih različnih formah v različnih obdobjih. Problem, ki ga imajo vse umetnosti, ki se brez »orodja« filozofskega transcendentalizma skušajo nekako znajti v soočenjih s človeško intimnostjo, pomeni veliko dilemo, kako sporočiti nekaj o radikalni individualnosti, »uposamljenosti«, izjemnosti, vsaj iluzorični neponovljivosti vse te intimne, metaforično rečeno, *notranjosti*, o kateri se je v medsebojnih odnosih tako »nemogoče« sploh smiselno pogovarjati. Gre pač za nekaj, kar je splošno in določujoče za individualnost. Posamezno in posebno je torej »sporočljivo« na način posplošitve, ki jo generira jezik, in tako izgubi singularnost, torej ni več posamezno in posebno, čeprav to še vedno

je. Kdor na eksistencialni ravni vzame ta problem preveč resno, zboli, znori. To je seveda banalizacija filozofskega problema, ki ga je formuliral Kierkegaard, začetnik eksistencializma. Nekaj od te banalizacije se vpiše tudi v umetniške obdelave »vsebin subjektivnosti«. Zato veliko povsem dostojnih umetniških del vse te intimne razsežnosti postavlja v oklepaj, se nanje sklicuje, a ničesar o njih ne izgovori, namiguje na to, da jih zamolčuje, ali pa v nasprotnem poskusu tvega banalizacijo. Če še naprej insistiram na tem, da se ne bom skliceval na nikakršno konceptualno konstrukcijo (filozofijo, psihologijo, psihoanalizo, morda tudi teologijo), imam kajpak težavo, kako pojasniti razloge pravkar opisane zagate. Intimnost postane »problem« v razmerju sebe in drugega, v izpostavljenosti neizbežnemu nespোরazumevanju, v grozi nesporočljivosti nečesa samo svojega, ki se po aktu sporočanja vpiše v območje drugega, pri čemer tveganje, da se prelevi v nekaj tujega, izmaličenega in konfliktnega, ne samo, da ni majhno, ampak večinoma izjemoma ni takšno. Nekateri pripadniki gibanja antipsihiatrije (Laing, Lidz, Arieti, Szazs in drugi) so v sedemdesetih letih 20. stoletja analizirali to problematiko, ki se zrcali, denimo, v spiralah komunikacije: ti misliš, da jaz mislim, da ti misliš, da jaz mislim ... Lacan se je na drugem bregu intelektualnih tokov časa odzval z odkritjem neizogibnosti nespোরazumevanja v jeziku in z ugotavljanjem zgrešenih srečanj v intersubjektivnih razmerjih.

Bergman je bil ena od redkih izjem. Glede teh zagat mu je nekaj uspelo: namreč pokazati *gledišče drugega*, nekako izstopiti in vstopiti iz ene razsežnosti v drugo, v občem ohraniti posebnost in v posebnem zanikati obče, pri čemer je znal povsem izvirno usmeriti pogled kamere, katere pogled je po definiciji *pogled drugega*. Treba je seveda poudariti, da je bil – in je kot tak zdaj dodobra kanoniziran – predvsem *filmski avtor*. Nemara ga v njegovi domovini malo bolj pominjajo tudi kot gledališkega avtorja, povsod pa njegovo ostalo delo v obliki pisanj jemljejo bolj ali manj kot dodatek, pojasnilo, kot presežek njegovega filmskega opusa. Ne glede na to, da je v njegovem zgodnejšem filmskem opusu mogoče najti kar nekaj komedij ali vsaj bolj ali manj »ekstravertiranih« filmov – kot na primer *Nasmehi poletne noči* (*Sommarnattens leende*, 1955) ali *Hudičevo oko* (*Djävulens öga*, 1960) – je Bergman obveljal za izrazito introvertiranega, hermetičnega avtorja. Ker se dolgo časa tudi ni kaj posebej veliko obračal na javnost, je veljalo, da »vse pove« s filmom. Ko pa je potem »spregovoril« v zapisanih in vizualnih intervjujih, ne nazadnje v svoji avtobiografiji *Laterna magica* (izvirnik l. 1987, slovenski prevod pri založbi Modrijan l. 2009), je skorajda šokiral s preprostim jezikom in s tem, da je »globinska ozadja« odkrito pojasnjeval večinoma z lastnimi osebnimi psihološko obarvanimi izkušnjami. Po teh njegovih nastopih in še zlasti potem, ko je svoj kinematografski filmski opus zaokrožil s filmom *Fanny in Aleksander* (*Fanny och Alexander*, 1982), je postalo njegovo delo končno dojeto glede na njegovo izvirno intenco: *stopiti iz svojega protestantskega sebstva*. Če se zdi, da namigujem, da je Bergman bolj »preprost, kot se zdi«, moram to takoj relativizirati, kajti njegova lucidnost in intelektualna občutljivost se nam nazorno prikažeta v distanci, ki ustvarja transparentnost filmske forme. Če je Bergmanu v nebanalizirani vizualni artikulaciji uspelo seči na tisto raven individualnega, ki je izhodiščno izjemna že zaradi dejstva obstoja individua, četudi je skupna vsem *drugim* ljudem, in če mu je s tem tudi uspelo rešiti pred banalizacijo trpljenje, žalost, samoto, izgubljenost, frustracijo, dvom in druge intimne grozljivosti, pa mu je spodletelo samo v enem nasprotno usmerjenem poskusu. Film *Kačje jajce* (*Das Schlangenei*, 1977),

ki ga lahko razumemo kot refleks na Bergmanovo mladostno fasciniranost z nacizmom in Hitlerjem (o čemer nekaj izvemo v knjigi *Laterna magica*), je povsem zgrešil pri poskusu, da bi pokazal na mehanizem, po katerem se demoni človekove intimne »objektivirajo« v represivnem političnem režimu. To pač ni bilo v Bergmanovi »pristojnosti«, kar pa ne pomeni, da njegovih obravnav intimnosti v različnih interpretacijah ni mogoče videti tudi kot refleksa »zunanjih« represij.

Potem ko se je Bergman kot režiser kinematografskega filma »upokojil«, je še marsikaj napisal, med drugim tudi scenarija, po katerih sta posnela filma v kombinaciji s televizijskima filmoma Bille August (*Najboljši nameni – Den goda viljan*, 1992) in Liv Ullmann (*Pogovori na štiri oči – Enskilda samtal*, 1996). Če je Bergman v svojem zadnjem kinematografskem filmu, psihoanalitično rečeno, ubil očeta, se torej znebil travme protestantske vzgoje, problematičnega pojma boga in temnih plati družinskega življenja, je v svojih zadnjih romanih, še zlasti v *Pogovorih na štiri oči*, »kapitaliziral« poznoživljenjsko osvobojenost od zadnjih omejitev meščanske morale, katere preostanki so kalili njegova lastna ljubezenska razmerja. Ne samo iz tega njegovega dela, vsekakor pa zelo izrazito prav iz njega, se nam pojasni Bergmanovo filmsko odkritje »ženske dežele«, kot sam poimenuje svoje pogosto filmsko ukvarjanje z intimo ženske. V liku Ane je upodobljena njegova mati, ki jo Bergman v svoji osvobojenosti za nazaj vidi kot človeka želje (tudi) po telesnem užitku in po ljubezni. Travmatično točko je zabeležil v Aninem priznanju svojega izvenzakonskega razmerja možu Henrikju (Ingmarjevemu očetu in protestantskemu duhovniku). Priznanje tega razmerja, ki ji ga sugerira pastor Jakob, njen dušni pastir, torej izpolnitev dolžnosti do resnice, se izkaže kot samo preobrnitev zadrege, ki je izvir trpljenja. Izkaže se za sporazum o *dokončnem* nespোরazumu, ki pa na paradoksen način drži zakon skupaj. Meščanski in versko utemeljeni zakon je institucionalizacija tega nespোরazuma, ki bi v malce drugačni inačici bržkone nastal tudi brez Aninega izneverjenja. Institucija zakona je okvir nespোরazuma in ne rešitev, je pogodba o zaklenjenosti intimnosti v sebstvo. Tu se izkaže lastna drugost *posamičnice* nasproti *drugemu*, iz česar sledi nepremagljivo vzajemno trpljenje ter mučenje in – kot da bi šlo za malce dvoumni namig na Kierkegaardovo provizorno, pa čeprav globoko premišljeno rešitev – sledi preizpraševanje ne samo o obstoju boga, ampak o pomenu vere in o realnosti iluzije odrešitve.