Dramaturška upotreba tišine na filmu - kroz filmove Ingmara Bergmana

Vrbanec, Tihomir

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:277105

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art

zir.nsk.hr

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti

Tihomir Vrbanec

Dramaturška upotreba tišine na filmu

Kroz filmove Ingmara Bergmana

Diplomski rad

Zagreb, 2018.

Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Odsjek montaže: Oblikovanje zvuka
Ak. god. 2017./2018.

Tihomir Vrbanec

DRAMATURŠKA UPOTREBA TIŠINE NA FILMU

KROZ FILMOVE INGMARA BERGMANA

Diplomski rad

Mentorica: Vesna Biljan Pušić, izv. prof.

Zagreb, 2018.

Sadržaj

Uvod 4
Tišina u filmu i tišina izvan filma 9
Tišina kao negativnost 18
Tišina i duhovnost 31
Zaključak 49
Bibliografija 51

Uvod

Multipleks kino prikazivač *AMC* iz SAD-a nedavno je morao pred dvorane u kojima se prikazivao film *Ratovi Zvijezda: Epizoda 8 - Posljednji Jedi* staviti natpis kako ključna scena prema kraju filma u kojoj se odjednom ne čuje ništa iz zvučnika[1] nije tehnička greška kino prikazivača nego namjerna odluka filmskih autora.[2] Ljubljanski koncert Montrealške grupe Suuns u jednom nadahnutom trenutku od glasnog maltene atonalnog electro rock zvučnog udara polako je počeo gubiti na silini i glasnoći. Po sjećanju[3] prvo je prestao ritam udarati bubnjar, zatim je gitarist odsvirao svoju zadnju melodiju pa basist i ostao je jedino svirač sintesajzera svirati neku sporu improvizaciju te se otkako je ostao sam čuo sve tiše i tiše. Šuštanje njihanja uz glazbu i sporadični šapat su čak postali glasniji od sintesajzera no publika je osjetila poseban trenutak koncerta i počeli smo uživati u toj promijeni i nenadanoj atmosferi tihe i nježne sintesajzer bas dionice. Tako je ta dionica, subjektivno, obilno potrajala, ne bih mogao odrediti koliko minuta, ali se nekim ljudima to nije do kraja svidjelo pa je netko, nakon što više nije mogao izdržati sublimnost trenutka, uzviknuo nešto tipa „*wooooooo"*, a Suunsi su uvidjevši da moraju nastaviti *normalnim* izvođenjem opet glasno udarili na sve instrumente uz povik: *„Resist!"*[4]. Za vrijeme Londonskog festivala *John Cage Uncaged*[5] u kojem su se uživo izvodila glazbena dijela Johna Cagea, a prenosila preko britanske radiostanice BBC3, tehničari odašiljanja radio signala morali su za vrijeme izvođenja skladbe *4'33"* isključiti sigurnosne sisteme postavljene da se u slučaju emitiranja perioda tišine automatski uključi pripremljeni glazbeni broj, da radio slušatelj ne bi pomislio

[1] Na filmu se dogodila velika eksplozija svemirskog broda i tišina je prema autorima filma bila jedina koja je mogla dostatno prenijeti taj osjećaj razornosti

[2] https://www.thewrap.com/star-wars-last-jedi-silent-scene-not-glitch-amc-warn/

[3] Autor prisustvovao koncertu

[4] Eng. odupri se!

[5] *John Cage Uncaged: A weekend of musical mayhem* izvodio se u Londonskom Barbican centru u siječnju 2004., BBC Press Office

kako je došlo do prekida odašiljanja. Od Aristotelovog poimanja fizike kao *horror vacui*-a[6] do natrpanih likovnih dijela ranog srednjeg vijeka, preko mirnih minuta šutnje koje posvećujemo našim pokojnima pa do svakodnevice u kojoj je televizor koji radi u pozadini (samo da se nešto čuje) prilično česta pojava u našim domovima čini se da je praznina ili tišina nešto što se konstantno pojavljuje u našoj okolini, a doživljavamo je dualno - ponekad asocira negativnost, ozbiljnost, a ponekad je dobrodošla.

Ingmar Bergman jedan je od najplodonosnijih filmskih autora XX. stoljeća. Od 1946. pa do 2003. godine režirao je oko 70 filmskih djela, a i autor je scenarija za veliku većinu tih filmova. Stanja psihe, odnosi među bližnjima, poslanje koje umjetnik ima u društvu te čovjekov odnos s transcendentnim bićem najglavniji su elementi Bergmanove tematske preokupacije. Zahtjevne teme iziskuju specifičan pristup fabuli, glumi i filmskim izražajnim postupcima pa su njegovi filmovi, a i likovi u njima, često opisivani kao tmurni i depresivni te je Bergman 50ih godina prošlog stoljeća zaradio nadimak *sumorni Šveđanin*[7]. Dijelom je krivac za to i način na koji koristi zvuk prilikom rada na filmu. Dok većina filmova tog doba (prvenstveno iz Hollywoodske provenijencije) obilato koristi posebno skladanu glazbu kojom popunjavaju „praznine“ u filmskom hodu ili pak je koristi kako bi podebljala emotivni izraz pojedine scene ili likova, Bergman gotovo uopće ne koristi posebno skladanu glazbu. U filmovima koji su tema ovog rada naglasak je na zvučnom ambijentu što ga proizvodi prostor ili priroda oko likova te suodnosu dijaloga i pojedinačnih zvukova. Uz zvukove u Bergmanovim filmovima javlja se i antipod zvuka – tišina te je ona jednako važan element zvukopisa kao i šumovi, zvučne atmosfere ili dijalog.

[6] Postulat pripisan Aristotelu prema kojem priroda ne sadrži vakum jer gušći materijal uvijek ispuni mogući rjeđi materijal oko sebe

[7] eng. *the gloomy Swede*, Aldair. G. (1997) *Surfing the Zeitgeist*, FaberFaber, London / Branigan, T., *the Guardian* članak, 10. travnja 2004.

U dokumentarnom filmu[8] *Ingmar Bergman radi film* autor Vilgot Sjöman sjedi s Bergmanom na obali otoka Fårö[9] i oni razgovaraju o jednoj sceni iz Bergmanovog filma koji će se tek snimati; *Pričesnici.* U njemu, Tomas je pastor[10] male župne zajednice u ruralnom predjelu Švedske no već dugi niz godina osjeća da je izgubio vjeru i razapet je između svakodnevnih dužnosti pastora te svoje krize. Kad ga upoznamo u filmu čak je i njegovo zdravstveno stanje loše i Tomas dobiva napadaje groznice. Na početku filma posjećuje ga njegova *ovčica* ribar Jonas Person koji je depresivan i sam ima problem s održanjem svoje vjere (iz dokumentarnog filma):

> *(Vilgot čita iz scenarija): -„ribar Jonas je kod svog pastora u sakristiji, a ovaj se osjeća loše i hvata ga groznica. (Sat otkucava u pozadini sakristije i tihi huk se čuje izvana). Pastora prođe napad groznice i on se smiri, ali kad pogleda oko sebe, Jonas nije u sakristiji. Nije bilo koraka, nisu se čula vrata koja su se zatvarala, nije bilo vjetra kroz pukotine – samo apsolutna tišina. Pastor ode do prozora – nema ni auta vani, ni tragova po tlu.“ Hoćeš li koristiti par različitih kadrova ili jedan kontinuirani kadar pastora u ovoj sceni?*
>
> *(Bergman) -Pa, vidiš, kada (slika) je sukladna i radi uz zvučnu traku, to je kao prateći akord, iako skoro neprimjetan. Najvažnije je stvoriti kompletnu – kada se Pastor oporavlja od napada groznice – da bude apsolutna tišina. Minimizirao bih i uobičajenu buku u studiju ili u crkvi ili u okolici prizora.*

[8] Dokumentarni film: *Ingmar Bergman radi film (šv. Ingmar Bergman gör en film), 1963.*

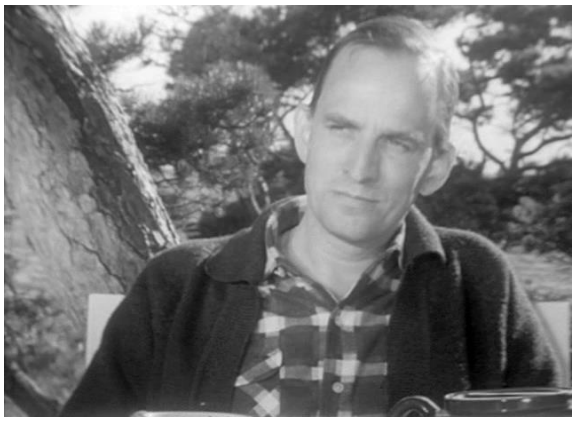
[9] Otok na jugu Švedske u Baltičkom moru, višegodišnji dom Ingmara Bergmana

[10] crkv. protestantski (evangelički, adventistički itd.) svećenik

Primijetimo kako je pitanje o vizualnom dijelu scene ostalo neodgovoreno. Bergman je odmah počeo govoriti o onome što je krajnja ideja te scene - tišina koja obuzima pastora i od koje ne može pobjeći. Tišina koja bi nekako trebala obuzeti i gledatelja.

Jedan sličan primjer efektne upotrebe totalnog utišavanja zvuka postoji u filmu *Razjareni bik.* U 13. rundi, izudarani Robert De Niro u ulozi boksača LaMotte naslonjen je teško na konopce ringa, a ispred njega spremajući se da nasrne stoji Sugar Ray. Odjednom se utiša zvuk tisuće gledatelja, nema više ni komentatorovog glasa i u tom vakuumu mi gledatelji na rubu fizičke snage s LaMottom čekamo trenutak kad će Sugar Ray konačno krenuti udarati. Film je u potpuno subjektivnom modusu; kamera pravi dolly-zoom efekt na De Nira koji naslanjajući se na konoplje ringa i tmuo zvuk počinje obuzimat tišinu u LaMotteovoj glavi. Prilično intenzivan trenutak filma! Bergman također traga za jednom takvom vrstom tišine. Onom koja će svojom silinom utjecati na gledatelja instantno. No Bergman traži i onu tišinu koja će nešto kazati. Apsolutna tišina kada se Tomas oporavlja biti će upotpunjena njegovim krupnim planom i jarkim bijelim svjetlom koje će ga obasjati. Bergman dalje opisuje zvučnu ideju scene:

> *(Bergman) -Utišati ću i uobičajen pozadinski šum. Neće se osjetiti ni jedan pokret glumaca i tako će se stvoriti zastrašujuća tišina. I kad (Tomas) pogleda prema gore u toj tišini, ona će jako djelovati na gledatelje, kao što one obično i rade. Tišina će udariti!*

Vilgot Sjöman i Ingmar Bergman na otoku Fårö

Da li je Tomas dobio odgovor na svoje pitanje ili barem bilo kakav znak na gledatelju je da odluči. Primijetimo kako je Bergman tu kompletnu tišinu opisao riječju zastrašujuća. On traži tišinu koja će kao i u *Razjarenom biku* šokirati gledatelja ili ga smesti no Bergman želi od tišine i da nešto kaže, zato joj dodaje pridjev zastrašujuća. Tišina kakva se manifestira u filmovima Ingmara Bergmana dio je tematike. Likovi unutar Bergmanovih priča je zamjećuju, ona na njih utječe. Tišina postaje jedan od subjekta radnje. Ovaj će rad analizirat par Bergmanovih filmova u kojima tišina ima takvu posebnu ulogu. Promotrit će na koji način Bergman *priprema teren* za doživljaj tih tišina, kako se snalazi u bučnom svijetu optičkog filmskog zapisa (koji po definiciji ne dopušta tihe zvukove budući da postoji zamjetan šum optičkog sistema) te može li tišina kao sastavnica šutnje, kontradiktorno semantičkom značenju koja joj na prvi pogled negira bilo kakvo značenje ipak nešto prenijeti gledatelju.

Tišina u filmu i tišina izvan filma

Kada montažer zvuka radi na filmu čini se da može veoma lako dizajnirati zvučnu traku koja će sadržavati obje krajnosti obilježja glasnoće ljudskog sluha – najglasniji mogući zvuk i zvuk toliko tih da ga zapravo ljudski sluh ne percipira - negaciju zvuka (tišinu). Baš zbog toga što je film produkt (doduše podređen tehničkim uvjetima izvedbe, ali uvjetima koji su danas gotovo svemogući[11]) i kao takvog apsolutno ga je moguće podrediti bilokakvim zahtjevima njegovog stvaraoca. Konkretno, današnji filmaš radeći u digitalnom sustavu za obradu zvuka može prilikom rada ići u jednu krajnost zvučne trake; može napraviti da se čuje, glasno do same granice glasnoće digitalnog zvučnog zapisa, *bijeli šum*[12], a može i ne staviti nijedan zvuk na zvučnu traku (iz zvučnika u kinu se prilikom toga neće čuti ništa – apsolutna tišina filmskog zapisa). S gledišta modernog filmskog djela apsolutna tišina je dakle izvediva. Tehničko razdoblje filma u kojem su nastali Bergmanovi filmovi nema tolike uvjete za čistu reprodukciju zvuka. Zvuk na fizičkoj vrpci filma je zapisan optičkom tehnologijom pa je dinamički raspon te izobličenje zvuka veoma izraženo. Čuje se konstantni iako tihi šum optičke vrpce. Taj šum je zapravo najtiši dio optičkog filmskog zapisa i kada gledamo Bergmanove filmove, ako se ništa relativno glasno zvučno ne događa pa ni ambijentalna zvučna pozadina (tihi huk grada, mirno mreškanje mora) zamjećujemo prigušeno siktanje tog šuma, odnosno registriramo optički šum kao najtiši dio filmske projekcije. Kao negativ sadržaja filma, budući da šum nije dio fabule ili prostora filma. A korak dalje, ako nema šuma, onda na fizičkoj filmskoj vrpci ni nema zapisa (mjesto valnog oblika je prazno), a ako nema zapisa onda logika nalaže da nema ni sadržaja koji filmaš želi zvučno prenijeti gledatelju.

---

[11] Pritom mislim na skoro bezgranični dinamički raspon, nisku distorziju u procesu rada na signalu, zadržavanje visoke kvalitete zvučnog zapisa do samog prikazivanja u kinu

[12] *Bijeli šum* (eng. White noise) – slučajni zvučni signal koji sadrži sve frekvencije (čujne ljudima) u jednakoj glasnoći

Sada se može postaviti pitanje da li će izostanak ikakvog zvuka filmskog djela značiti i apsolutnu tišinu[13] u kinodvorani? Ako ne uzmemo u obzir poseban događaj, scenu, kadar ili trenutak filma s apsolutnom tišinom filmske vrpce, a prilikom kojeg je prvi do posljednjeg gledatelja toliko udubljen u projiciranu sliku i zvuk da je na trenutak, zamislimo to; prestao nakratko čak i disati i u nijemom divljenju (ili strahu ili iščekivanju ili olakšanju itd.) ne proizvodi baš nikakav namjerni ili nenamjerni zvuk, ne, mislim da možemo sa sigurnošću zaključiti da će se određeni gledatelj promeškoljiti u sjedalu usred emocije ili će netko gricnuti kokice… . Uz to u kinodvorani postoje još i tihi ambijentalni zvukovi koje jedva i rijetko zamjećujemo, ali su oni ipak tu; tiho zujanje klime, a možda se čuje i zamjetni tupi „boom“ eksplozije iz susjedne dvorane kao što je to uobičajeno u multipleks kino centrima s mnoštvom dvorana koje prikazuju različite filmove istovremeno. Češki kompozitor Ivo Bláha smatra da pojam *apsolutna tišina* u filmskom kontekstu uopće ne bi trebalo upotrebljavati baš zbog navedenih zvukova iz zamišljene prosječne kino dvorane.

> *U kinu je ton neprestano popunjen jačim ili slabijim šumovima kino uređaja i dvorane i u tom prostoru gotovo se gubi najslabiji zvuk sa tonskog zapisa na traci. Prilikom projekcije nikad nema istovjetne glasnoće između dvije projekcije jer kino dvorane imaju različitu akustiku. I sluh gledatelja je različit. Na taj način ne možemo uspostaviti određenu granicu gdje prestaje zvuk, a gdje počinje tišina.*[14]

Ako ne u kinodvorani prilikom projekcije, postoji li dakle ikoje mjesto na svijetu u kojem se može uz apsolutnu tišinu filmskog zapisa postići i apsolutna tišina kakvu bi (prema zahtjevima filmskog stvaraoca) doživio slušatelj (filma)? Slično se zapitao američki

[13] *Apsolutna tišina* u ovom kontekstu znači da nema zvučne energije koja se prenosi zrakom

[14] Bláha, I. (2008) *Dramaturgija zvuka u audio-vizuelnom delu*, Dom kulture *Studentski grad*, Beograd

avangardni skladatelj John Cage te je posjetio anehoičnu sobu[15] na Harvardovom sveučilištu. Za vrijeme boravka u sobi, rekao je da je čuo dvije vrste zvukova; jedan visok i jedan dubok ton. Tehničar sa Sveučilišta krnje mu je objasnio kako je onaj visoki ton proizvod rada živčanog sustava, a niski ton je proizvela krv kolajući kroz Cageovo tijelo.[16] Što god točno Cage čuo iznenadio se, očekujući da bar u toj znanstvenoj, kritički osmišljenoj sobi za eksperimente doživi apsolutnu tišinu.

> *Jer, nakon što se čovjek sam neuko uvjeri da zvuk ima, kao jasno određenu suprotnost, tišinu (...) čovjek uđe u anehoičnu prostoriju, tihu koliko to omogućava tehnologija 1951., da otkrije kako čuje dva neželjena zvuka koje sam proizvodi. Jasno, takva situacija nije objektivna (zvuk-tišina) nego subjektivna (samo zvukovi), željeni zvukovi i oni drugi (tzv. tišina) neželjeni zvukovi.*[17]

Cage dakle zaključuje da apsolutna tišina u fizičkom svijetu u kojem obitavamo nije moguća. Uvijek će netko ili nešto (ljudsko tijelo) proizvoditi ma kako tih zvuk koji će uho pokupiti, a mozak percipirati. Kao što u realnom svijetu, budući da čovjek ne može instantno mijenjati točku promatranja te čas gledati događaj s jednog kuta, čas s drugog kuta, a čas iz krupnog plana, posebnost toga čini *rez* kao izražajno sredstvo važnim za film. Apsolutna tišina zvučnog zapisa filmske vrpce je posebna vrsta zvučnog doživljaja prilikom gledanja filma jer je ne možemo dupliciratiu stvarnosti. Usredotočenost na filmsku projekciju kojom prema oniričkoj teoriji prilikom gledanja filma (koji nas je dostatno misaono zaokupio) prigušujemo realitet fizičkog prostora u kojem jesmo te filmska stvarnost postaje dominanta i ekskluzivna. Autor Robert Eberwein opisuje gledanje filma kao spajanje gledateljeve svijesti sa

---

[15] *Anehoična soba* (gluha soba, soba bez odjeka) – komora dizajnirana da potpuno uguši refleksije zvuka unutar prostorije te zvučno izolirana od izvora vanjske buke

[16] Cage, J. (2010) Tišina *Predavanja i rukopisi Johna Cagea*, Naklada Ceres, Zagreb

[17] Ibid.

projiciranom sviješću subjekta na platnu. To je proces gdje gledateljevo iskustvo sa snovima pomaže izgraditi osjećaj zajedništva s filmom te se prorez između gledatelja i platna smanjuje.[18]

> *Parametri gledanja u filmsko platno u zamračenoj dvorani i relativnoj čulnoj izolaciji asociraju naše samotno iskustvo kada sanjamo. Nadmoćne slike s platna ponekad nas uplaše i osjećamo istu vrstu paralize kakvu doživljavamo i kad sanjamo noćne more. Filmovi se osjetilno doimaju živima kao i snovi, filmska mogućnost da kao gledatelji povjerujemo da smo dio akcije s platna je za neke jedna od najvažnijih postignuća filma.*[19]

Takvi savršeni uvjeti gledanja i *življenja* filma projiciranog ispred nas stvaraju mogućnost doživljavanja te krajnje granice tišine. Hrvoje Turković u svom pojmovniku *Zvuk na filmu* oblike tišine koje koristimo kao izražajna filmska sredstva dijeli na *prizornu, neprizornu* i *potpunu tišinu.* Definicija potonje prema Turkoviću glasi:

> *...potpuna odsutnost bilo kakvog prizornog i neprizornog zvuka u zvučnome filmu. DODATNO OBJAŠNJENJE: Potpuna tišina podrazumijeva odsutnost i ambijentalne tišine i bilo kakvog funkcionalnog zvuka u filmu. Potpuna se tišina javlja samo u filmu koji dostatno jasno upućuje da je zvučni film, tj. koji barem u dijelovima ima nekakvog filmskog zvuka. Ona se napadno zamjećuje i - kad je pažljivo upotrjebljena - ima osobiti retorički efekt. Kad nije pažljivo upotrjebljena tada se zamjećuje kao zvučna rupa*

[18] Eberwein, Robert T. (1984) *Film and the Dream Screen*, Princeton University Press, SAD

[19] Ibid.

Turković dakle govori o situaciji koju smo opisali prije, a to je potpuni nedostatak zapisa na zvučnoj traci. Tišine koje proizlaze iz *zvučanja* filma *neprizornu i prizornu* Turković ovako opisuje:

> *prizorna tišina - tišina u prizoru; odsutnost ambijentalnih zvukova uz prisutnost ambijentalne tišine DODATNO OBJAŠNJENJE: Prizorna tišina podrazumijeva odsutnost glavnih i ambijentalnih zvukova ali i obvezatnu prisutnost ambijentalne tišine, tj. općeg šuma što obilježava dani ambijent. Odsutnost i ambijentalne tišine indikacija je potpune (nadprizorne) tišine, a ne samo prizorne.*

Suodnos zvukova i atmosfera na filmu, te njihove relativne glasnoće nalazimo i u svakodnevnom životu kao indikatore onoga što često nazivamo mirno doba, spokoj. To su posebni događaji kojem dodajemo pojam tišina. Zvučne događaje percipiramo i rangiramo prema važnosti, njihovom konkretnom korisnošću za danu situaciju ili pak je pitanje da li uopće percipiramo da je zvukopis oko nas postao relativno tiši prema događaju koji je prethodio te prema tome (ako već moramo) zaključujemo je li nešto tišina ili ne. U svojem opisu posjeta anehoičnoj sobi Cage zaključuje da kako stalno dobivamo slušne podražaje, ne postoji referenca za objektivnu percepciju antipoda *ne tišina (zvuk) – tišina*. Slično je podsjetimo postulirao i Ivo Bláha kada je rekao da na filmu ne možemo postaviti određenu granicu gdje prestaje zvuk, a gdje počinje tišina[20]. Postavimo sada da su neke vrste rangiranja zvučnih podražaja iz života prema kontekstu u kojem su zvukovi nastali ili prema relativnoj glasnoći dva uzastopna zvučna događaja ili prema njihovoj važnosti u odnosu na trenutnu djelatnost. Promotrimo primjere ovih kategorija rangiranja.

[20] Bláha, I. (2008) *Dramaturgija zvuka u audio-vizuelnom delu*, Dom kulture *Studentski grad*, Beograd

Jedan oblik tišine koju svatko zamjećuje je u prvom redu povezan s dnevnim stanjima mirovanja ili kretanja prema spokoju. Prema večeri, huk grada se stišava, promet se prorjeđuje i ljudi se najčešće pripremaju na san. Tišina u ovom smislu produkt je kontrasta između buke koja vlada danju kada aktivno obavljamo zadaće i noćnog mirovanja. I iako noćna atmosfera i dalje nije apsolutna tišina; čujemo huk grada (znatno tiši nego danju), možda čujemo prigušene zvukove s noćnog programa televizora našeg susjeda ili pak udaljeno lajanje psa u susjedstvu, takve indikatore spokoja i noćnog života doživljavamo kao relativnu tišinu. Mogli bismo joj i dodati epitete *impresionistička/simbolična* jer je spokojna prezentacija i prigušena estetika noćnih zvukova veoma sugestivna. Bláha za film navodi sličnu konstrukciju dramaturške tišine i naziva je *osjećajna*. Navodi kako biranjem prikladnih zvukova za tonsku traku, a ne samo izbjegavanjem stavljanja zvukova potičemo osjećanje tišine.

> *Fina daleka atmosfera ili nekoliko tonskih detalja (kapljanje vode, koraci i sl.) produžuju osjećaj napetosti sukladno osjećanju praznine, iščekivanja i sl., ili mogu sugestivno gradirati danu scenu prema sljedećoj dramskoj situaciji.*[21]

Mir večeri ponekad zamijetimo, a vjerojatno više puta i ne primijetimo jer zvukopis određenog doba dana kao gola činjenica često nije vezana uz ono što nas najviše zaokuplja. Kada razgovaramo s nekim aktivno smo vezani uz sugovornika i najčešće ne zamjećujemo ono što se događa u okolini oko nas[22]. Slična je situacija kad gledamo film u kinu, usredotočeni smo na vizuale i zvukove s platna[23] te šumove koje proizvode ostali gledatelji

[21] Bláha, I. (2008)

[22] U psihologiji ovo se naziva *cocktail party effect* – fenomen fokusiranja na jedan zvučni stimulans, a istovremeno filtrirajući ostale prisutne zvučne stimulanse koji nas se ne tiču

[23] Prednji zvučnici u kinu postavljeni su odmah iza platna te zbog dara odlične lokalizacije smjera zvuka ljudskog čula, doživaljavamo zvukove kao da nastaju na platnu

naš mozak maskira jer su nam u datom trenutku nevažni. U tijeku živog razgovora ako naš partner zašuti jer smišlja što će reći sljedeće (ili se zamislio nad našom riječju ili sl.) taj prekid razgovora doživljavamo kao tišinu u funkciji šutnje. Bez obzira što u okolini mjesta razgovora najvjerojatnije postoje izvori zvuka koje ne kontroliramo (žamor kafića, glazba s radija itd.) oni nam u danom trenutku nisu važni. Naš um potiskuje ambijentalne zvukove i potpuno smo fokusirani na izmjenu misli sa sugovornikom te ovakva tišina nosi i neko značenje usko vezano uz sadržaj razgovora. Prekid govora je dakle i tišina fizički materijalizirana nestankom zvuka i tišina stvorena kontekstualno. Američki pisac Paul Goodman tišinu/šutnju u komunikaciji s drugima ovako opisuje:

> *Šutnja i govor su ljudski načini postojanja u svijetu te svaki ima vrste i stupnjeve. Postoji nijema tišina drijemeža ili ravnodušnosti; suzdržana tišina koja postoji uz čvrst životinjski izraz lica; plodonosna tišina svjesnosti, koja paše dušu, iz koje niču nove misli; živuća tišina budne pažnje, spremne kazati, „Ovo… ovo…“; muzikalna tišina koja prati zaokupljenu aktivnost; slušajuća tišina, hvatajući struju misli i pomažući sugovorniku biti jasnim, bučna tišina zamjeranja i samooptuživanja, glasan i podglasovni govor, ali tmurno suzbijen da išta kaže; zbunjena tišina; spokojna složnost s drugim osobama ili prisno jedinstvo s kozmosom.“*[24]

Primijetimo kako je svaka opisana tišina kontekstualno vezana uz neki oblik čovjekovog društvenog djelovanja. Slušajuća tišina kojom razumijevamo sugovornika raspolavlja se prema; izvanjskoj, od strane našeg sugovornika doživljenoj tišini, kojom mi šutimo kako bismo pokazali zanimanje za misli drugog, a unutarnja tišina je šutnjom ispražnjen umni prostor u nama u kojem „hvatamo struju misli i pomažemo sugovornika da

[24] Goodman, P. (1973) *Speaking and Language: Defence of Poetry*, Wildwood House Ltd

bude jasan“. Ili; jedna osoba šuti, a druga izvlači značenje iz tišine – komunikacija ne prestaje. Plodonosna tišina koju bismo mogli opisati kao ono stanje samoće i introspekcije kada doživimo neki *aha trenutak,* a i muzikalna tišina koja u totalnoj izolaciji od okoline i u pokretima prstiju ili ruke daje gotovo ritmičan tok stvaranju, govore da ona i dalje nosi neki smisao koji čitamo iz situacije, važna je interakcija s njom. Naša doživljajna tišina dakle nije ni apsolutna po pitanju glasnoće, a ne znači ni prekid registriranja događaja, vakuum prožet ne značenjem.

Bergman je 1971. u razgovoru s Richardom Cavettom za *Dick Cavett Show*[25] na Američkoj televiziji ovako opisao piramidalnu odgojnu hijerarhiju Švedskog društva dvadesetih godina XX. stoljeća (vrijeme kada je Ingmar odrastao): na vrhu je Bog, niže je kralj pa otac, nekoliko mjesta dolje je majka pa učitelji, škola, braća. Nije tajna da je njegov otac bio Luteranski pastor te je kao što ćemo vidjeti religioznost odnosno duhovnost veliki dio Bergmanove osobnosti, a time i filmskog stvaralaštva. Posvetimo stoga još malo redaka i prostorima u našem društvu u kojima je tišina čak i zahtijevana. Mjestima za bogoslužje. Tišina se ondje manifestira kao doslovno izbjegavanje glasnih radnji (vika, glasan govor) no postoji i važna metafizička dimenzija tišine, a to je koncentracija za razmišljanje o vjeri i za molitvu.

> *Čak i prije samog slavlja, uputno je da se u crkvi nastoji održati tišina kao i u sakristiji i pokrajnjim prostorijama tako da se svi okupljeni mogu otarasiti samih sebe, a da bi mogli iznijeti sveti akt u pobožnom stanju.*[26]

Trenuci tišine u religijama integralni su dio pokušaja postizanja komunikacije s transcendentnim bićem. Za katolika naprimjer, tišina je najizraženija prilikom nedjeljnih

[25] Talk show koji se emitirao na mnogim Američkim televizijskim postajama, Bergman je pristao na razgovor 2. kolovoza 1971. u svom prvom javnom TV nastupu u SAD-u

[26] Iz Generalnih instrukcija *Rimskog Misala*, 2011.

obreda. Misna liturgija puna je trenutaka šutnje (prije pokajanja na početku mise, nakon propovijedi, tijekom euharistijske molitve) u kojima vjernik ili razmišlja o svojim grijesima ili upućuje misli Bogu. Monasi koji slijede strogu askezu, duhovnost i kontemplaciju ekstremniji su primjer potrebe ljudskog uma da zatvori osjetila i da unutar sebe u praznom prostoru tišine pokuša vidjeti onkraj svijesti.

Imamo dakle razne funkcije tišine (spokoj, molitva, razmišljanje) kakve se pojavljuju u svakodnevici, a usporedno s funkcijama imamo i oblik u kojem se pojavljuju (kao razlike u glasnoći odnosno količini buke, kao subjektivne impresije ili kao doslovan prekid informacija).

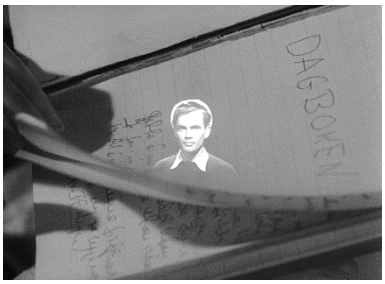
Tišina kao negativnost

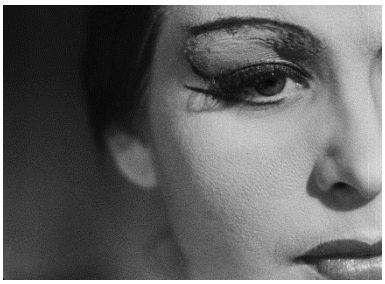
Filmski opus Ingmara Bergmana veoma je žanrovski bogat. Posebno obilježeno mjesto u karijeri smatra se 1957. godina kada je uspio realizirati čak dva filma. *Sedmi pečat* i *Divlje jagode.* Oba uzimaju kao glavni lik čovjeka pred smrt koji će u *Sedmom pečatu* pokušati naći odgovor na tlapnju koju osjeća zbog prividnog nepostojanja Boga (Božje šutnje) u užasima ljudske sudbine, a u *Divljim jagodama* preispitati kakav je odnos u svom dugom životu imao s bližnjima. Te dvije teme; komunikacija među ljudima i nepostojanje komunikacije sa transcendentnim bićem (odnosno njegovog odgovora) razvijat će dalje u kasnijim filmovima. Raniji filmovi, dakle prije 1957. mogu se svrstati u par kategorija. Filmove o ljetu kao dobu života i radosti poput *Ljeta s monikom, Ljetne međuigre* u kojima se mladi ljubavni par bori za svoje mjesto pod suncem koji uz *Lekciju iz ljubavi* i *Osmjehe ljetnih noći* imaju komičan ugođaj dok su u *Večeri komedijaša* i filmu *Lice* u prvom planu umjetnici i njihova uloga u društvu.[27] Dva su filma te rane etape Bergmanovog stvaralaštva posebno istaknuta u svojoj metaforičnoj upotrebi tišine i njezinoj manifestaciji u filmskom zvukopisu: *Ljetna međuigra* iz 1951. te *Večer komedijaša*[28] iz 1953. godine.

Ljetna međuigra jest film o primabalerini Marie u kasnim dvadesetima. Dražesna no melankolična i potištena figura, Marie u potisnutom djelu svijesti sakriva (pa i od sebe) sjećanje na njenu prvu romansu s mladim Henrikom od prije desetak godina, koja se dogodila za vrijeme kratkog okvira Švedskog ljeta, a koje je završilo tragično po Henrika. Na početku filma, u garderobi Stokholmskog kazališta, Marie nakon generalne probe misteriozno dobije stari dnevnik koji je podsjeti na to ljeto te kroz film njeno prisjećanje odmotava tragediju.

[27] Kragić, B. (1990) *Filmski leksikon,* Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

[28] U originalnom naslovu *Sommarlek* i *Gycklarnas afton*



Garderoba balerina (Marie je desno), sjećanje na Henrika i „raspolovljena“ Marie

U garderobi se čuje slabašno prisutna plesna melodija s nekog udaljenog pijanina u kazalištu te komešanja ljudi oko garderobe. Marie odmotava paket i shvati da je to Henrikov dnevnik. Imamo krupni plan Marie i u duploj ekspoziciji se pojavljuje *en face* Henrikov portret koji se približava kameri sukladno tome kako se u mislima Marie približava njeno potisnuto sjećanje na Henrika. Ambijentalna glazba s pijanina se zamjetno utišava, a više nema ni komešanja u garderobe. Nastao je tajac koji je Bergman ispunio jednom melankoličnom glazbenom temom na oboi. Zatim imamo Marie u jednom simboličnom izrazito krupnom kadru u kojem se vidi samo jedna polovina njezinog lica našminkanog za *Labuđe jezero,* nakon toga kadar dnevnika u njezinim rukama. Ovdje i tema na oboi stane. Ostali smo sami u šutnji s Marie i - glazba nam sugerira - tužnom uspomenom. Kamera se nakon par trenutaka reminiscencije naglo pomakne nagore otkrivajući oko nje drugu balerinu koja je nešto nevezano upita i začuje se opet udaljeni pijanino i ostali članovi ansambla počinju ulaziti u garderobu nastavljajući fabulu dalje. Jednim veoma jednostavnim postupkom utišavanja ambijentalne scenske glazbe u filmu je stvoren dovoljan otklon od dotadašnjeg načina zvučnog izlaganja i gledatelj osjeti kako je dnevnik veoma bitan za Marie, iako u tom trenutku ne znamo ni tko je Henrik ni što se dogodilo s njim. Tišina koja je nastala prizorna je i u prvom redu funkcionalno služi da obilježi taj trenutak prisjećanja kao nešto važno za Marie, ali ona je ujedno i simbolična (iako gledatelj može tek naslutit što predstavlja taj mladić koji se nakratko pojavi u kadru). Ona retrogradno predstavlja zatomljenu uspomenu koju je Marie šutljivo svih ovih godina držala u sebi potisnutu.



Branje divljih jagoda

Film uskoro prelazi iz tmurnog tona u prisjećanje ljeta ljubavi u Stokholmskom arhipelagu. Marie ljetuje kod ujaka i ujne na jednom otoku, a Henrik živi na susjednom, oni se upoznaju te Marie ovako opisuje početak ljubavne romanse s Henrikom: „dani poput biserja, okrugli i cakljeni, nanizani na zlatnu strunu, dani puni zabave i dodira, a noći pune budnih snova“. Marie je poletna i vesela tog ljeta, potpuna suprotnost sebi na početku filma. Henrik je usamljen i sramežljiv, kaže kako je njegov jedini prijatelj pas Gruffman te Marie preuzima inicijativu u građenju njihove veze. Ribare, kupaju se, ona ga vodi do skrivenog puteljka gdje rastu divlje jagode[29] pokazujući time koliko joj je stalo. Baš kao što Gruffman stalno trčkara za njihovim aktivnostima tako i Henrik ponajviše prati Marie i čeka njezine pobude. Ona će prva predložiti da se prvi puta poljube, a odabrat će i vrijeme i mjesto.

[29] *Smultronstället* (idiom. *mjesto gdje rastu divlje jagode*) – posebno i sentimentalno mjesto za Švedskog pojedinca

(Marie) -Gdje živite ti i Gruffman?

(Henrik) -Kod stare krp… kod moje tetke. Ona ima brkove.

-Ja volim slijepe mačiće i male bebe i ljude koje drugi ljudi smatraju ružnima. I miševe naravno! I pudlice.

-Nije sve baš tako grozno, samo što me ljudi ne shvaćaju ozbiljno.

(Marie mu tepa i zafrkava ga zbog njegove ozbiljnosti)

-Je li zbilja sve tako tragično?

-Da, jer nikog nije briga za mene osim Gruffmana.

-Zbilja nikog?

-Da, nikog.

-A ja? Što je samnom?

-Ti mariš za mene?

-Bih li te dovela do ovog mjesta na kojem rastu divlje jagode.

-Morat ću ozbiljno razmisliti o tome…

(krupni plan Marie)

-Ja nikad neću umrijeti, možda ću veoma ostariti, ali nikad neću umrijeti!

-E pa ja sam uplašen da ću ja Henrik, jednog dana pasti preko ruba u nešto mračno i neznano.“

Originalan naslov filma: *Sommarlek* u prijevodu znači samo ljeto. Strani naslovi (pa i hrvatski) dodali su imenu filma još i *interlude/međugira*. Međuigra je kratak interval između dvije veće cjeline baš kao što je i Švedsko ljeto relativno kratak interval od sredine srpnja do kraja kolovoza. Ta konačnost i u neku ruku prolaznost, kratkotrajnost je ono što će u posebnim trenucima filma, iako bezbrižna i poletna ipak početi osjećati Marie. Prisjećajući

se još jednog sunčanog dana druženja s Henrikom na plaži spomenut će odjednom čudan osjećaj:

„jedne noći, nakon užeglog ljetnog dana i gorućih zraka
sunca pojavila se neizmjerna tišina koja je dosegla visoko gore
do nebeskog svoda bez zvijezda, baš kao i tišina među nama…“



Dvije mlade figure pod tmurnim nebom

Tu van prizornu naraciju prate totali švedskog arhipelaga i vidimo dvije mlade figure kako čamcem navigiraju do neke obale. Tmurni spokoj koji komentira Marie podcrtan je vizualno ogromnim pojasom blagog skoro mrtvo spokojnog mora koje ispunjava gotovo cijeli total. Iako je ljetni dan ne čuje se zapravo ništa osim veoma tihog mirnog mreškanja, ali i van prizorne glazbe – teme na flauti koju smo čuli ranije u filmu kad je Marie tek dobila dnevnik. Ta tema je veoma harmonijski jednostavna i veoma je lako prisjetiti se je te tako film ubacuje i povezuje tjeskobu dnevnika s tim tmurnim ljetnim trenutkom. Marie će taj tjeskoban trenutak osjetiti još jednom prema kraju idiličnog ljeta. Predvečer je. Henrik i Marie sjede u njenoj kućici na obali izmjenjujući nježnosti. On uzima vinil *singlicu* i krene na

njoj olovkom crtati štosnu kućicu. Odjednom se pojave na *singlici* jedna dama u haljini i momak s psom te se cijeli crtež animira i nastaje ljubavna igra između animiranih likova. Henrik i Marie u smijehu gledaju nadrealni crtež ispred njih. Najednom se pojavi hladan huk zavijajućeg vjetra i Marie se prene:

(Marie) -Slušaj kako je tiho. Odjednom se sve utišalo

(Henrik)-Možda smo sletjeli na strani planet?

-Da, strani planet.

Tišina je prekinula njihovu dotadašnju veselu igru. Čuje se još i škripanje šarki na vratima koje je upotpunilo zlokoban huk vjetra. Prekinuo se polet i ljubavni zagrljaj te je Marie odmah osjetila čulnu tišinu u sebi. Henrik nije primijetio tišinu koju je opisala Marie, pokušava je oraspoložiti, ali ona ostaje u nekom lošem raspoloženju. Uskoro se začuje i zov sovuljage[30] koji opet ovaj puta još jače preplaši Marie. Henrik to također odbaci kao nešto najprirodnije.

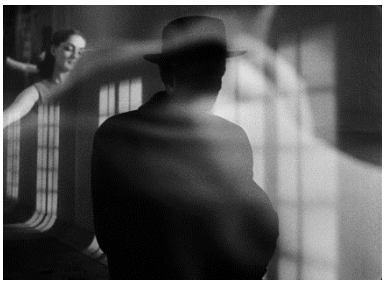
Tišina koju doživljava Marie tjeskobno djeluje na nju. Ta tišina je prazna, nema više smijeha i radosti koju osjeća na bezbrižne dane s Henrikom, nema njene čvrste odluke da nikada neće umrijeti. To se okrutan i nepredvidiv život upleće u njihovu idiličnu ljetnu romansu i kao što je Henrik s Marie napokon postao vedriji, suprotiva njemu ona osjeća te neidentificirane bojazni koje joj se manifestiraju kroz tišinu. Kao da osjeća da život igra svoju igru mimo njezinih i Henrikovih snova, da sukladno njima postoji surovost i jalost. Bergman u tim trenucima tjeskobe koristi zvukove koji bilo svojom estetikom (zov sovuljage ima prijeteći krik u sebi) ili time što ne pripadaju dotadašnjem idiličnom ljetnom raspoloženju kontriraju lijepim zvucima prirode (more, ptice pa i vjetar). Time što Marie spominje da je ti zvuci plaše i odjednom ona osjeća zvučnu prazninu gledatelj tišinu

[30] zool. najveća ptica iz roda sova, pren. pejor. ona koja stalno najavljuje ili donosi zlo

doživljava kao prijeteću. Također, zvuk sovuljage i hladan fijuk vjetra koji prate te trenutke Mariine subjektivne tišine podsjećaju na zvukove koje smo čuli s početka filma – zvukove bučnog grada, fijukanje automobilskih truba i hladno brujanje motora. Oni se pojavljuju kao predskazanje kraja ljeta.

Zlo osjećanje se zaista i ispuni. Tri dana prije kraja njihovog dičnog ljetnog prazničenja Henrik poželi još jednom okupati se. Oni se poljube i Henrik veselo paradirajući pred Marie po kamenoj obali traži mjesto za pompozan skok u more. No krivo procijeni obalu i padne na kamenje uz vrisak Marie. Slomio je hrbat i kao ranjena životinja kvrgavo i izvijajući se pokušava doći do Marie, da bi se povalio na kamenu obalu i izdahnuo uz njene vapaje: „Henrik! Henrik!!“





Tragedija, Marieina šutnja i „dobrotvor“ ujak Erland

Marie nakon toga vidimo u prisjećanju u još tri scene. U bolnici kraj Henrikovog uzglavlja kada mu doktor konačno zaklopi kapke, na prvoj probi baleta nakon ljeta te nakon probe kod ujaka Erlanda koji se okrenuo pobrinuti za nju. Njene prve riječi upućene stricu koji ju je uzeo pod okrilje su:

> *(Marie) -Obećaj mi jednu stvar, moraš upucati Gruffmana. Jadno stvorenje ne bi trebalo živjeti…*
>
> *Svi su živi, trče ulicama. … U kazalištu plešemo i zabavljamo se, a Henrik leži tamo i već počinje truliti. Samo trenutak prije još smo se veselili i grlili. Ljubila sam mu usne.*

(ujak Erland) -Život je takav

-Zar nema uopće smisla

-Ne, moja mala, ništa nema značenje u završnici

(kratka tišina)

(Marie) -Ne vjerujem da Bog postoji ... ako i postoji mrzim ga

...

-Možeš učiniti samo jednu stvar da se zaštitiš. Sagradi zid oko sebe da patnja ne može doprijeti do tebe.

Tako počinje trinaestogodišnja šutnja i zatvaranje uspomene na Henrika u kojoj je Marie fokusirana samo na svoju karijeru. To je ujedno i trinaest godina praznine za nju, emocionalne tišine koju ne može zacijeliti ni uspješna karijera. Marie spominje i Boga i njegovo nedjelovanje. To je iskra koja tišti više Bergmana nego Marie, jer će u kasnijim filmovima Božja šutnja biti glavna tema.

U filmu *Večer komedijaša* suprotstavljaju se dva svijeta. Jedan je buržujski život u gradu s obitelji, a nasuprot njemu je život ceste u društvu cirkusanata i komedijaša. Glava cirkusa *Alberti* i glavni lik filma je sredovječni Albert Johansson. Iako on uživa u društvu mlađe ljubavnice Anne, koja nastupa kao jahačica bez sedla u cirkusu, Albertu je konstantno gibanje i putovanje cirkusom dozlogrdilo i zaželi se vratiti u svakodnevni građanski život koji je napustio godinama prije. Cirkus putuje prema gradu u kojem žive Albertova žena i djeca, a on ih planira posjetiti i žarko želi da ga žena dočeka i želi primiti natrag.



Jadan život ceste Cirkusa Alberti

Cirkuski život ceste u *Večeri komedijaša* je život bijede. To pokazuju scene pri početku filma kad vidimo karavanu kočija kako sporo napreduje po sivom krajoliku i pod tmurnim nebom, a sve popraćeno *pjevanom* jadikovkom u formi vokalize koja zvuči poput mučnog plača djeteta. Kad stignu do periferije grada odmah kreće silan pljusak i po blatu moraju posložiti svoja trošna teretna kola na kočijama i pripremiti veliki šator. Ova scena simbolično predskazuje surovosti života na cesti i onoga što cirkusante još čeka. Film *Večer komedijaša* niz je scena u kojima se Albertu i Annei (a i njihovim suradnicima u cirkusu) kao pripadnicima najnižeg sloja društva nižu uvrede od strane *normalnog* naroda. Prvo će ih policija istjerati iz grada kad će pokušati reklamirati predstavu te im uzeti konje kao kaznu pa će komedijaši pred cijelim gradskim pukom morati sami gurati jedna svoja reklamna kola van grada. Skrasivši se na periferiji grada, Alberti će otići do gradskog kazališta pokušati unajmiti kostime za cirkusku priredbu. No, doživjet će ponižavajući tretman od direktora kazališta gospodina Fallandera koji će mu *lijepo* objasniti kako se boji da će mu se kostimi vratiti zaraženi ušima, čudnim bolestima ili tko zna još čime. Alberti se ne pokoleba i dalje moli za kostime, platit će ih jasno:

(Fallander) -Koliko možete platiti?

(Alberti) -Pa, večeras smo mislili…koliko želite?

-Više nego vi možete platiti.

-Zašto me vrijeđate?

-Zašto? Zato jer smo i vi i mi dio iste ozloglašene zajednice i zato jer mi vi to dopuštate. Vi živite u teretnim kolima mi u jeftinim hotelima. Mi radimo umjetnost, a vi lukavstvo. Najponizniji od nas prezire najboljeg vašeg. Zašto? Vi riskirate svoj život, a mi svoju taštinu. ... Možete se rugati našoj otrcanoj eleganciji, namazanim licima i proračunatom govoru. Zašto vas ja ne bih vrijeđao?

-Ne razumijem.

Direktor Fallander zamahnuo je i šaka mu je odletjela veoma nisko. No, ni ponos koji drži direktor kazališta nije na diku, za direktora je ponos važniji od života. Zato i kazališna trupa trpi plastične uloge kako bi im status glumca osigurao nešto u životu. Kasnije u filmu vidimo pokus kazališne predstave. Grmljavina je tamo isto tako ružna i kriva (materijalizirana pomoću metalnih plahti koje pomoćnik udara kraj pozornice) kao što je i plastična i lažna smrt koju treba odglumiti zvijezda kazališta kasnije u filmu, prenemažući se i jadikovati na sav glas. Posjet ženi Agdi i djeci isto tako neće proći dobro za Alberta. Njegovi sinci ga uopće ne prepoznaju, a Agda iako se prema njemu odnosi s razumnim poštovanjem (čak mu je i zakrpala sako, sašila gumb) ne želi ga primiti natrag.

(Albert) -Želim ostati ovdje s tobom. Prestar sam za cirkus. Hoću ostati ovdje gdje je mirno s tobom i gledati moje dečke kako odrastaju. Mogao bih ti pomoći u dućanu. Imam ugodne manire kad baš želim. Pusti me da ostanem. Neću te iznevjeriti.

(Agda) -Nemoj glumiti prosjaka.

-Ja jesam prosjak, ali ne zbog novaca. Prodat ću šator i konje i novac uložiti u dućan.

-Previše pričaš.

-Ti samo šutiš.

-Ne možeš ostati. ... Nitko neće uzeti moj mir i slobodu.
Čuješ li me? Nitko.

Mir koji spominje Agda je spokojan mir ulice, simbol uravnoteženosti i ustaljenosti svakodnevice pa i financijska sigurnost koju nosi takav život. No za Alberta taj gradski mir je smrt. Zvučni ambijent kojim se predstavlja grad skoro je nečujan. Prvi puta grad upoznajemo kada Albert i Anne obučeni u svoju najbolju kicošku haljinu i odjelo idu do kazališta tražiti kostime. Ne čuje se ništa osim šaljive cirkuske glazbe uz podrugljive poglede lokalaca. Kada poslije toga cijela cirkuska trupa nasred gradskog trga reklamira i poziva građane na večerašnju predstavu grad je opet samo pun njihovih glasova. Zvučna ideja je kontrast između buke i tišine; komedijaši prave veselje i zaigranu aktivnost ili je grad pust i umrtvljen. Kod Agde je situacija još elaboriranija jer u njenoj kući se ne čuje ništa od mogućih zvukova života u gradu, scena se zvukopisno sastoji samo od dijaloga koji vode Agda i Albert. Dva puta tijekom njihova susreta čut će se spora zvonjava izvana. Prvi puta nakon što Agda pojasni koliko je prije mrzila cirkuski život. U jednom trenutku kad su došli u ovaj grad Agda je ostala, a Albert je produžio dalje s cirkusom. „*Sva ta vika i psovanje, nesigurnost i jad, uši i bolesti. Ne, ja sam sada sretna. I zahvalna.“* Začuje se zvuk zvona koji će ispuniti tišinu i dodatno je tako naglasiti svojim nestajanjem i Alberti koji s nevjericom i sakrivenim gnušanjem ne može vjerovati da je Agda oduvijek mrzila cirkuski život. Oni će kasnije nazdraviti jedno drugome no Agda neće popiti svoju čašu. I opet će se tada čuti zvono, a Albert će ovog puta shvatiti zašto ne može ostati u gradu:

(Albert) -Ovdje je uvijek sve isto i tako tiho, ljeto i zima…
(Agda) -Da, ulica je tiha
-Godina za godinom, život ovdje spokojno stoji
-Za mene je to ispunjenje.

(Albert se jedva slatko nasmije) -Za mene je to ništavilo.

Albertove riječi će odzvoniti u kontinuiranoj tišini do kraja njihovog susreta, Agda će spokojna zatvoriti oči i dalje samo šutjeti, a sat će zvrcnuti četiri puta signalizirajući kraj Albertovog pokušaja da se vrati kući.

Naposljetku će Alberta poniziti i Anne. Ona će ljubomorna što je Albert otišao posjetiti svoju ženu, otići u kazalište da je zavede jedan glumac. Albert nije uspio u onome što ga je tjeralo da dođe u grad, taj sigurniji život.. Albert i Anne će priznati jedno drugome obostranu izdaju: „mislim da si ga otišla vidjeti jer ti je dosta cirkusa i mene … kao što je i meni dosta cirkusa i tebe. (Albert se nasmije grohotom) … Sada smo škripcu, zaglavljeni kao u paklu.“ U tom trenutku će u cirkuska kola ući klaun Frost sav uzbuđen: „večerašnja predstava će biti senzacija!“ no Albert ne djeli više potenciju cirkuskog života kao klaun.

> *(Albert)-Kad malo bolje razmislim, ja ne mrzim jednu dušu. Ni policajca na trgu danas. Pa ni Anne iako mi je nevjerna. Tebe prezirem, tebe preziru svi, a najviše od svega ti sam sebe prezireš. Ali ja volim ljude. Nisam ih ustrašen. Ne želim putovati s ovim jadnim cirkusom. Želim biti pošteni građanin sa bankovnim računom i poštovanom ženom. ...*
>
> *Žalosno je što ljudi moraju živjeti, žalim ih. Svi su tako uplašeni.*
>
> *(Frost) -To je sramota.*
>
> *-Da, sramota je biti Albert. Sramota! Sramota! Ali sad ću napraviti nešto dostojno ljudskog bića.*

U tom trenutku Albert vadi pištolj i uperi ga u klauna Frosta. Ovaj ga odvrati kazavši da se boji smrti, na što Albert kaže da se on ne boji smrt, ali ipak ne želi ubiti sebe i odjednom vikne: „Ne! Vruće je ovdje, otvorimo vrata!“. I Albert i Frost u poluludilu skoče van iz cirkuskih kola na zemlju. Katarza! Vani buja život! Konji pretrče s kolima ispred njih,

a iza kola viču i vesele se i trče za njima djeca. U pozadini netko udara u nešto metalno i daje ritam cirkuskim trubačima koji zabavljaju narod što se okupio oko cirkuskih kola. Buka, vika i komešanje puno energije i potencije. „Pogledaj sav ovaj život oko nas!“, uskliknut će Albert sa osmijehom na licu.



Albert ispred kola uživa u graji i komešanju cirkusanata

Tišina i duhovnost

Ljetna međuigra i *Večer komedijaša* filmovi su u kojima tišina postoji kao naznaka nečeg neidentificiranog gotovo sublimnog što tišti likove kao Marie u *Ljetnoj međuigri* ili opće ambijentalne tišine i spokoja koji umrtvljuju grad u *Večeri komedijaša.* 1957. godine Ingmar Bergman radi film *Sedmi pečat*. Vitez Antonius koji se u društvu štitonoše Jonsa vraća iz duljeg izbivanja na Križarskim pohodima u rodnu zemlju kojom hara Crna smrt. Već na početku filma događa se jedno neprirodno prizorno utišavanje zvuka. Antonius i Jons su na kamenoj obali i odmaraju se. Bujica valova i koji udaraju o obalu odjednom se prekine i nastane neprirodna *prizorna* tišina. Antoniusu pristupi personificirana Smrt i on počinje igrati šah s njom tako da dokle god partija traje njegov život je siguran. Igra se nakratko prekine te Antonius i Jons kreću dalje, a film nas upoznaje s Jofom, njegovom ženom Miom i menadžerom njihove male putujuće zabavljačke trupe Skatom. Na začelju neometano ih sve prati Smrt koja čeka razrješenje partije šaha s vitezom. Nakon par zgoda tijekom posjete prvom mjestašcu u kojima se svi upoznaju, Antonius nudi zabavljačima zaštitu prilikom noćnog prolaska kroz šumu i sad već poveća družina kreće dalje putovati do Antoniusovog zamka. Upoznajemo i mladu Tyan koja je pred smrtnom kaznom spaljivanja na lomači jer je optužena za vještičarenje, a mjestašcem u jednom trenutku prolazi i procesija križnog puta popraćena jadikovkama na račun sumornog života. Preživjevši noćno putovanje (ali ne svi) družina stiže do zamka, a tamo ih čeka ultimativni gost – smrt.

Filmu se često pristupa kao alegoriji[31] doba nakon 2. svjetskog rata (doba kad je i film predstavljen publici) i baš kao Križari mnogi se suvremenici filma moraju priviknuti na poslijeratno stanje. No situacija poimanja siline besmislenog nasilja nije arhetipska za poslijeratne generacije. Globalizacijsko dostignuće je učinilo da instantno znamo o npr.

[31] Gervais, M. (1999.) *Ingmar Bergman - Magician and Prophet*, McGill-Queen's University Press (str. 17)

eksploziji bombe u disku na drugoj strani planete pa je tim više tlapnja glavnog junaka aktualizirana. Elie Wiesel, koji je preživio holokaust, u svojoj je knjizi *Noć*[32] opisao svoje zatočeništvo u koncentracijskom logoru:

> *Neki od ljudi su govorili o Bogu: njegovim misterioznim putevima, o grijesima Židova i iskupljenju koje dolazi. A ja, ja sam se prestao moliti … Iza mene sam čuo ljude kako se pitaju: „Zaboga, pa gdje je taj Bog?“ a unutar sebe sam čuo odgovor: „Gdje je on? On je ondje – visi sa onih vješala tamo.*

Iste sukobe u sebi osjeća i Antonius vrativši se sa Križarskih pohoda. Nakon susreta sa Smrću i nastavka putovanja, zvono obližnje crkve poziva Antoniusa, a on umah odlazi unutar i traži fratra za ispovijed. U crkvi naizgled nema nikog. Jons susreće samo jednog slikara freski, a Antonius se zaputi pred oltar i u tišini sa mučnim licem gleda gore prema raspelu. Uto primijeti neko gibanje iza sebe i ode do fratra koji se upravo pojavio:

> *(Antonius) -Želim se ispovjediti najiskrenije što mogu, ali moje je srce prazno. A ta praznina je zrcalo upereno u moje lice. Vidim sebe i to me ispunjava grozotom i gađenjem. Moja ravnodušnost prema vojnicima me odvojila od njih. Ja sada živim u svijetu fantoma kao zatvorenik svojih snova.*

Križarski rat u kojem se borio nije ispunio svoju zadaću, a Antonius je izgubio i svoje ideale, vjeru da je postupao ispravno. On je zatvorenik svojih snova o junačkoj pobjedi vjere na zemlji. Antonius nastavlja ispovijed.

> *(Fratar) -Ali ne želiš umrijeti.*
>
> *(Antonius) -Da, želim.*

[32] Wiesel, E. (2011.) *Noć,* Znanje, Zagreb

-A što onda čekaš?

-Želim znati.

-Želiš jamstvo?

-Zovi to kako želiš. … Jeli tako nezamislivo i okrutno dohvatiti Boga sa svim osjetilima? Zašto se on sakriva u magli napola izgovorenih obećanja i nevidljivih čuda?

Smrt ne odgovara (čuje se zvono izvana)

Kako možemo imati povjerenje u one koji vjeruju kad se ne možemo pouzdati u samog sebe? Što će se dogoditi sa onima koji žele vjerovati, a ne mogu? A tek s onima što ni ne žele niti su sposobni vjerovati??

Antonius opet zastaje da čuje odgovor svećenika, ali svećenik i dalje šuti (zvono izvana)

Zašto ne mogu ubiti ovog Boga u meni? Zašto on živi u ovom bolnom i ponižavajućem načinu iako ga preklinjem i želim ga iščupati iz srca? Zašto, unatoč svemu, je On zbunjujuća realnost koje se ne mogu riješiti Čuješ li me?

-Čujem te.

-Želim znanje. Ne vjeru, ne nagađanja nego znanje! Želim da Bog ispruži svoju ruku, pokaže svoje lice i prozbori.

-Ali on se ne javlja.

-U tami plačem njemu, ali ponekad se čini da nema nikog tamo.

Gotovo zaluđen, u bijesu, Antonius ispaljuje svoja pitanja Božjem predstavniku na zemlji, fratru, na koja mu (ne) odgovara samo tišina crkve. U biti ni sam ne zna što točno osjeća i zato u jednom trenutku opisuje praznoću svog srca i tišinu koja ga muklo tlači, a u drugom trenutku priznaje da u sebi vidi Boga, ali mu treba izvanjski znak Njegove prisutnosti. Svaki set pitanja odvojen je Antoniusovom šutnjom, ali i šutnjom fratra. I svaka

ta tišina kao da još više razbješnjuje Antoniusa jer nakon svake kao da pitanje Božje nedostupnosti oblikuje sa drugog aspekta. Ranije smo spomenuli kako religijska iskustva često traže tihe prostore kako bi se u tom spokoju moglo nešto iščitati iz ljudske nutrine. Antonius zapravo ima mnoštvo prilika za introspekciju tijekom svoje ispovijedi, ali nijednom ne zastane i ne pokuša unutar sebe naći odgovor. To je daljnja potvrda njegovog raskinuća s transcendentnom duhovnošću. Zvonjava koja uobičajeno poziva vjernike da uđu u crkvu i prisustvuju misnim obredima u ovoj sceni nije vezana uz duhovnost. Antonius se pita zašto mu se Bog ne pokaže, ali nema odgovora, čuje se samo zvono. Pita se kako da izbaci sliku o Bogu iz svoje duše, ali opet nema odgovora. Zastrašujuća tišina koja je oko Antoniusa, ali i gledatelja oštro je potvrđena kontrastima dijalog-tišina / zvono-tišina. Ta tišina, odnosno zvučni ambijent oko crkve umiren je u potpunosti i na zvučnoj traci sastoji se od jedva čujnog tehničkog šuštajučeg šuma filmske vrpce kojeg režu Antoniusova pitanja i udarci zvona. Zvono koje se čuje kroz scenu gubi vezu koju gradi između Boga i vjernika i zapravo asocira na prisutnost ljudi ovdje na zemlji sada. Na svaki Antoniusov usklik usred zastrašujuće tišine te male crkve i prostora oko nje zvono svojim teškim odjekom osvještava materijalnost i fizičku prisutnost sebe – ovdje, sada. Ne *onkraj* gdje Antonius uzaludno traga.

Štitonoša Jons ne dijeli duhovne probleme svog vođe. U sceni putovanja do crkve on bezbrižno pjeva: „Leći među noge uličarke / to je život za takve poput mene / Gore je Bog svemogući / daleko na nebu visokom / a ovdje dolje na putu / upoznat ćeš brata Vraga“. Jons je dio čovječanstva koji je odbacio religiju i kao lik je protuteža Antoniusu i njegovim duhovnim traganjima. Vjeruje u ono što vidi oko sebe. No i Jons, a i ostali likovi u filmu prepoznaju i osjećaju tišinu koja se provlači tim svijetom. Uzevši pod okrilje zabavljače Jofa, Miu i Skata, Antonius ih vodi u opasni noćni put šumom. Pridružuju im se i kovač Plog i njegova žena te nijema djevojka koju je Jons spasio od lopova ranije. Ušavši u šumu družina nakon dužeg putovanja stane da se odmori, a Plog pogleda u nebo nesretno:

Plog: Mjesec je izašao ispod oblaka.

Jons: To je dobro, sad ćemo vidjeti cestu bolje.

Mia: Večeras mi se ne sviđa mjesec.

Jof: Drveća su tako mirna.

Jons: To je zato što nema vjetra.

Plog: On govori da su drveća neobično mirna

Jof: Sve je tako tiho.

Jons: Da bar začujemo koju lisicu.

Jof: Ili sovu.

Jons: Ili ljudski glas, a da nije naš.

Ova scena zvučno je koncipirana slično kao scena u Crkvi. Za razliku od scena prije gdje su se svi likovi sreli na livadi i imali mali piknik, a u kojima su montirani klasični ambijentalni šumovi (pjev ptica, lagani povjetarac) koji sceni daju prirodnost i normalnost, doživljavamo je kao realno zvučanje života, u ovoj noćnoj sceni ponovo likove obuzima tišina. No nemamo potpunu dijegetsku tišinu (izuzev dijaloga) jer se čuje prvo veoma tiho pa sve jače nisko, sporo pumpanje bubnjeva. Scena u crkvi osobno je traganje jednog pojedinca, ali sad kada družinu prati nešto neobznanjeno (osim Antoniusu - Smrt) Jof, Mia, Plog pa i Jons osjećaju da su ulozi životno visoki i Bergman dodaje praznini te šume niske glasove duhaćih instrumenata i zlokobne bubnjanje koje asocira neku neizbježnu nadolazeću opasnost. U krešendu glazbe iz mračnog kutka šume prema družini dolaze vojnici s mladom Tyan da je spale ovdje u šumi. Tyan i Antonius susreli su se na početku filma još kod crkve i saznavši da je njena optužnica ta što je kriva za Crnu smrt što hara zemljom Antonius vjerujući da je ona u dosluhu sa Vragom ispituje je sada na šumskom proplanku. Ako ne može dobiti Boga Antonius će pokušati dobiti transcendentno iskustvo na bilo koji način. No,

i u zadnjem trenutku prije nego će je spaliti Tyan i dalje ne može ništa reći Antoniusu, a on i Jons, a i ostali iz družine gledaju u muci kako se vatra diže po lomači do mlade djevojke.

Dosada je zlokobna tišina / praznina nekako napola lelujala i dvosmisleno Antoniusu pa i družini, pružala ne više odgovora nego su imali na početku filma. Usto svaka pojava tišine bila je ublažena bilo dijegetskim (dijalog i zvono) ili nedijegetskim (glazba) zvukovima te tako ponešto maskirana unutar egzistencijalne krize koju proživljava Antonius.

Družina nakon lomače tmurno nastavlja putovanje i opet stanu na nekom proplanku da počinu. Začuju jauke i iz nekog kutka šume do njih se gega Raval, lopov i razbojnik koji se zamjerio Jonsu ranije. Raval se zarazio kugom i hropćući se pokušava približiti družini moleći za pomoć, no Jons mu prvi čvrsto zapovijedi neka se ne približava ni pedalja. Raval tako ostane sam i pred svima nakon dugog jauka i buncanja izdahne. Taj konačni životni trenutak popraćen je potpunom tišinom – nema ni prizornih ni van prizornih zvukova. Ono što se jedva osjetno još čuje je tiho pucketanje optičkog filmskog zapisa. Dovevši zvuk filma preko krajnje granice (ostao je samo tehnički zapis koji podsjeća na materijalnost same projekcije) Bergman trećim i sada veoma silnim putem ne dopušta da, u prvom redu, Antonius doživi transcendentno iskustvo. Raval u boli jauče:

> *Bojim se smrti. (tišina) Ne želim umrijeti, ne želim! (tišina) (Raval se okrene prema družini koja ga motri) Ne možete li mi se smilovati? Pomozite mi! Bar mi koju riječ dobacite!*

Nitko iz družine ne pokuša ništa osim nijeme djevojke koju je Jons spasio ranije baš od Ravalovog razbojništva. Ona mu ode dati vode no Jons je spriječi riječima *„besmisleno je…“*. Raval i dalje viče u boli:

Umrijet ću! Što će se dogoditi samnom? Ne može li me netko utješiti? Nemate li ni malo suosjećanja?! Ne vidite li da ja … ! Pomozite mi!!!

Kao što Antonius nije dobio dogovore bjesneći ranije u crkvi tako ni Raval ne dobiva ništa. U smrtnom klinču najviše ga uništava bezdan tišine koja je oko njega. Na neki način to je i odgovor Antoniusu – ni konačni životni čin neće mu dati odgovore.

Nastavlja se partija šaha između Antoniusa i Smrti. Antonius žrtvuje svoju kraljicu i stavlja se u poziciju neminovnog poraza, a kako bi Jof i Mia mogli uteći pred Smrću. Oni to i uspijevaju, a ostali iz družine Antonius, Jons, Plog dočekaju Smrt u zamku.

Antonius koji je cijelo ovo putovanje smrknut i u krizi žrtvuje sebe kako bi nedužni zabavljači mogli živjeti. Zamijenio je apstraktne religijske ciljeve za humane zemaljske. Približio se Jonsovom razmišljanju o pravdi na zemlji. Ta mala družina koja se držala skupa putem kroz šumu zapravo se ranije u filmu upoznala slučajno, ali njihovi putevi koji su ih doveli do susreta gotovo su sudbinski. Antonius nakon promašene ispovijedi naiđe na Miu i malog sina Mikaela, a Jons u obližnjoj krčmi spasi njenog muža Jofa od mještana koji su ga počeli bezrazložno mučiti. Prvo Mia ponudi Antoniusa divljim jagodama i mlijekom, a zatim im se pridruže Jons i Jof koji će još i zasvirati na svojoj lutnji neku blagu melodiju. Razgovor na tom malom pikniku je bezbrižan, ptice cvrkuću, a i Antonius je odahnuo od svoje melankolične krize:

(Mia): O kako je ovdje lijepo…

(Antonius): Bar ovo malo vremena

…

(Antonius): Ljudi imaju toliko problema dandanas.

(Mia): Uvijek je bolje biti zajedno s nekim. Nemate li i vi nekog?

-Imao sam nekoć

-Gdje je ona sad?

-Ne znam.

-Izgledate tako ozbiljno. Je li ona bila vaša dragana?

-Tek smo se bili oženili. Igrali smo i smijali se neprestano. Pisao sam pjesme njenim očima, njenom nosu, njenim lijepim malim ušima. Lovili smo zajedno, po noći plesali i dom nam je bio pun života.

-A da pojedete malo divljih jagoda?

-Vjera je teški teret znate. To je kao da volite nekog u mraku koji vam nikad ne dolazi bez obzira kako ga jako dozivate. Kako nestvarno to sve zvuči sada kad sam tu s vama i vašim mužem. Odjednom toliko nevažno!

-Maknuo vam se onaj ozbiljan pogled sa lica.

- Sjećat ću se ovog trenutka, mirnoće, sumraka, ovih divljih jagoda, zdjele mlijeka, vaših lica na večernjem svijetlu, Jofa s njegovom lutnjom. Pokušat ću se sjetiti o čemu smo razgovarali i držat ću ovo sjećanje u mojim rukama kao zdjelu svježeg mlijeka (popije iz zdjele) i to će biti za mene znak i izvor velikog zadovoljstva.

Spokoj koji doživljava Antonius sagrađen je od blage melodije na lutnji, cvrkuta ptica i prvi put od početka filma Antonius se rješava Božje tišine i nalazi mir u društvu ljudi. Cijela scena ima nekakav posvećenu kvalitetu, družina sjedi zajedno i jede kao da prisustvuju nekom obredu koji slavi čovjeka. Antonius

Ovdje Antonius i prvi put spominje svoju suprugu koju je ostavio odlaskom u Križarske pohode. Sjeća se davnih dana kada je bio s njom i kako tad nije imao duhovnih briga. Nekako je bilo dovoljno voljeti nekog i nije bilo važno jel se ti Bog javlja ili ne. Možda je Boga vidio u svojoj ženi, u pjesmama koje joj je pjevao u igrama s njom.

Božja šutnja u *Sedmom pečatu* manifestirana je tišinom i spokojem u ambijentima filma no ostali svijet je i dalje živ. Koga ne brinu duhovne tlapnje ima zabavljače i mjesne krčme. No Božja tišina u filmu *Pričesnici* izlazi van ljudskih glava i obuzima sav prostor. Glavnog lika Tomasa muči ista kriza kao i Antoniusa. Pejzaž ovog filma ruralni je Švedski kraj zimi. Vizualni dio filma nadopunjuje sputanost i masivnost problema glavnog lika Tomasa. Predio je obgrljen gustim šumama, bučnom skoro zaglušujućom hirovitom rijekom te oskudan životom, prepunjen snijegom i teškim nanosima vjetra koji kao da ugušuju šumove u filmu. Film je snimljen u crno-bijeloj tehnici no sivi tonovi prevladavaju. Baš kao i scena iz ranijeg filma *Ljetna međuigra* kada Marie spominje začudnu tišinu koja vlada tamošnjim ambijentom, a kadar u totalu prikazuje veliku plohu mrtvo mirnog mora i iznad toga sivu plahtu neba bez ijednog nabora, u *Pričesnicima* je uvijek prisutan gusti sloj oblaka koji likovima ne dozvoljava da vide trunke neba. Doslovnog neba, ali i onog duhovnog religijskog neba u kojem obitava Bog. Tomasove patnje opisali smo na početku ovog rada; pastor je male župne zajednice no ne može obnašati svoje obaveze i dužnosti religijskog vođe jer izgubio vjeru. Marta je Tomasova bivša ljubavnica, strasno zaljubljena u njega, ali one više ne vraća. No ona mu ipak pomaže svakodnevno kako u poslovima tako i duhovno. Jonas Person, ribar u depresiji jer je pročitao kako su Kinezi postali velika prijetnja zapadnom svijetu dolazi pastoru Tomasu na razgovor. Bogalj sakristan Algot Frövik svoje misli kad je u boli zbog bolesne kralježnice usmjerava na Bibliju pokušava kao i Marta obzirno pomagati svom pastoru, no Tomas ga često tjera i čak i neljubazno prekida usred govora. To su trpljenja glavnijih likova u *Pričesnicima.* Kako je u *Sedmom pečatu* Antonius doživio duševni mir tek u društvu Jofa i Mie i Jonsa pod lijepim nebom sa divljim jagodama i mlijekom, odnosno tek kada je uspio započeti istinsku komunikaciju s ljudima oko sebe, kada je tišinu u srcu ispunio ljudskim glasovima, Bergman u *Pričesnicima* polazi od

komunikacije kao mogućeg temelja života u kojem nema i nepotrebno je držati mjesto za Boga.

No nesretni likovi zapravo još ne znaju kako postići to. Film počinje na kraju misnog obreda u glavnom mjestu. U ječnom i praznom (prisutna je nekolicina mještana sa Martom, Jonasom, njegovom ženom Karin i Algotom) prostoru prevelike crkve odjekuju nenadahnute riječi iz Misala koje izgovara Tomas. Glas mu je spor i težak, njegova kongregacija u Božjem strahu ponizno gledajući u pod sluša riječi iz ograđenog prostora kod oltara. Misa završava u istom teškom tonu i kasnije u sakristiji su Tomas i još crkveni majstor financija, a dolazi Algot i pokušava razgovarati s pastorom Tomasom:

(Algot): Kako ste? … Hvala na propovijedi.

(Tomas ga tek sada pogleda nakon duže šutnje)

(Tomas): Možemo li ti kako pomoći?

-Ne, mislio sam da bih ja vama mogao biti od pomoći. … Pa, ima zapravo jedna stvar pastore … moram razgovarati s vama

-Bit ću u Frostnasu u tri sata.

-I imat ćete vremena za mene?

-Naravno, nakon obreda.

-U redu, ja ću biti u crkvi sat prije da zagrijem prostor

(Algot nervozno stoji ispred pastora, ovome je pogled i dalje uperen dolje, nervozna dijaloška tišina)

Hoćemo li koristiti iste psalme?

-Da.

(tišina, Algot se zagleda u Tomasa)

-Ne izgledate baš dobro.

-Prehladio sam se.

-Kladim se da je zbog hladnoće i snijega, ja uvijek …

(Tomas ga prekine) – U redu. (Tomas i dalje gleda u pod, Algot još malo čeka dobar znak, ali na kraju odustane

pokloni se i ode van sakristije, a Tomasu padne glava na stol i trese se od vrućice)[33]

Prije nego je Algot došao, Tomas je razgovarao s pomoćnikom glede crkvenih stvari i taj banalan razgovor o financijama nije ga uopće smetao. Za komunikaciju koju je Algot htio uspostaviti, Tomas ostaje prikraćene emocionalne snage. Njegovi kratki blago iziritirani odgovori pretvaraju Algotov pokušaj dijaloga u monolog - s Tomasove strane dočekuje ga šutnja - misaona tišina. Malo kasnije, Marta se vraća u crkvu noseći nešto toplog pića za Tomasa, a on je u sakristiji naslonjen teško na prozor i trese se:

(Marta): Nedjelja na dnu doline suza….

(Tomas): Nisam naročito dobro.

-Hoćeš li sućut?

-Da, hvala.

-(smije se) Onda treba da se oženiš mnome.

-(žmiri) Ah, tako –

-Morao bi se oženiti samnom.

-Zašto?

-Tad ne bih bila prisiljena da odem odavde.

(Tomas šuti naslonjen na okno i žmiri)

Da, znam. Ne možeš me uzeti jer me ne voliš.

(Marta odluči otići)

(Tomas): Marta.

-Da, Tomase.

-Što ako on ne dođe? Mislim na Persona.

-Onda se možeš malo odmoriti i pročitati moje pismo.

-Ne razumiješ.

-Što sad?

-Jadni Tomas. Ne ponašam se dobro prema tebi.

-Ah, molim te nemoj.

[33] Bergman, I. (1966.) *Filmska trilogija*, Matica hrvatska, Zagreb

-Nemoguć si ponekad. „Božja tišina, Bog šuti“ Bog nikada nije govorio jer ne postoji. Nemoguć si ponekad.

(Marta ga poljubi na usta i obraz. Tomas ne uzvrati, ima skoro pa mrski izraz lica, čvrsto drži usne)

-Sad ćeš se ti prehladiti.

-To je uredu, budući je dar od tebe.

-Želiš li da ostanem?

-Ne treba.

-Tomase moraš još puno toga naučiti. Moraš naučiti voljeti.

-Ti bi me to naučila?

-Ja ne mogu. (Marta ode)[34]

Kao i u sceni ranije s Algotom dvoje ljudi razgovara, ali komunikacija se i dalje ne dešava. Tomas očajnički pokušava komunicirati s Bogom na isti način kao što Marta očajnički pokušava komunicirati s njim. Otvoreno mu izjavljuje ljubav, ali on ostaje tvrd. Ali i Marta je ta koja ne sluša Tomasa. Kad Tomas spomene Jonasa koji mu treba doći, Marta kao da prečuje važnost koju Jonasov dolazak ima za Tomasa. Nemogućnost ili ne htijenje komunikacije dodatno je Bergman naglasio mizanscenom likova. Tomas kao i prije s Algotom ne želi pogledati Martu, on je ta koja mu se približava, pokušava ga pogledati u oči bezuspješno.

Nakon što Marta ode u sakristiji opet nastupi tišina. Teško gotovo hroptavo sat otkucava i naglašava prazninu koja je oko Tomasa. On počinje čitati Martino pismo: *„Tako nam je teško razgovarati se. Oboje smo posve sramežljivi, a ja lako postajem ironična. Stoga ti pišem jer moram ispričati ono što mi se čini važnim.“*[35]. Marta se prisjeća bolesti koju je imala prošlog ljeta. Osip koji joj se naglo proširio po tijelu i koji je Tomasa udaljio od nje.

[34] Ibid.

[35] Ibid.

„Gadila sam ti se, iako si ti bio fin i nisi htio da me povrijediš. Onda se bolest proširila po cijelom tijelu. Tada je i prestao naš odnos. Za mene je to bio strašan šok i još veća i mučnija napetost živaca. Otuda zloba, ironija i udarci. Dobila sam neoboriv dokaz da mi ne volimo jedno drugo – više se nije moglo vrdati, obmanjivati i zatvarati oči.“[36]

Kao što Tomas ne može pogledati Algota, a ni Martu u oči i ona ne može uživo Tomasu reći što je zapravo muči te piše pismo. U filmu, čim Tomas počinje čitati pismo dogodi se rez sa kadra s Tomasom u sakristiji kako čita na blizi plan Marte (u nekoj nevezanoj sobi u posve drugom mjestu) koja sjedi i recitira svoje pismo gledajući direktno u kameru. Zamjetno je koliko je izgledom slična Tomasovoj ženi koju smo vidjeli malo prije na fotografiji. Marta nemogućnost komunikacije s Tomasom maskira pod pojam sramežljivosti, no ovo recitiranje pisma direktno u kameru pokazuje koliko jako i invazivno on doživljava njene pokušaje komunikacije. Gledatelji sa Tomasom trpe bolnu Martinu priču neprekinutim kadrom dok je ona ne ispriča do kraja. Pročitavši pismo rukama zgnječi papire i opet ga obuzme vrućica te se sruši teškom glavom na stol. Odjednom rez pokaže Jonasa koji je već u sakristiji i gleda u Tomasa. Bergman u ovoj sceni motiv pokušaja dijaloga koji se pretvori u potpunu nemogućnost komunikacije dovodi do vrhunca. Tomas je smeten Personovim pojavljivanjem, ali mu je i iznimno drago što se pojavio.

(Tomas s blagim smiješkom): Dobro je što ste došli.

Dugo sam čekao…

(Jonas rezigniran): Oprostite ako sam zakasnio…

[36] Ibid.

-Ne tako mnogo. Nisam vam htio predbaciti. Zar nećete skinuti kaput? Ovdje imam malo tople kave, a isto tako i dvije šalice.

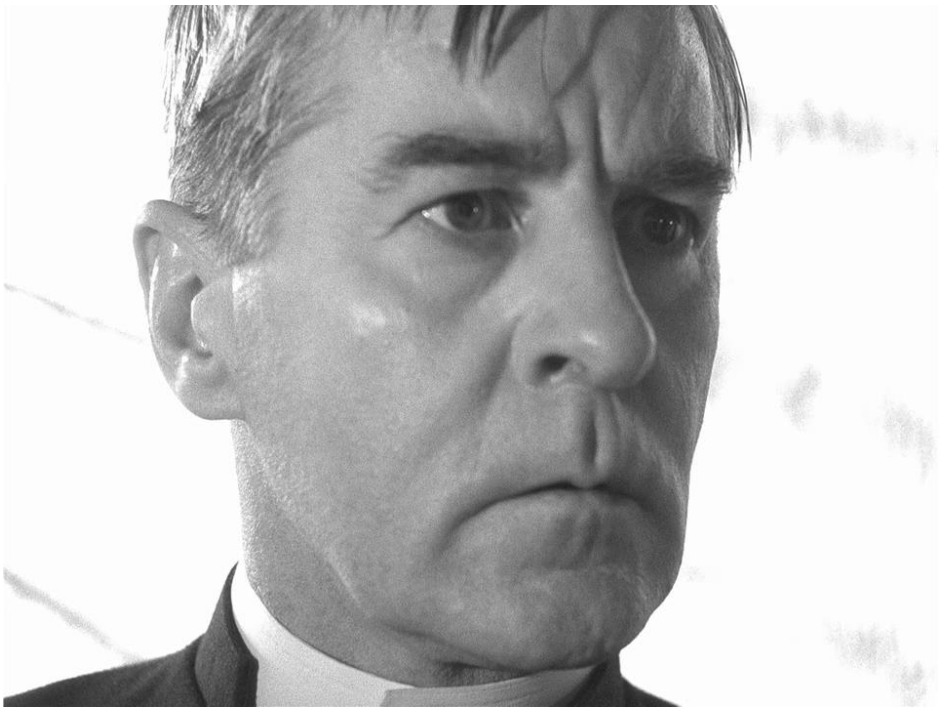
Jonas i dalje gleda u stranu, Tomas dobre volje pokušava doprijeti do Jonasa. Na pitanja koje Jonas doživljava banalnim on odgovara po riječju dvije. Tomas zatim pokuša utješiti Jonasa pričajući mu o osobnim borbama i kako mu je bilo kad mu je žena umrla no zaustavi se odjednom usred riječi i klone opet na stol glavom. Njegov pokušaj suosjećanja s Jonasom pretvori se u rafal ispovjednog monologa. Jonasu je sve neugodnije i dalje ne gleda u Tomasa. Sat koji je otkucavao od ranije gotov je nestao s zvučne trake. Tomas priča o danima kad je bio vojnik u Španjolskom građanskom ratu i užasima koje je tamo doživio. Priča kako je skoro sam sebi oduzeo život kad mu je umrla žena, kako je nakon toliko tegoba ogradio sebe od ljudi prepustivši se maštanjima o neizmjernom, svemogućem dobrom Bogu koji nije povezan s ljudskim patnjama:

Stavio sam svoju vjeru u neuvjerljivu i osobnu sliku Boga Oca. Onog koji voli ljude, ali najviše mene. (tišina) Vidiš li Jonase kakvu sam groznu grešku napravio? Ignorantan, iskvaren i tjeskoban bijednik ne može biti dobar pastor. Zamisli moje molitve bogu koji odjekuje natrag benignim odgovorima i uvjerljivim blagoslovima. Svaki put kad sam pred Boga stavio užase života on se pretvorio u nešto ružno i odbojno…

Jonas sve jače gleda u pod i naposljetku brzo ustane i krene prema vratima. Tomas ga nakratko zaustavi i moli da ostane. Jonas se još malo koleba, a Tomas začas opet potone u svoj monolog:

Ako nema Boga, bi li to zbilja dalo nekakvu razliku. Život bi bio razumljiviji. Kakvo olakšanje. A smrt bi bila izbacivanje života. Razrješenje tijela i duše. Okrutnost, usamljenost i strah sve bi ove stvari postale jasnije. Trpljenje je neobjašnjivo pa ga i ne treba pokušati dokučiti. Nema stvoritelja. Uzdržavatelja života. Nema oblikovanja života…

Jonas ode. Tomas to skoro ni ne primijeti nego teški i ozbiljni pogled uperi prema raspelu iznad njegova radnog stola u sakristiji. Iza njega kroz prozor navire zraka sunca, ali ta zraka obasja ga odostraga sve jače i jače dok cijeli okvir oko Tomasa ne postane bijeli. Tomas nakon dugog trenutka izusti: *„Bože zašto si me ostavio?“*



Bijela zraka obasja Tomasa

Tomas je upravo doživio razrješenje. Sve tlapnje i strahovi, pitanja upućena Bogu akumulirala su se u rafalnom monologu. Bijelu svijetlost popratila je *zastrašujuća* tišina. Ona koju je Bergman opisao na početku ovog rada:

> *Najvažnije je stvoriti kompletnu – kada se Pastor oporavlja od napada groznice – da bude apsolutna tišina. (...) Utišati ću i uobičajen pozadinski šum. Neće se osjetiti ni jedan pokret glumaca i tako će se stvoriti zastrašujuća tišina. I kad (Tomas) pogleda prema gore u toj tišini, ona će jako djelovati na gledatelje, kao što one obično i rade. Tišina će udariti!*[37]

Kad je Jonas još bio u sakristiji u pozadini otkucava sat, ali kako Tomas sve više klone u svoju ispovijest sat se čuje sve tiše i tiše dok se potpuno ne isključi. Jonas odlazi i pritom se ne čuje ni njegov korak, ni šuškanje odjeće ni vrata sakristije. Naglo je utišan i ambijentalni šum[38] koji se mogao čuti u mučnim tišinama između Tomasovog monologa. Taj ambijentalni šum malo prije nego će Jonas otići blago je postao glasniji kako bi ga gledatelji mogli zamijetiti i tako stvoriti dostatnu relativnu glasnoću između tog ambijentalnog šuma i onoga što slijedi, a to je apsolutna tišina zvučnog zapisa (ono od čega se zbog tehničke naravi filma nije moglo pobjeći je visoko frekventni šum vjerojatno magnetske vrpce na kojoj je snimljen dijalog na setu no ionako je on dostatno različit, a još i dobrano tiši od već veoma tihog ambijentalnog šuma). Stvorena je osjetna praznina i osjećaj kao da je vrijeme stalo pa je, kako vizualno sa bijelim svjetlom tako i zvučno, najveći trenutak Tomasovog trpljenja maksimalno izražajno označen. Njegovo lice je i dalje ozbiljno, njegov pogled pun straha. I to je veza koja ispunjava tu tišinu značenjem. Zvono iz *Sedmog pečata* koje je prilikom Antoniusove ispovijedi punilo tišinu i makar subliminalno donosilo neku nadu, opipljivi znak ljudi, a istodobno i kontrapunktiralo Antoniusovim pitanjima neće se pojaviti Tomasu. On zapravo više ni ne pita, ne treba odgovore. Potvrdit će to Tomas nakon što izađe iz sakristije i u crkvi ugleda Martu koja ga čeka. Kaže *„Sad sam slobodan. Napokon slobodan“* baš kad

[37] Iz dokumentarnog filma: *Ingmar Bergman radi film (šv. Ingmar Bergman gör en film), 1963.*

[38] ambijentalna tišina (također: opći šum; engl. ambient noise) - opći šum u ambijentu, tj.nerazlučivo stopljeni svi šumovi u ambijentu, odnosno sva suzvučja u danomeambijentu. (Turković, H. *Zvuk na filmu – pojmovnik)*

dobije jaki napadaj kašlja koji ga natjera na sve četiri. Tomas pričajući Jonasu shvatio da njegov Bog Otac ne postoji odnosno dokazi Božjoj prisutnosti ne mogu se tražiti u komunikaciji, ljubavi ili vezama s drugim ljudima. Međuljudska solidarnost i jedinstvo postoje kao zasebni samostojeći entiteti i iako se oslobodio Boga, Tomas će trebati naći oblike komuniciranja s bližnjima.

Jonasa Persona kasnije nađu mrtvog, oduzeo je sam svoj život. Tomas utješi udovicu Person tako što joj ponudi zajedničko čitanje iz Biblije. Marta Tomasa odvede u školu da mu pripravi lijek za vrućicu. Tamo je lokalni dječak koji je došao po strip Tomas ga upita da li će pohoditi pripremu za Prvu pričest, a dječak kaže da ne na što se Tomas blago osmjehne i pusti dječaka da ode. U tom tmurnom filmskom danu Tomasu je ostalo još da odsluži misu u drugoj crkvi u mjestu Frostnas. Došavši tamo s Martom Tomasa dočeka Algot i obznani da nitko nije došao na Misu. Algot pokušava još jednom doprijeti do Tomasa i uspostaviti komunikaciju. Priča kako dok ga leđa jako bole pokušava čitati Bibliju.

> *(Algot) -Došao sam do Kristove muke i tu sam u mislima zastao. Rekoh si moram porazgovarati o ovome s pastorom Tomasom. Moram. Ne biste li rekli da je fokus Muke na krivom mjestu?*
>
> *(Tomas) -Kako to mislite?*
>
> *-Veliki je naglasak na fizičkoj boli. Ali to nije moglo biti tako teško. Da, oprostite, zvuči naravno pre smiono, ali tjelesno – da kažem tako u svojoj neodgovornosti – ja sam patio isto toliko koliko i Krist. Njegove su muke uz to bile i kratke. Oko četiri sata zar ne?*
>
> *(Tomas napokon pogleda Algota)*
>
> *Učinilo mi se da vidim jednu mnogo veću patnju iza one tjelesne.*
>
> *-Da, pa…*

-Možda sam se prevario, ali uzmite Getsemanski vrt. Svi su učenici zaspali. Oni nisu shvaćali ništa, ni posljednju večeru, baš ništa. A kad su došli vojnici oni su skočili. I Petar je kasnije zanijekao. Tri godine je Isus razgovarao s tim učenicima, živjeli su svaki dan zajedno. A oni naprosto nisu shvaćali ono što je on bio govorio. (...)

Pastore to je morala biti patnja! Razumjeti da nitko ne razumije. Biti napušten kada čovjek zaista treba nekog da se osloni na njega. Strašna je to patnja. (...)

Međutim. Ali ni to još nije bilo ono najgore. Kada je Isus bio razapet na križu. (...) Krista je spopala golema sumnja u onih nekoliko trenutaka prije nego što je umro. To je morala biti njegova najužasnija patnja. Hoću reći, Božja šutnja. Zar ne pastore?

Čim je Tomas na posljednje pitanje odgovorio sa da, film je odmah pokazao Martu kako čeka početak mise u lađi crkve u Frostnasu. Tomas je u sakristiji s Algotom osjetio napokon, u prvom redu, povezanost s njime. Da, netko može ipak razmišljati o tako istoj muci koju trpi Tomas. Božja šutnja uzrokovala je Tomasovu šutnju, a ona zauzvrat Martinu šutnju. Iako se nitko nije pojavio na obredu u Frostnasu Tomas ipak kreće služiti misu. Riječi iz Svetog pisma više za njega nemaju značenje pa ako se treba praviti da njegovo *crkveno stado* ima za što živjeti (tjera ga činjenica što u svojoj krizi nije uspio pomoći Jonasu). Monotonim glasom kao i na početku Jonas pred Martom, Algotom i orguljašem započinje misu: „Svet, svet, svet je Gospodin Bog.“, ali za razliku od početka filma, ovaj puta glas mu je jači i odlučniji.

Zaključak

Tišina za Ingmara Bergmana spoj je ambijentalno manifestirane zvučne tišine, a koja onda utječe na ljudsku psihu i shodno tome te unutarnje doživljene tišine (često šutnje koju nameću Bergmanovi likovi/Bog jedni drugima jer ne znaju komunicirati) koja u glavnini nema značenje osim praznine. U filmu *Ljetna međuigra* Marie iako sretno zaljubljena u Henrika za vrijeme njihova kratkog zajedničkog ljeta i dalje na trenutke doživljava nekakvu neidentificiranu nemoć, zlokobnu tišinu koja obuzima prostor oko nje. Je li to surova besmislena tragedija koja za odraslog života moguće čeka iza svakog kutka (strašna smrt njenog Henrika)? Tišina/praznina nameće se kao prazan list papira za Marie u koji će morati upisati svoje odrastanje i sazrijevanje. Tišina kao manifestacija ne-života u *Večeri komedijaša* nastavak je Bergmanova viđenja tišine kao negativnosti. Gdje je smijeh, glazba tu je i veselje života, ali i pravi, iskreni i zreli odnosi među ljudima koji zajedno trpe. Ta cirkuska trupa koja pod sivim nebom, kišnim i blatnim puteljcima vrluda od mjesta do mjesta, potencijalno ima jače među ljudske veze nego buržujski situiran život koji je pun pravila i redoslijeda. Zvučni ambijenti ta dva filma tišinu sugeriraju *impresionistički* – takva filmska tišina nikada nije doslovni prekid zvuka. Da se vratimo na Blahu ona je *osjećajna,* doživljavamo je kao tišinu zbog relativnih razlika glasnoća bučni cirkuski šator – spokojni mrtvi grad. Možda je to i zbog straha same bučne tehnologije filma – odnosno nemogućnosti doživljavanja onoga što se na prvu smatra *apsolutna tišina.* Ona u kojoj zaista nema zvukova. I dok je tišina za Marie i Alberta tek usputni označitelj nečeg lošeg, u *Sedmom pečatu* i *Pričesnicima* ona poprima metafizičke dimenzije - Božja šutnja. Teška, zastrašujuća i naposljetku ne dokazana. U tim Bergmanovim filmovima potraga za dokazom Božje opstojnosti dovela ga je do crnog bezdana. Praznine koja se u najvećem trenutku Tomasove krize filmski manifestira kao prekid svih zvučanja, apsolutna tišina filmskog zvučnog zapisa, a pokušaji komunikacije s Bogom pokazani su kao uzaludni u rješavanju duhovno-

egzistencijalnih problema Antoniusa i Tomasa. I dok je u *Sedmom pečatu* puno likova u scenama gotovo garantiralo puno dijaloga i bučno zvučanje, a čak i u najoskudnijem ambijentu moglo se čuti kako pada kiša ili ptice koje cvrkuću, u *Pričesnicima* i prostor oko likova poprimio je praznoću koju osjeća ponajviše Tomas. Crkva je ogromna i odjeci Tomasovih riječi samo naglašavaju tišinu između njih, a priroda je zaglušena rijekom koja ne dopušta da se čuje išta osim nje. Nakon apsolutne tišine Bergman se okreće od religioznih preokupacija i tjeskoba. U crnom kvadratu na crnom polju Bergman više ne može naći odgovora. Kameru (i mikrofon) okreće prema problemima inherentnima ljudskim odnosima. Njegovi daljnji filmovi *Stid, Pasija, Persona, Jesenja sonata* tematiziraju među ostalim nedostatak temelja ljudskosti – slušanja jedni drugih. Likovi tih filmova ne traže rješenje izvan ovozemaljske ljudske situacije – problemi su nastali među nama i zajedno ćemo ih pokušati i riješiti! Bergman je u svom zvučnom izrazu zaista pokušao u svim oblicima tišine tražiti odgovor. Bila to filmski izražena apsolutna tišina zvučnog zapisa, metafore vlastite introspekcije (Tomas), vapaji izmučenog i razočaranog viteza u praznoj crkvi kontrapunktirani mogućim odgovorom iz ambijentalnih zvukova pojedine scene (zvono kao simbol ljudskog rada i prisutnosti na zemlji) ili neodređene ambijentalne tišine koja za vrijeme lijepih ljetnih dana zvučno (usamljeni zastrašujući zov sovuljage) donosi nemir u mlada i nevina srca možemo zaključiti da je tišina za Bergmana jedno ipak negativan pojam.

Bibliografija

Aldair. G. (1997) *Surfing the Zeitgeist*, FaberFaber, London /

Branigan, T., *The Guardian* (članak), 10. travnja 2004.

Bláha, I. (2008) *Dramaturgija zvuka u audio-vizuelnom delu*, Dom kulture Studentski grad, Beograd

Cage, J. (2010) *Tišina - Predavanja i rukopisi Johna Cagea*, Naklada Ceres, Zagreb

Eberwein, Robert T. (1984) *Film and the Dream Screen*, Princeton University Press, SAD

Goodman, P. (1973) *Speaking and Language: Defence of Poetry*, Wildwood House Ltd

Kragić, B. (1990) *Filmski leksikon*, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

Paulus, I. (2011.) *Teorija filmske glazbe kroz teoriju filmskog zvuka*, Hrvatski filmski savez, Zagreb

Bergman, I. (1966.) *Filmska trilogija*, Matica hrvatska, Zagreb

Chion, M. (1994.) *Audio-Vision – Sound on screen*, Columbia University Press, SAD

O'Rawe, D. (2006.) *The great secret: silence, cinema and modernism* (članak) Ofxord Academic Screen 47:4

Macnab, G. (2009.) *Ingmar Bergman: The Life and Films of the Last Great European Director*, I.B.Tauris Limited, Engleska

Catholic Trust for England and Wales (2016.) *The Place of Silence* (online)

Greene, L. (2016.) *Silence (članak)*

Caltea, L. (2010.) *THE APOCALYPSE ACCORDING TO INGMAR BERGMAN:HAVE WE LOVED OR NOT?* (stručni rad)

Raeymaekers, S. (2014.) *Filmic Silence - An analytic framework* (diplomski rad), Univerzitet u Utrechtu

Greg, T. (2007.) *Approaching the cinema of silence* (publikacija), Post Script Inc.

Gervais, M. (1999.) *Ingmar Bergman - Magician and Prophet*, McGill-Queen's University Press