

Epilog – miejsca gry pamięci*

MAARET KOSKINEN

Najważniejsze to odpowiednio rozegrać Epilog.
Ingmar Bergman¹

*Takie było moje zadanie tutaj!
Wyplewić chwasty, zdemaskować zbrodnie,
zamknąć rachunki, aby młodzi mogli zacząć
nowe życie.*

Stary w *Sonacie widm*²

Bilans

Na początku lat osiemdziesiątych Ingmar Bergman po siedmioletnim pobycie w Residenztheater w Monachium powrócił do Szwecji. Tym samym również do twórczości filmowej na rodzimym gruncie; powstał wtedy film *Fanny i Aleksander*, dzięki czemu zarówno powrót, jak i ten nowy początek prawem paradoksu nabrały charakteru spektaklu pożegnalnego: był to przecież ostatni kinowy film fabularny Bergmana, a ponadto bilans kariery filmowej, pełen echa z wcześniejszych filmów.

Ale jeśli *Fanny i Alexander* oznaczał zamknięcie kariery filmowej, to z całą pewnością anonsował on zarazem dalszą działalność w Królewskim Teatrze Dramatycznym. Film ten w istocie rzeczy jest pełen teatru, w postaci zarówno pojedynczych odniesień, jak i generalnej metafory lub, by tak rzec, pra-sceny. Rodzina Aleksandra, właściciele teatru, są przecież imiennikami Ekdalów z *Dzikiej kaczki* Ibsena, którzy również kochają swoje role i życiowe kłamstwa. Oprócz tego mnóstwo tam odniesień do *Hamleta*: to w trakcie prób do tej sztuki ojciec Alexandra słabnie i umiera, a na domiar wszystkiego zmartwychwstaje niczym drugi Duch (widziany przez chłopca oczami duszy) przed wewnętrznym wzrokiem chłopca. A kiedy matka ponownie wychodzi za mąż, to nie bez powodu upomina syna: *Nie zgrywaj Hamleta; ja nie jestem Gertrudą, a to nie jest Kronborg!*

W filmie mamy również nawiązanie do *Wieczoru Trzech Króli*, a zadanie to reżyser powierzył postarzałemu Gunnarowi Björnstrandowi, zegnającemu się w roli błazna z tej sztuki ze wspaniałą karierą aktorską, która przede wszystkim składała się z kilku najbardziej sugestywnych kreacji w filmach Bergmana³. A więc nic dziwnego, że to właśnie Szekspir i jego *Król Lir* złożyli się w 1984 na znamienny ponowny debiut reżysera w Dramaten.

Ujmując rzecz nieco melodramatycznie: wraz z *Fanny i Alexandrem* umiera film i jego błazni, a jednocześnie, na tym samym miejscu, rodzi się teatr i kwit-

* Tekst jest rozdziałem książki Maaret Koskinen, *Ingmar Bergman: Allting föreställer, ingenting är. Filmen och teatern – en tväretetisk studie*, Nya Doxa, Stockholm 2001.

nie dalej. Albo bardziej rzeczowo: przesłanki dalszego ciągu kumulują się już w owym bilansie filmowym.

Ale zanim zajmiemy się tym bliżej, należy zauważyć, że nowy impuls twórczy po powrocie przypadł także w udziale innej dziedzinie działalności. Zaraz po tym ostatnim filmie powstał przecież spektakl telewizyjny *Po próbie* (1984). Tym samym Bergman powrócił do pierwotnej działalności literackiej, od której w gruncie rzeczy rozpoczęła się jego droga twórcza⁴. Wtedy wyszły również jego dwie książki wspomnieniowe, *Laterna magica* (1987) i *Obrazy* (1990) – obie pod względem formy zbliżone do *Entwicklungsroman*⁵ – jak również pewna liczba scenariuszy filmowych, które także najbardziej przypominają powieści⁶: *Dobre chęci* (1991), *Niedzielne dzieci* (1993) i *Rozmowy poufne* (1996). Wówczas ukazała się też świeżo napisana sztuka *Ostatni krzyk. Moralitet w delikatnej sepii* (1993), którą Bergman sam zainscenizował w teatrze – luksus, na jaki nie mógł sobie pozwolić od lat pięćdziesiątych, kiedy to krytyka, według jego własnego stwierdzenia, tępiła jego ambicje pisarskie: *...za każdym razem, kiedy wychodziła moja nowa sztuka, mogłem przeczytać, że jestem złym pisarzem, ale dobrym reżyserem, który przychodzi pisarzowi z pomocą*⁷. To, że potem tę sztukę, wraz z *Po próbie* oraz *Puszy się i miota*, wydano w tomie *Piąty akt* (1994), należy zaliczyć do tego literackiego *comeback'u*.

Jednocześnie wyraźnie widać, w jak wysokim stopniu i ten nowy impuls literacki zrodził się pod znakiem swoistego bilansu. Faktem jest, że większość bogatej twórczości Bergmana, powstałej już po zakończeniu kariery filmowej, nosi charakter finalnej kreacji epilogu. Sztuka *Po próbie* jest przecież dla działalności teatralnej tym, czym *Fanny i Alexander* był dla filmu: podobnym do gry snów podsumowaniem i testamentem w duchu Strindberga dla teatru, pojmowanego jako magia i rzemiosło, testamentem streszczonym w reżysera Henrika Voglera i Bergmana własnych, często powtarzanych słowach: *Nic nie istnieje, wszystko jest przedstawieniem*⁸. Wspomnieniowe książki, *Laterna magica* i *Obrazy*, są z kolei badaniem różnych stadiów i postaci własnego ja, a tym samym również artystycznym śledztwem: portretem człowieka, dla którego sztuka i świat stanowią jedność.

Tendencja ta nasila się w *Dobrych chęciach*, *Niedzielnych dzieciach* i w *Rozmowach poufnych*, które to scenariusze bez wyjątku powracają do przeszłości, osadzonej we własnej sferze rodzinnej, podczas gdy w *Piątym akcie* poszczególne teksty w formie dramatu kontynuują rekapitulację w dziedzinie profesjonalnej⁹. W *Ostatnim krzyku*, sztuce o reżyserze kina niemego i jego konfrontacji z producentem Charlesem Magnussonem, powraca na przykład w znacznym stopniu temat upokorzenia z filmów i z pewnością własne doświadczenie Bergmana z „branży”¹⁰, natomiast w *Puszy się i miota* z kolei jest mowa o tragicomicznych znojach w praktyce artystycznej: udaremniony przez awarię światła projekt filmowy zostaje przerobiony na amatorskie przedstawienie teatralne – w obecności Śmierci, która pod postacią białego kłowna czai się za kulisami.

Narastanie tego bilansu sygnalizują zresztą już same tytuły. Z jednej strony tytuł tomu *Piąty akt*, który jest zapożyczony od *Peer Gynta* Ibsena (*Nikt nie umiera w samym środku Piątego aktu*, co widnieje również na stronie tytułowej), z drugiej – *Puszy się i miota*, który to tytuł pochodzi z *Makbeta*, a ściślej rzecz biorąc ze słynnego monologu o marności i przemijalności życia (akt V, scena 5):

Zgaśnij, zgaśnij
 Nietrwala świeczko! Życie jest jedynie
 Przelotnym cieniem; żalostnym aktorem,
 Co przez godzinę puszy się i miota
 Na scenie, po czym znika; opowieścią
 Idioty, pełną wrzasku i wściekłości,
 A nie znaczącą nic ¹¹.

Ten epilog charakteryzuje jednak nie tylko dzieła własne, ale również przedstawienia Bergmana na scenie Dramaten z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Już sam wybór sztuk ujawnia pewną tendencję. Po pierwsze, Bergman powrócił tutaj do dramaturgów, których utwory wystawiał raz lub kilka razy wcześniej i którzy według Fredericka i Lise-Lone Markerów z latami złożyli się na swoisty repertuar Bergmana ¹². Należy do niego Ibsen (*Dom lalki*, 1989 i *Peer Gynt*, 1991) i Molier (*Mizantrop* 1995), a także oczywiście Strindberg, którego *Pannę Julię* i *Grę snów* wystawiał w 1985 i *respective* w 1986 roku (to drugie przedstawienie inscenizował zarówno w telewizji w 1963 roku, jak i w Dramaten w 1970 i w Residenztheater w Monachium w 1977), zaś jego *Sonatę widm* ostatnio reżyserował po raz czwarty.

Wyjątkiem w tym repertuarze może na pierwszy rzut oka wydawać się, przynajmniej wśród klasyków, Szekspir (*Król Lir*, 1984, *Hamlet*, 1986, *Zimowa opowieść*, 1994), którego wcześniej trudno byłoby zaliczyć do idoli Bergmana ¹³. Ale jak już widzieliśmy, Szekspir odgrywał dużą rolę w *Fanny i Alexandrze*, gdzie młody Hamlet ze względów autobiograficznych stał się głównym obiektem identyfikacji dla małego bohatera. I chyba trudno się dziwić, że również Bergman na swój znamieny powrót do Dramaten wybrał sztukę Szekspira, ponadto stosunkowo późną. Traktuje ona, z perspektywy rozrachunku z życiem, o starzejącym się mężczyźnie oraz o władaniu królestwem i o jego utracie, a także o utracie siebie samego i swoich najbliższych – jednym słowem, jest to scenariusz, który dobrze nadaje się do tego sugerowanego tutaj samobadawczego kreowania epilogu.

To oczywiście, że Bergman nie ignoruje tego rodzaju symptomów, o czym również niebawem się przekonamy ¹⁴. Na razie niech wystarczy jeszcze jeden wymowny przykład z tego okresu, a mianowicie fakt, że Bergman rok po premierze *Króla Lira* zakończył pobyt w Monachium *Johnem Gabrielem Borkmanem* Ibsena. Jest to dzieło, które bywa określane mianem Ibsenowskiej zimowej opowieści ¹⁵, co sprawia, że idealnie nadaje się ono na pożegnalne przedstawienie. Aby to podkreślić, Bergman zasugerował słynnemu niemieckiemu aktorowi filmowemu zagranie komicznego sobowótora Borkmana, do tego pod postacią swoiście chaplinowskiej figury ¹⁶, co jeszcze bardziej wzmocniło to filmowe (auto)odniesienie.

Po tym szekspirowskim anonsie w Dramaten powstał *Hamlet*, czyli sztuka, którą Bergman już obficie cytował w autobiograficznym filmie *Fanny i Alexander*, a ponadto uchodzi ona za „sztukę sztuk”, którą każdy reżyser z poczuciem własnej godności powinien przynajmniej raz wypróbować przed zakończeniem kariery ¹⁷. Ów anons potwierdziło potem wystawienie w 1994 roku *Zimowej opowieści*, czyli własnego bilansu Szekspira.

Ponadto ten ostatni spektakl był prawdopodobnie tak pomyślany, aby stać się definitywnym bilansem Bergmana pracy w Dramaten, gdyby inne projekty nie stanęły temu na przeszkodzie (antyczny dramat *Bachantki* w 1996 roku i *Twórcy*

obrazów w 1998). Ten pierwszy spektakl był – według Bergmana – „w planach”, poczynając od czasów Malmö¹⁸, podczas gdy tego ostatniego, świeżo napisanej sztuki Pera Olova Enquista *nie mógł* – jak powiedział – *pozwolić wystawić komuś innemu*¹⁹. Miało to – jak zaraz zobaczymy – oczywiste przyczyny.

Archiwalia i praźródła

W Dramaten Bergman dokonał wówczas również kilku wypraw w stronę dramaturgii współczesnej, biorąc w dodatku na warsztat sztuki, których nigdy wcześniej nie wystawiał, co mogło przeczyć koncepcji w pewnym sensie *klasycznego repertuaru Bergmana* w teatrze, a tym bardziej idei ciągłej kreacji epilogu. Należy do nich na przykład O’Neilla *Zmierzc długiego dnia* z 1988 roku, *Markiza de Sade* Mishimy z 1989, Botho Straussa *Przestrzeń i czas* oraz Taboriego *Wariacje Goldbergowskie* z 1994, a także wyżej wspomniane *Bachantki* i *Twórcy obrazów*.

Oprócz tego – jak widzieliśmy – Bergman zawsze podkreślał, że w teatrze postrzega siebie przede wszystkim jako *interpretatora, odtwórcę*: *Nie mogę i nie chcę grać sztuki wbrew intencjom dramatopisarza*²⁰. Ale jak już, mamy nadzieję, okazywało się w takich sytuacjach, nie przeszkadza to wysłedzeniu – w interpretacyjnych wyborach i scenicznych rozwiązaniach – powracających wzorów, które razem wzięte tworzą pewien Bergmanowski styl, widoczny również w teatrze²¹; wzorów, które w istotnych punktach są porównywalne z uderzającymi cechami jego stylu filmowego.

Faktem jest, że większość tych sztuk, o których można powiedzieć, że nie mieszczą się we wcześniej określonym *repertuarze Bergmana*, podlegała reinterpretacjom ukierunkowanym w stronę przeszłości, zakorzenionej w autobiografii i (lub) we wcześniejszej działalności artystycznej. Widzieliśmy wcześniej, w jak znacznym stopniu na przykład inscenizacja *Markizy de Sade* była nacechowana Bergmanowskim kompleksem tematycznym. To samo można powiedzieć o *Wariacjach Goldbergowskich*, które są bliskie Bergmanowi zarówno pod względem tematu, jak i wyraźnie zainscenizowanej teatralności. Punktem wyjścia sztuki jest przecież myśl, że Bóg nie ukończył swego dzieła, a raczej nie udało mu się ono, skondensowana w wersji Taboriego do spektaklu teatralnego opartego na opowieściach Starego Testamentu. A zatem możemy śledzić akt stworzenia i historię ludzkości pod postacią próby teatralnej, która ciągle spełza na niczym, z ludzkością, by tak rzec, przeprowadzającą próby przed Bogiem. Ten Bóg jest – zgodnie z logiką – tożsamy z reżyserem sztuki i ciągle gdzieś się zapodziwia w innych sprawach, przez co zespół-ludzkość musi sam dawać sobie radę.

Tę problematykę religijną łatwo można rozpoznać we wcześniejszych sztukach Bergmana i w jego późniejszych filmach, podobnie jak motyw marionetek i pogląd artysty na egzystencję jako na jeden wielki *theatrum mundi* z ludźmi jako aktorami na deskach, które przedstawiają świat. W inscenizacji *Wariacji Goldbergowskich* zaakcentowano to za pomocą różnorodnych *coups de théâtre*. Na przykład za pośrednictwem „niemego świadka”, postaci, która brała udział w grze, ale jednocześnie była milczącym i nie zawsze widzianym przez inne postacie widzem akcji, co jak pamiętamy, było dominującym i nieomal całkowicie wymyślonym chwytem w późniejszych przedstawieniach teatralnych Bergmana w Dramaten²². Tutaj takim świadkiem była Moppan, sprzątaczką



Sonata jesienna, reż. I. Bergman (1972)

Tam, gdzie rosną poziomki, reż. I. Bergman (1958)



w teatrze, która zza kulis albo bezpośrednio ze sceny z ciekawością śledziła próbę, skąd już to komicznie, już to jak najbardziej adekwatnie, rzucała się szorować deski, kiedy próba nabierała jakiegoś w pewnym sensie realnego przebiegu. W tym kontekście Moppan stawała się przedstawicielem prostego człowieka, a także *naiwnej publiczności* – w przeciwieństwie do szyderczego motłochu, jaki chwilami gromadził się wokół Goldberga, asystenta reżysera sztuki i – tym samym – inkarnacji postaci Chrystusa, od której wymagano prawdziwej gry pasyjnej.

Pod tym względem Moppan okazywała wyraźne podobieństwo do niektórych postaci w filmach Bergmana, na przykład w *Wieczorze kuglarzy* (1953) czy w *Twarzy* (1958). Oba filmy również rozgrywają się w teatrze i zawierają, podobnie jak *Wariacje Goldbergowskie*, pewne partie „gry w grze” z dwoma „typami publiczności” jako znacząco przeciwstawnymi biegunami w przebiegu akcji. Jeden obóz jest sceptyczny i szyderczy wobec iluzjonistycznych forteli artysty i nie daje się – przynajmniej za pierwszym razem – uwieść (na przykład filistrzy w *Twarzy*). Drugi obóz natomiast nie potrafi się zorientować, kiedy kończy się gra, a zaczyna rzeczywistość i pozwala się zabawiać, bez względu na to, czy występujący, których widzowie oglądają, uprawiają grę, czy są śmiertelnie poważni (na przykład motłoch w *Wieczorze kuglarzy*). Do tych drugich należy w pewnym sensie również Anna (Harriet Andersson) w tym samym filmie, która podobnie jak Moppan stoi za kulisami i obserwuje próbę sztuki – i prawdziwym lękiem napawa ją jak najbardziej teatralne samobójstwo bohatera dokonane atrapa noża. Podobnej iluzji ulega pani Egerman w *Twarzy*: najpierw zakochuje się bez pamięci w podobnym do Chrystusa magnetyzerze Voglerze, a potem nie rozpoznaje go bez jego maski.

W *Bachantkach* Bergman również powrócił do religii czy raczej na miejsce kultu, do samego prazródła dramatu i kreacji sztuki jako takiej (na obrzędy dionizyjskie składają się przecież czynności kultowe, których resztki pozostały w chrześcijańskim obrzędzie komunii). Leif Zern tak to sformułował: *Sztuka odtwarza źródło, a jednocześnie to, jak coś się w nim kończy*²³. Poza tym ponownie rozgrywał się tam ów dialektyczny konflikt, który charakteryzował filmy Bergmana: konflikt pomiędzy Bogiem a człowiekiem, religią a sztuką, ekstazą a rozumem, wiarą a jej brakiem. Jednakże z tą istotną różnicą, że wcześniej artysta, ten wybraniec i boski iluzjonista, w walce ze zbiorowością znajdował się po stronie zwycięskiej, a teraz jest tylko człowiekiem, który wyszedł z szeregu za cenę różnorodnych mirażów.

Sztuka Eurypidesa opowiada przecież o narodzinach dramatu, o tym, jak powstaje teatr, o korzeniach teatru w kulcie, a przede wszystkim o ryzyku uczestniczenia w tym kulcie, o niebezpieczeństwach kondycji aktora, noszenia maski – Penteus nakłada na siebie kobiecy strój i zostaje dosłownie rozszarpany przez bachantki, a jedną z nich jest Agape, jego własna matka. Można by więc powiedzieć, traktując takie filmy jak *Twarz* i *Wieczór kuglarzy* na zasadzie tła, że Agape, podobnie jak pani Egerman i Anna, należy do owej naiwnej publiczności, która daje się zaślepić przez teatralną maskę: bierze ona rytuał za rzeczywistość, co sprowadza niebezpieczeństwo zarówno na tego, który ogląda, jak i na tego, który gra. Ale w tym miejscu następuje istotne przesunięcie punktu ciężkości: podczas gdy w *Twarzy* zwykły człowiek – filisterski motłoch – stanowił zagrożenie dla artysty, to w *Bachantkach* właśnie bachantki – motłoch artystyczny –

stanowi (śmiertelne) niebezpieczeństwo dla tego w pewnym sensie zwykłego człowieka. To on pada ofiarą.

W wywiadzie na temat operowej wersji *Bachantek* Bergman tak wyjaśniał swoje stanowisko: *Ta sztuka obnaża coś, co ja nazywam „świętością człowieka”*²⁴, co również znalazło wyraz w napisanej przez Bergmana przedmowie w programie operowym: *W tym dramacie Eurypides kończy raz na zawsze z bogami władzy i z władzą bogów. Przecistawia on świętość i ryzyko człowieka pragnieniu krwi i profanacji Najwyższego*²⁵. Co ciekawe, Bergman powrócił później do tej myśli w *Rozmowach poufnych*, gdzie włożył następujące słowa w usta wuja Jacoba: *Nie mów „Bóg”! Powiedz „Świętość”. Świętość Człowieka. Cała reszta to atrybuty, przebrania, gesty, desperacja, rytuały, krzyk rozpacz w ciemności i milczenie*²⁶.

W podobny sposób do archiwalnych źródeł, w tym wypadku szwedzkiego kina niemego, powraca również sztuka Bergmana o af Klerckerze; w wywiadzie mówił o tym, że jego filmy dają mu *poczucie znalezienia się przy samym źródle (...) kinematografia i jej początek*²⁷. Sztuka ta doczekała się swojej w pewnym sensie kontynuacji na scenie teatralnej w przedstawieniu *Twórcy obrazów*, gdzie jedną z głównych postaci jest inny wielki inspirator filmowy z tamtego okresu, Victor Sjöström.

To, w jak znacznym stopniu Sjöström jako przykład filmowego archiwaliu i praźródła wpisuje się w ową kreację epilogu, manifestuje się dzięki świadomemu zniesieniu granic pomiędzy tym, co jest w pewnym sensie specyficznie teatralne, a tym, co jest w pewnym sensie specyficznie filmowe, czyli w inscenizacji *Twórców obrazów*. Po pierwsze, warto zwrócić uwagę na to, że jeśli wcześniej Bergman chętnie zamieszczał w swoich filmach drobne fragmenty gry teatralnej, to tutaj starał się postąpić odwrotnie: udzielił w teatrze miejsca filmowi po prostu dzięki urządzeniu projekcji *Furmana śmierci* Victora Sjöströma bezpośrednio na scenie Dramaten. Po drugie, ten filmowy pokaz zaaranżowano w czasie przedstawienia kilkakrotnie, aby pod koniec wypełnić nim całą przestrzeń sceniczną. Powstawało wrażenie, że film przelewał się również poza wyznaczone granice przestrzeni scenicznej, przede wszystkim wtedy, kiedy światło projektora w tle kierowało się w stronę publiczności, gdy tymczasem aktorzy z nadzieją zwracali swoje jasne twarze w stronę widowni. Jak to często bywało już w filmach Bergmana, aktorzy i publiczność zamienili się miejscami: publiczność nagle odkryła, że siedzi jak na scenie, w światłach reflektorów, podczas gdy aktorzy na scenie zamienili się w pełną nadziei publiczność.

W tych finałowych chwilach przebieg akcji jakby się jednocześnie cofnął do jej początku. W sztuce na zakończenie składał się przecież jeszcze jeden pokaz filmowy (*Furmana śmierci*), który właśnie miał się rozpocząć, ale we wstecznym zwierciadle czasu pokaz ten kojarzył się w pewnym sensie również z punktem startu kariery filmowej samego Bergmana – a zarazem sztuka sama w sobie nadawała się na kolejny punkt w kreacji epilogu. Potem, natychmiast po projekcji filmowej, szybko opadała kurtyna i na jej czarnej powierzchni pojawiał się filmowy ekran z napisem KONIEC.

Oprócz tego bodaj nieprzypadkowo tą sekwencją z filmu, która w przedstawieniu zajęła najwięcej miejsca, była ta z furmanem śmierci na jego wozie: zostało przywołane tutaj nie tylko filmowe praźródło, które później znalazło odbicie w *Tam, gdzie rosną poziomki* – gdzie poza tym Victor Sjöström zagrał główną rolę – ale również sama śmierć, definitywny likwidator granic²⁸.

Jest znamienne, że podobna osmoza czy może raczej aliaz pomiędzy filmem a teatrem powraca w *Puszy się i miota*²⁹. Zwłaszcza ten ostatni (jak na razie)³⁰, spektakl telewizyjny Bergmana, przez niego wyreżyserowany i oparty na jego własnym tekście z 1997 roku, jest osobliwym stopem farsy i tragedii, filmu (niemego) i teatru, a na domiar wszystkiego jest on usytuowany w krajobrazie jego dzieciństwa w Dalarnie. Równie dziwna jest galeria postaci, mieszanina figur czysto fikcyjnych, wziętych z *Gości Wieczery Pańskiej* (1963) – nauczycielka Märta Lundberg, wdowa Karin Persson i kościelny Algot Frövik – i figur z biografii Bergmana: wuj Carl, babka Anna Åkerblom, a także matka, która tutaj – w przeciwieństwie do *Dobrych chęci* i *Rozmów poufnych* – zachowuje własne imię i nazwisko: Karin Åkerblom. Nie bez znaczenia jest również to, że nazwiska niektórych aktorek z wcześniejszych filmów Bergmana ponownie pojawiły się w czołówce spektaklu: Inga Landgré z *Kryzysu* i *Siódmej pieczęci* oraz Birgitta Pettersson, która w *Źródle* grała dziewczę.

Ale taka synteza leży już u podstaw samej akcji: to opowieść o tym, jak zorganizowaną przez inżyniera Carla Åkerbloma premierę *pierwszego i absolutnie jedyngo żywego filmu mówionego w historii świata* w lokalu Towarzystwa Trzeźwości z powodu wywołanej przez zamięć awarii elektryczności musiano nagle przedstawić jako sztukę teatralną, wprost na tym samym miejscu, za pomocą kieszonkowej latarki i stajennej latarni jako światła rampy. Na uwagę przede wszystkim zasługuje wyeksponowana rola, jaką odgrywa w tej sztuce publiczność, ta spragniona kultury garstka osób, które stawily czoło zamieci, aby obejrzeć dziwny film Carla, ale teraz czują, że muszą przejąć główne role na scenie, kierowane przez jedną z dam, która ciągle wmusza w nie mocną kawę: to wszystko razem składa się na swoistą, pogańską komunie³¹ – amalgamat komunijnego pokarmu miłości z pokarmem sztuki.

Tym samym wydaje się również, że nastąpiło ostateczne pojednanie pomiędzy dwoma klasycznymi przeciwstawnymi biegunami w filmach Bergmana – hałastrą kuglarzy i lokalną ludnością. Do przedstawienia przecież dochodzi wyłącznie dlatego, że *tam jest publiczność* i nie szczędząc grosza, pragnie uczestniczyć w tej grze: to wobec ich oczekiwań powstaje dramat, w ich spojrzeniach, skierowanych w określoną stronę, powstaje on i nabiera kształtu. Carl mówi: *Co za teatr! I co za publiczność!* Tym samym publiczność staje się znowu tym nieodzownym ogniwem, które łączy film z teatrem – a jednocześnie unieważnia granice między nimi: bez publiczności nie ma celebrowania kultu, jak to często wcześniej nazywało się u Bergmana.

Można by w pewnym uproszczeniu w następujący sposób podsumować ów aliaz teatru i filmu: jeśli teatr we wcześniejszej twórczości ustawicznie przepływał do filmów – pod postacią miejsca gry, bohaterów (aktorów, artystów) i struktury narracyjnej (motyw spektaklu w spektaklu) – to teraz wyraźnie widać, w jak znacznym stopniu film, już po zakończeniu kariery filmowej, przepływa z kolei w twórczość teatralną.

Pamięć jako teatr: autobiograficzny świadek

Wcześniej była mowa o owym słynnym ujęciu w *Tam, gdzie rosną poziomki*, w którym emerytowany profesor Isak Borg w przerwie podróży samochodem zapada w drzemkę w pobliżu letniego domu swojego dzieciństwa i we śnie widzi

samego siebie, jak stoi w mroku przedsonka, podglądając scenę zamieszania przy śniadaniu w dużej kuchni.

W scenie tej znamienny jest kontrast między ciemnością przedsonka, gdzie stoi Isak na pierwszym planie ujęcia, a niemal świetlistymi, jasnymi barwami zarówno kostiumów, jak i scenografii, które widać w tle przez uchylone drzwi do kuchni. W gruncie rzeczy te uchylone drzwi i ciemność, która je otacza, najbardziej ze wszystkiego przypominają kurtynę w teatrze – tak jakby pamięć rozgrywała się na scenie teatralnej w ostrym świetle rampy. I prawdę mówiąc, ta kuchnia właśnie jest takim *miejszem gry pamięci*, w dodatku przy obecności widowni – stojącego w mroku Isaka, przypominającego widza, który wszedł tam ukradkiem, nie płacąc za bilet.

To wrażenie jeszcze bardziej podkreśla przesadnie ożywiona gra aktorów. Jörn Donner pisze w swojej książce o Bergmanie, że to wyraz *nostalgii Isaka*, ale że jednocześnie scena ta wydaje się *zbędna, przepelniona, tak jakby sam narrator był w niej zakochany*³². Równie dobrze można by odwrócić te argumentację: właśnie dlatego, że scena ta wyraża nostalgię Isaka, jest przepelniona; coś może być bardziej adekwatnego niż to, że obrazy pamięci u starego człowieka nabierają charakteru niemego filmu w przyspieszonym tempie – zwłaszcza że poza tym w przypadku Isaka można założyć, iż na przełomie wieków, w pierwszej złotej dekadzie kina niemego, był on młodzieńcem.

Ponadto Isak już choćby ze względu na charakter jest outsiderem: zamknięty w sobie – przynajmniej o to właśnie w złych snach oskarżają go najbliżsi – co sprawia, że niedostępne mu są proste przejawy radości. Więc nic dziwnego, że teraz jako starzec dosłownie stoi na zewnątrz, odesłany do mrocznego przedsonka. Można by nawet powiedzieć, że paradoksalnie, ale dość logicznie stara się on samego siebie wykluczyć ze swojego jasnego snu, gdzie przecież nigdy nie stanie się członkiem wspólnoty ani młodzieńcem tak jak jego (ówcześni) rówieśnicy. I że on tym samym również usunął siebie z tego, co mogłoby być, choćby tylko w wyobraźni – ta świetlistość i to ożywienie jak na niemym filmie są tylko dla innych; on sam jest tym, który patrzy.

W gruncie rzeczy to wyobcowanie wiąże się z profesją Isaka jako uczonego: należy on do tak zwanych racjonalistów typu Vergerus³³(?), którzy bezstronnie obserwują swoje otoczenie (i siebie samych) jak przez szkło powiększające. Tak jak to określa egzaminator w scenie matury, która jest jednym z sennych koszmarów w filmie: *Wszystko jest przecież zoperowane, profesorze Borg. Chirurgiczny majstersztyk. Nic nie boli, nic nie krwawi ani nie drży.*

Z drugiej strony taka obiektywizująca obserwacja nie ogranicza się bynajmniej jedynie do zracjonalizowanych Vergerusów, ale charakteryzuje również Bergmanowskich artystów, czyli Voglerów. Oni również, przede wszystkim z racji swego artystostwa, są odcięci od otoczenia, a artystostwo poza tym często polega właśnie na widzeniu, na nieustannym rejestrowaniu. Przecież postaci Vergerusów i Voglerów również nie są, o czym już była mowa, tak bardzo skonstrastowane, jak to na pierwszy rzut oka może się wydawać. Przeciwnie, łączy ich, jak się wydaje, chęć oglądania, która z pewnością może oznaczać przyjemność (taką na przykład, że się wie i manipuluje), ale również niemiłe uczucie przenikliwości – i nieuniknione, fundamentalne wyobcowanie.

Wystrzegając się przesady, skonstatujmy jednak, że jest to coś, czego Bergman sam doświadczał na zasadzie głębiej przeżytej problematyki. W niezwykle

szczerym fragmencie *Laterna magica* pisze o nawyku nieustannego *obserwowania* lub *inscenizowania siebie samego*: z tą chorobą zawodową, która bezlitośnie towarzyszyła mi przez życie i tak często okradała mnie z moich najgłębszych przeżyć lub je rozszczępiała³⁴. Interesująco wygląda porównanie tego fragmentu z głównym rozdziałem scenariusza *Twarzą w twarz*, dotyczącym podobnego zagadnienia. Tomas (Erland Josephson), swego rodzaju rzecznik prawdy w tym dramacie, rozważając kłopotliwą sytuację bohaterki, mówi o własnym doświadczeniu: *Pragnę, aby ktoś albo coś dotknęło mnie tak, ażebym mógł stać się rzeczywisty (...) Dotknąć warg i w tym samym ułamku sekundy wiedzieć, że to są wargi. Nie musisz przeżywać tej strasznej chwili potrzebnej na to, by moja świadomość skontrolowała, że to, co czułem, to rzeczywiście wargi. Rzeczywistością dla mnie powinno być, że radość jest radością, a przede wszystkim, że bólowi wolno jest być bólem*³⁵.

Tak więc kontrolujące doświadczenie: samo oddychanie jest męką z powodu pewnej nieustannie włączonej świadomości czy samoobserwacji, której automatyczna zwłoka tworzy jakby (dodatkową) przesłonę pomiędzy fenomenem świata a jego percepcją.

A jednocześnie nie należy zapominać, w jak znacznym stopniu świadomość tego rozziwu znajduje u Bergmana swoje przeciwieństwo czy raczej konieczne dopełnienie: to znaczy, jak istotną rolę odgrywa oscylacja pomiędzy z jednej strony tęsknotą do *prawdziwego* albo *czystego* istnienia, natychmiastowego i bezpośredniego uczestnictwa bez jakichkolwiek warunków i symulacji (*To beznadziejne marzenie o tym, aby być. Nie stwarzać pozorów, ale być* – mówi lekarka do aktorki Elisabeth w *Personie*), a z drugiej strony ten paradoksalny hołd dla przepaści i rozziwu pomiędzy tym rzekomo prawdziwym istnieniem w rzeczywistości a radością płynącą z udawania, gry, po prostu z kłamstwa. Mówiąc inaczej: to, co w życiu osobistym można przeżywać jako piekło, w artystycznym kontekście przeobraża się w przedstawianie – w sposób widzenia.

Jeśli teraz jednak założymy, że – zgodnie sugestią Bergmana – owo widzenie osobiste przynajmniej częściowo pokrywa się z profesjonalnym, to nie sposób nie zauważyć paraleli pomiędzy retrospekcją Isaka Borga, oglądającego scenę przestrzeni pamięci w *Tam, gdzie rosną poziomy*, a tym, czego można się domyślać w owym naszkicowanym powyżej kreowaniu epilogu. Powołuje się przecież tutaj do istnienia – i to zarówno w twórczości literackiej, jak i w inscenizacjach teatralnych – swego rodzaju kontrolującą świadomość czy może raczej *inscenizatora implicite*, który zmierza do zatarcia granic pomiędzy życiem a dziełem. Wyostrajac: to tak jakby to wyobcowane widzenie, które na różne sposoby ujawniało się w filmach Bergmana, które wcielało się w różne postaci, na podobieństwo Borga przygwożdżone do prawdziwej lub wyobrazonej kurtyny, ponownie wkraczało do twórczości, chociaż teraz, by tak rzec, do swojego prawdziwego żywiołu, czyli do teatru. I również tutaj jest obarczone pamięcią jako dodatkowym i nieuniknionym efektem dystansu – w tym wypadku pamięcią mniej lub bardziej *autobiograficznego świadka*.

I jeszcze jedno uściślenie: kiedy te filmy – czyli to, co razem z pisarstwem stanowi podstawę kształtowania materiału autobiograficznego lub autotematycznego – zniknęły z twórczości artysty, owo widzenie otrzymało w zamian bardziej eksponowane miejsce (również) w teatrze. U późnego Bergmana teatralna scena

pamięci w formie filmowej fikcji przekształciła się, jak się wydaje, w teatralną scenę jako pamięć.

Teatr jako pamięć: Retrospektywny Poeta, Młody Gniewny i Artysta *in spe*

Zjawisko to można odkryć w przedstawieniach Bergmana na wielu planach. Była już mowa o *Królu Lirze* jako zapowiedzi zwróconej w przeszłość, pierwszym przystanku i miejscu, w którym rozgrywa się pamięć. Podobny charakter cechuje pewną część spektakli powstałych w równych odstępach czasu po *Królu Lirze* od 1984 do 1994 roku, z których wszystkie można zaliczyć do podobnego „gatunku” albo przynajmniej określić tytułem próby jednym wspólnym pojęciem – fresku życia: *Gra snów* (1986), *Peer Gynt* (1991) i *Zimowa opowieść* (1994).

Gra snów to przecież dramat wędrówki po różnych stacjach życia, podobnie jak *Peer Gynt*, i jest równie oczywiste, że Bergman podkreślił to w swoich inscenizacjach. Sztuka Ibsena, w oryginale pomyślana jako dramat wędrówki w pięciu aktach, została na przykład skondensowana do trzech epizodów, które ponadto otrzymały własne podtytuły: młodość (*Baśnie i marzenia*), dojrzałość (*Obcy kraj*) i starość (*Powrót do domu*). *Zimowa opowieść* Szekspira również została podzielona na trzy części; według Bergmana sama sztuka traktuje o śmierci Miłości, przetrwaniu Miłości i o zamartwychwstaniu Miłości³⁶. W tym kontekście nie bez znaczenia jest i to, że Bergman ponadto w dwóch wypadkach zmienił tytuł sztuki na formę określoną – *Drömspelet i Vintersagan* – co wraz z dwoma imionami w obu pozostałych tytułach podkreśla wrażenie mniej więcej spójnego projektu.

Natomiast owo zaakcentowanie idei fresku życia najlepiej widać w *Grze snów*. Najpierw Bergman usunął Prolog, w którym bóg posyłał córkę Indry na ziemię, i w to miejsce – swoim zwyczajem – wstawił prolog własny. Tak więc przedstawienie rozpoczynało się od tego, że Poeta siedział przy biurku i czytał kilka linijek ze sceny w tak zwanej Grocie Fingala (która w oryginale następowwała znacznie później). Na prawo od niego przy fortepianie siedziała kobieta (*brzydka Edyta*) i grała kilka akordów w tonacji moll. Potem wchodziła mała dziewczynka, Córka-Agnes, i wraz ze swoim ojcem „wywoływała” rosnący zamek, który sytuował się gdzieś poza sceną na widowni. A zatem już od samego początku pojawiała się tematyczna sugestia życiowego fresku dzięki temu, że Agnes najpierw przedstawiono jako małą dziewczynkę (czego nie ma u Strindberga), aby dopiero potem, kiedy spektakl rozpoczął się na dobre, ukazać ją jako dorosłą. Na dodatek w końcowej scenie w roli Agnes Bergman obsadził starszą aktorkę. *Z początku dziecko, przy końcu starzec, pomiędzy jednym i drugim życie ludzkie* – napisał w *Laterna magica*³⁷.

Ten podział na trzy części jest w gruncie rzeczy całkowicie zgodny z intencjami Strindberga; u niego również Córka przedziera się przez życie, doświadcza różnych sytuacji i ról, a poza tym napisał on przecież w swojej słynnej przedmowie do sztuki, że osoby będą się *rozszczepiały, rozdawały, podwajały*. Tymczasem mimo woli nasuwają się skojarzenia z filmami Bergmana, gdzie – jak widzieliśmy – często zajmował się on rozmnożonymi postaciami, które stanowiły swoiste komponenty czy też aspekty jednej osobowości. Na przykład w *Twarzy*



Hańba, reż. I. Bergman (1968)

Goście Wieczery Pańskiej, reż. I. Bergman (1962)





Fanny i Alexander, reż. I. Bergman (1982)

Twarzą w twarz, reż. I. Bergman (1976)



iluzjonista Vogler i radca medycyny Vergerus na pierwszy rzut oka wydawali się przecież wzajemnymi przeciwieństwami, ale potem okazali się wobec siebie komplementarni, natomiast w *Puszy się i miota* oba typy postaci po prostu ulegały odwróceniu; tam Vogler jest emerytowanym profesorem egzegetyki, czyli akademikiem, gdy tymczasem we wcześniejszych filmach był artystą, natomiast artysta w tej sztuce i filmowy wynalazca, Carl Åkerblom, teraz jest inżynierem. Podobna komplementarność w jeszcze wyższym stopniu charakteryzuje postacie w filmach z lat sześćdziesiątych, takich jak *Milczenie*, *Persona* i *Rytuał*, a także *Szepty i krzyki* z 1973, który to film, by posłużyć się porównaniem Bergmana, najbardziej przypomina różne instrumenty w jednej i tej samej sonacie lub *muzyczne opracowanie różnych głosów w jedno concerto grosso duszy*³⁸.

Niezależnie od tego, co wpłynęło na co, czy podziały na dwie lub więcej osób początkowo szukały sobie drogi z teatru do filmu, czy odwrotnie, faktem jest, że w znacznym stopniu łączą one filmy Bergmana z jego przedstawieniami, również tym wczesnymi³⁹.

Wypowiedzi Bergmana ponadto sugerują, że rozszczerzone postacie z jego filmów składają się z aspektów jednej i tej samej psyche, którą niekiedy można przełożyć na instancję narracyjną o podłożu autobiograficznym, wyraźnie z kolei związanym z samym procesem twórczym. Na przykład w *Obrazach* tak pisze o *Rytuale*, który traktuje o problemie artysty: *Mniej lub bardziej świadomie rozszczerpiłem się na trzy postacie*. W innym miejscu można przeczytać: *Jedynie w napięciu pomiędzy trzema wierzchołkami trójkąta można czegoś dokonać*⁴⁰. Można to porównać z późniejszym wywiadem na temat *Puszy się i miota*: *Gdybym miał być strasznie wnikliwy – co mnie odstręcza, podobnie jak analizowanie własnej twórczości – ale jeśli połączyć wuja Carla, profesora Voglera i Paulinę Thibault plus odrobinka nauczyciela w Grånäs, to wtedy macie mnie!*⁴¹

Skoro jest to również generalny pomysł na Strindberga w *Grze snów* – gdzie dramat, który rozgrywa się na scenie, jest tym samym, który Marzyciel widzi swoim wewnętrznym wzrokiem – to warto zwrócić uwagę, że rola Poety w ostatniej inscenizacji tego dramatu zmierza do utożsamienia się z ową instancją narracyjną. Jak już wspomnieliśmy, przedstawienie otwiera obraz Poety siedzącego przy biurku, w natchnieniu, by tak rzec. Powstawało wrażenie, że to on siłą swojej wyobraźni powoływał do życia dramat, który zaraz miał się rozegrać na scenie i w którym on sam miał brać udział. I podobnie spektakl zamykał obraz gasnącej lampy na biurku Poety, w tym samym momencie, kiedy Agnes przeobrażała się w małą dziewczynkę i wpełzała za biurko; to, co ona reprezentowała i kształtowała – życie, sen – jednocześnie stawało się równe fikcji, przekazywanej przez Poetę, tutaj równoważnego z marzycielem i inscenizatorem: ową kontrolującą świadomością. (Należy zwrócić uwagę, że owa świadomość w tym spektaklu nie była utożsamiana ze Strindbergiem, w przeciwieństwie do telewizyjnej wersji Bergmana z 1963 roku⁴²).

W gruncie rzeczy już przedstawienie *Gry snów* z lat siedemdziesiątych było pomyslane w podobny sposób, jednak – jak widzieliśmy – pod kątem wyraźniejszego metateatralnego konceptu, bowiem tam Poeta chwilami mógł nawet wchodzić pod biurko, aby podsłuchiwać „swoje” postacie – te istoty, które ożywiały dzięki swojej wyobraźni, nadając im kształt we wprowadzeniu do spektaklu⁴³. Nieprzypadkowo przedstawienie to powstało w czasie, kiedy praktyka

teatralna Bergmana, jako całość we wzajemnym oddziaływaniu z jego praktyką filmową, podlegała radykalnym przemianom. Pod tym względem można ów wyraźny meta-aspekt w *Grze snów* z powodzeniem porównać na przykład z autotematyzmem *Persony* i z innymi autotematycznymi filmami z tego okresu.

W spektaklu z 1986 roku nastąpiło jeszcze jedno przesunięcie punktu ciężkości w stronę autorefleksywnej i wyraźnie zaznaczonej instancji narracyjnej. Poeta był tutaj – jak piszą Markerowie – *kontrolującą świadomością dramatu, a także aktywnym pośrednikiem pomiędzy aktorami a widownią (...) stał się współreżyserem przedstawienia*⁴⁴. O tym „asystującym” reżyserze można w jeszcze większym stopniu powiedzieć, że jest on związany z implikowanym inscenizatorem, tutaj dodatkowo zaakcentowanym przez kontekst, który – z oczywistych powodów – w różnym stopniu charakteryzował wcześniejsze przedstawienia, czyli przez ideę fresku życia i teatru jako miejsca gry pamięci.

W tych okolicznościach interesująco przedstawia się również porównanie z filmem *Fanny i Alexander*, który przecież kończył się na tym, że babka głośno czytała przytulonemu do niej Alexandrowi przedmowę Strindberga (*Wszystko może się wydarzyć...*). W zakończeniu *Gry snów* Bergman pozwalał starej Agnes opowiedzieć Poecie, którego trzyma w objęciach, mit o Brahmie i Mai (który dla Strindberga w tamtym okresie streszczał jego filozofię: *świat jest fantomem, iluzją...*), tak jakby to była bajka na dobranoc. Jeśli pamiętamy, w jak znacznym stopniu Aleksander był *alter ego* Bergmana, to taką koncepcję w spektaklu wzmacnia również Poeta jako sobowtór implikowanego inscenizatora lub jego widzialna manifestacja.

W tej sytuacji nie należy także zapominać, że spektakl *Po próbie*, który miał premierę telewizyjną zaledwie dwa lata wcześniej, był również opartym na biografii dramatem pamięci, który nie tylko wyraźnie odsyłał do *Gry snów*, ale był tak samo pomyślany. Ponadto przedstawienie to rozpoczynało się w podobny sposób: głównego bohatera, Henrika Voglera, który zasiedział się w dużym teatrze po całodiennej próbie *Gry snów*, widzimy przecież przy biurku Poety, które stoi na scenie – w tym samym miejscu co biurko w spektaklu w Dramaten. I podobnie jak tamten przegląda on swój scenariusz reżyserski, a następnie jego pamięć materializuje się na scenie teatralnej. Co więcej, Anna, młoda aktorka, która gra Córkę w inscenizacji Voglera, w trakcie akcji przeobraża się w małą dziewczynkę – podobnie jak w Bergmanowskiej inscenizacji dwa lata później. Jest zatem więcej niż prawdopodobne, że ta sztuka o *Grze snów* wpłynęła na nią samą, kierując ją w stronę owej autobiograficznie potraktowanej kreacji epilogu, na którą Bergman wówczas zdecydował się najprawdopodobniej również w teatrze.

Jednocześnie należy koniecznie zwrócić uwagę na to, że owa kontrolująca świadomość i pośrednicząca instancja, miejscami możliwa do zidentyfikowania z biograficzną osobą Bergmana, również – i przede wszystkim – dotyczy *mitu* Bergmana: jakiegoś innego, przefiltrowanego przez spektakle, media i czas „Bergmana”. A zatem to, z czym mamy do czynienia, polega na kultywowaniu czy rekrutacji tego, co nosi nazwę biograficznej legendy, czyli fantomalnej osoby, która z czasem otacza jakąś znaną w kulturze osobistość⁴⁵. Ten „drugi” Bergman został powołany do życia przede wszystkim przez samego Bergmana, który przecież od swoich najwcześniejszych publikacji i wywiadów często podkreślał na przykład znaczenie dzieciństwa jako źródła inspiracji artystycznej, a potem w trakcie swojej kariery, zarówno w wywiadzie książkowym *Bergman*

om Bergman, jak i w *Laterna magica* konsekwentnie opowiadał, nawet w odpowiedzi na pytania ściśle związane ze sztuką, atrakcyjne anegdoty oraz przekazywał informacje o autobiograficznym charakterze.

W *Laterna magica* Bergman zupełnie przypadkowo odnotowuje taką oto refleksję, nawiązując do uwagi, że postanowiono rozbudować Małą Scenę Dramatyczną o pięć metrów w stronę widowni w celu stworzenia zewnętrznej przestrzeni – *domeny Poety* – która z kolei miała otwierać się na tylną magiczną przestrzeń: *Będąc dzieckiem stałem często w domu w ciemnej jadalni i zaglądałem do salonu przez półuchylone drzwi*⁴⁶. Tego rodzaju dygresja częściowo zapewne należy, zwłaszcza w wywiadach, do arsenału tego, co Bergman nazywał *gładkimi unikami*⁴⁷, na które pozwala sobie każda rutynowana ofiara dziennikarzy. Nie przeszkadza to jednak temu, że są one traktowane *ad notam* i kultywowane przez wielu badaczy zarówno w Szwecji, jak i za granicą, co z czasem dzięki niezliczonym przekazom złożyło się na swoją własną prawdę; to część monolitycznej Bergmanowskiej mitologii, o której ze skłonnością do biografizmu brawurowo rozprawiły mniej lub bardziej sensacyjne dzienniki i tygodniki⁴⁸.

W każdym razie to tę legendę Bergman jako inscenizator chyba eksploatuje (również) w swoich ostatnich spektaklach teatralnych. Jednak nie bez pewnego ryzyka⁴⁹. Wyraznym tego przykładem jest *Hamlet*, wystawiony w tym samym roku co *Gra snów*. Z debaty, jaka wywiązała się po premierze, wynika, że większość recenzentów była jednak zgodna, iż Hamlet w tym przedstawieniu był przede wszystkim przedstawicielem (współczesnej) bezkompromisowej, częściowo zaślepionej swoimi ideałami młodzieży. Tak jak to wyraziła Carina Wærn w przyczynku do dyskusji: *Jest on wiecznym buntownikiem. Przenikliwym, pesymistycznym i bezlitosnym w osądzie bliźnich. Wiecznie młody i niedojrzały, do pasji doprowadza go słabość ludzkiej duszy. Hamlet jest burzycielem zabawy, którego w jego fundamentalistycznej żarliwości zaślepią uczciwość*⁵⁰.

Można by dodać, że owa fanatyczna uczciwość jest cechą, która w filmach Bergmana natychmiast narzuca głównej postaci związek z tematyką prawdy i kłamstwa, w szczególności z bezkompromisowym wymogiem prawdy u jego młodszych bohaterów, na przykład Antoniusa Blocka w *Siódmej pieczęci*, który za każdą cenę chce *wiedzieć*, a nie *poprzestawać na wierzcie czy półprawdach*. To jest, jak już była o tym mowa, dążenie do uczciwości, które było problematyzowane i traktowane z wielkim sceptycyzmem: w *Personie* aktorka Vogler odkrywa, że prawda – jej próba *być*, a nie *stwarzać pozory*, by ponownie zacytować słowa lekarki w filmie – okazuje się jeszcze jednym kłamstwem i maską, podczas gdy podobne żądanie prawdy w *Namiętności* Bergman określa jako wręcz *niebezpieczne*⁵¹.

Hamlet w scenicznej wersji Bergmana był zatem w dalszym ciągu młodym człowiekiem, który w fundamentalistycznym zapale do uczciwości starał się zrywać maski i ujawniać kłamstwa starszego pokolenia, a jednocześnie sam – paradoksalnie, ale jednak logicznie – okazywał się równie zależny od ról, wypróbowywanych i odrzucanych. Znamienne że Bergman przesunął monolog *być albo nie być* do sceny, w której Hamlet udziela rad wędrownej trupie aktorskiej, co spowodowało, że ta najbardziej uskrzydłona fraza teatralna okazała się czymś więcej niż tylko *teatrem*, jakąś rolą dla Hamleta do udawania i do utożsamiania się z nią: u aktorów znalazł on jednocześnie alternatywną rzeczywistość, w której mógłby żyć⁵². Tutaj sens był, podobnie jak w filmach Bergmana, dwo-

jaki czy nawet trojaki: teatr i sztuka mogą odsłaniać prawdziwy stan rzeczy – na przykład zgniliznę w państwie duńskim, a jednocześnie ta sztuka sama w sobie budzi wątpliwości, skoro opiera się na kłamstwie, iluzji i przeklętym zmysłeniu.

Jakimś elementem tej gry masek wydaje się fakt, że reżyser w scenie z grabarzami zupełnie bez skrępowania ubrał Hamleta w kostium, który w powszechnej świadomości przez długi czas kojarzył się z młodym Bergmanem, co również odnotowali nieco zbici z tropu recenzenci: czapeczka z włóczki, skórzana kurtka, manchesterowe spodnie i wysokie buty⁵³. Tym samym konstатовano również, że przedstawienie to dobrze pasuje do zakotwiczonej w autobiografii kreacji epilogu, co Bergman sam pośrednio jakby potwierdzał w ówczesnych wywiadach („*Hamlet*” *traktuje o dojrzałości duszy*)⁵⁴, a dokonywało się to między innymi drogą świadomego wykorzystywania biograficznej legendy jako sfery sugestii czy skojarzeń i prowadziło do generalnej koncepcji reżyserskiej.

Jeśli to przedstawienie pod wieloma względami można postrzegać jako pewien komentarz do samego „mitu” Hamleta⁵⁵, na co zwrócili uwagę Markerowie, to stało się ono również w pewnej mierze komentarzem do mitu Bergmana: mit Hamleta przefiltrowany przez jeszcze jedną warstwę mitu. Ten medialny obraz młodego Bergmana (przywołany w zakończeniu spektaklu dzięki spektakularnie anachronicznemu wtargnięciu ekipy operatorskiej) rzucał na przedstawienie snop światła pamięci – mniej więcej tak samo jak Bergman pozwolił *Hamletowi* oświetlić swoje dziecięce *alter ego* w *Fanny i Alexandrze*.

Podobną tendencję można wyśledzić w *Zmierzchu długiego dnia* O’Neilla, następnym po *Hamlecie* przedstawieniu z 1988 roku, chociaż na pierwszy rzut oka zdaje się ono być od poprzedniego oddalone o całe lata świetlne. W gruncie rzeczy nawiązanie do autobiograficznej legendy jest tutaj wyraźniejsze, jako że sztuka ta ma również młodego bohatera (Edmund), uważanego za *alter ego* O’Neilla, a poza tym analizuje rodzinny dramat, w którym bierze on udział. A zatem wymiar pamięci jest zawarty już w samej sztuce, ale inscenizacja Bergmana podkreślała go na różne sposoby, na przykład przez ogołoconą, abstrakcyjną scenografię. Ingmar Björkstén tak to określił w swojej recenzji: *To, co się rozgrywa, to są wspomnienia w czarnej skrzynce pamięci (...). Z daremnej próby stłumienia pamięci pisarza wyzwała się dramat losu czterech postaci w krytycznej sytuacji*⁵⁶. Edmund ze swoim czarnym notatnikiem stał się zatem *bacznym i spostrzegawczym sobowtórem dramaturga* – napisali Markerowie⁵⁷.

W inscenizacji Bergmana podkreślono to, że był on właśnie artystą *in statu nascendi*. Na przykład w trakcie rozmowy brata Jamie z ojcem przez cały czas było widać Edmunda leżącego na zewnątrz miejsca gry w pozycji embrionalnej. Rola ta wychodziła na jaw choćby w zakończeniu spektaklu, kiedy to Bergman pozwalał Edmundowi zatrzymać się jeszcze na scenie, gdy tymczasem jego czarny notatnik (z którego przed chwilą czytał ojcu) ciągle leżał na stole; potem go zabierał i ociągając się wychodził za innymi w ciemność. Lasse Bergström tak to opisał w swojej recenzji: *W głębi duszy zaczął on już redagować tę sztukę złożoną z krwi, bólu i przenikliwości, którą właśnie obejrzelismy. (...) Edmund Tyrone wychodzi za innymi, aby powrócić jako twórca Eugene O’Neill*⁵⁸.

W owym artyście *in spe* można bez większych trudności dostrzec swego rodzaju młodszego brata tego „dojrzałego” Poety z *Gry snów*, którego da się utożsamić z owym implikowanym inscenizatorem bądź Marzycielem – tym, któ-

ry pamięta. Co więcej, to, iż rolę *alter ego* O'Neilla i obserwatora grał Peter Stormare, również nie jest bez znaczenia, skoro obecnie stał się on powszechnie znany jako jeszcze jedno Bergmanowskie *alter ego*, częściowo dzięki swojej głównej roli w *Hamlecie*, częściowo dzięki wywiadom i portretom w dziennikach i tygodnikach, gdzie szczególnie podkreślano jego komitowę (i podobieństwo) z Bergmanem.

Natomiast tym, co łączy spektakl *Zmierzch długiego dnia* z opisywaną tutaj kreacją epilogu, są wyraźne paralele z filmami Bergmana. Przede wszystkim wydaje się, że jako filtr interpretacyjny funkcjonowało w tym wypadku *Jak w zwierciadle*. W filmie tym, który rozgrywa się nad morzem i na wyspie, są – podobnie jak w sztuce – cztery postacie i w otwierającym film dalekim planie bohaterowie ci jak gdyby wyzwalali się z rozległej powierzchni morza, przybyli jakby znikąd, podobnie jak członkowie rodziny w sztuce. Rodzina u O'Neilla również mieszka nad morzem i, jak wspomnieliśmy, tutaj także usunięto powszechnie stosowane naturalistyczne rekwizyty, gra natomiast odbywała się na podwyższonej platformie, na tle i w obramowaniu, które były pogrążone w ciemności.

Co ciekawe, niektórym recenzentom przypominała ona tratwę, co można porównać właśnie do wyspy. Leif Zern tak to określił: *Każda figura może zarysowywać się w całej swojej posępnej postaci na tle czarnej i nagiej przestrzeni, która wyprowadza sztukę poza granice naturalizmu i wprowadza w obręb symbolizmu; na granicy z grą snów*⁵⁹. Wrażenie to podkreślają dźwięki syren przeciwmgłowych w prologu, dobrze znany motyw w „wyspiarskich filmach” Bergmana; ponadto powracał on później, na przykład w czasie napadu lęku Mary, szczególnie kiedy próbuje ona się modlić (...*gdybym tylko mogła odzyskać utraconą wiarę*).

W *Jak w zwierciadle* podobnie jak w sztuce utrata wiary to ważny temat⁶⁰ i również tutaj poszukiwanie wiary rozgrywa się w głębi duszy postaci kobiecej, Karin (Harriet Andersson), co znajduje wyraz w chorobie psychicznej. Wzajemne podobieństwo wykazują nawet pewne detale scenografii filmu i przedstawienia. W filmie na przykład ważną rolę odgrywa tapeta w pokoju na strychu, dokąd ucieka Karin; to tam, po drugiej stronie wytapetowanej ściany, spodziewa się ona cudu i spotkania z bogiem, któremu oddaje cześć. (W *Obrazach* Bergman pisze w kilku miejscach właśnie o motywie tapety i o Karin: *Tą graniczną linią, którą musi ona przekroczyć, jest dziwny wzór na tapecie*⁶¹). W *Zmierzchu długiego dnia* motyw ten powraca w ostatnim akcie, kiedy granica ostatecznie zostaje przekroczona, w formie wielkiego, pomalowanego na zielono wzoru na tapecie rzuconego na tło.

Podobieństwa między filmem a przedstawieniem są tak daleko posunięte, że kiedy Mary (w tej roli Bibi Andersson) w swoim rozpaczliwym monologu (w III akcie) poświęconym temu, że utraciła duszę, wyciąga ramiona prosto w górę, to wykonuje dokładnie taki sam gest jak Karin w filmie, kiedy stoi na dnie wraku statku i w niemej rozpacz wyciąga ramiona w górę w stronę luku nad sobą, z którego pada na nią prostokąt światła.

Stare dziecko

A zatem można powiedzieć, że na przełomie lat dziewięćdziesiątych na scenie Dramaten zaczęła się krystalizować obecność biograficznej legendy: drogą mnożenia pokoleń i dzięki postaci Poety w *Grze snów*, potem młodzieńca w *Hamlecie* i dora-

stającego artysty w *Zmierzchu długiego dnia*. W każdym razie takie było tło, na którym miał się rozegrać następny wielki fresk życia, czyli *Peer Gynt*.

Od tej pory odniesienia do własnych filmów kumulują się i zagęszczają w przyspieszonym tempie. Już pierwsza wymiana zdań w *Peer Gynt* została tak zinterpretowana, że wstępna replika matki Aasy – *Peer, znów kłamiesz!* – była jeszcze bardziej zaakcentowana. Tym samym został zasygnalizowany temat życiowego kłamstwa, co w istocie rzeczy jest całkowicie zgodne z duchem *Peer Gynta*, baśni i bajki. A zarazem uwypukleniu podlegał temat, który przecież przenika filmy Bergmana. To, iż Peer fantazjował na temat swojego życia i próbował różnych ról, było sprawą oczywistą; między życiem a fikcją nie istniała dlań żadna różnica. Było to całkowicie zgodne z jeszcze jedną zmienioną przez Bergmana repliką: *Diabelskie sztuczki!* na: *Co za diabelski teatr!*⁶²

Widziane w tym kontekście przedstawienie koresponduje z filmem, który powstał znacznie wcześniej i na pierwszy rzut oka wydaje się diametralnie odmienny, z *Milczeniem* z 1963 roku. Ale mamy tutaj do czynienia z zadziwiającymi podobieństwami, zarówno jeśli chodzi o szczegóły, jak i bardziej ogólny charakter. Częściowo spektakl ten – podobnie jak film – charakteryzowała koncepcja gry snów. Na przykład już w trakcie rozmowy Peera i matki Aasy słychać było tykanie zegara, podobnie jak pospieszne tykanie zegarka towarzyszyło czołwice *Milczenia*, gdy główne postacie filmu – chłopiec i dwie kobiety – budzą się do życia, które wygląda jak sen i nierealność.

Tym samym przedstawienie przybierało kształt gry snów o życiu – fantazja i życie jako sen. Taka interpretacja pokrywa się również z faktem, że Peer na początku spektaklu wstawał z łóżka matki Aasy niczym nowo narodzony, podczas gdy pod koniec przedstawienia to samo łóżko zajmowała oczekująca Solwejga z chustą matki Aasy na ramionach. Zacytujmy samego Bergmana: *Sztuka, która jest snem, kończy się tam, gdzie się zaczęła (...), z Peerem powracającym do łona*⁶³.

Rzeczywistość w *Milczeniu* również nabiera widmowej postaci, przede wszystkim dla małego chłopca, dla którego nie tylko świat dorosłych, ale świat jako taki wydaje się nieuchwytny i niepojęty; dla niego byt, podobnie jak dla Peera podlega procesowi ciągłego stawania się, magicznego i zwodniczego. Ogromna różnica polega oczywiście na tym, że dla chłopca świat pozostaje jakąś możliwością (w zakończeniu filmu jest on na drodze do rozłączenia się z matką, na drodze – dzięki mowie – ku samodzielnej egzystencji); podczas gdy Peer spieszy się dalej, od stacji ku stacji i od roli do roli – a jednak stoi w miejscu, w akcie powtarzania. Aby u końca swojej drogi życiowej – w ulubionym obrazie Bergmana – wpełznąć na powrót do ciała matki.

Tym samym Peer jest również wariacją na powracający u artysty temat *dużego dziecka*, w tym wypadku dzielącego z chłopcem w *Milczeniu* tę samą właściwość poszukiwacza, nawigatora bytu. Związek pomiędzy nimi pojawiał się choćby w scenie, w której matka Aasa umierała, a Peer kulił się u stóp łóżka i ukradkiem wycierając łzy, zaczynał opowiadać bajki. Scena ta wyglądała tak, jakby była nieomal bezpośrednio przeniesiona z *Milczenia*. W filmie chłopiec obserwuje swoją chorą ciotkę, która prosi, aby jej coś poczytał. Potem on się boi, ponieważ ona *dziwnie* wygląda, i zamiast czytać biegnie po swój teatrzyk kukiełek, którym później, pochylony u szczytu jej łóżka, pozwala się bić; *bo się boi* – wyjaśnia, wycierając łzy.

Być może podobna sugestia pojawiała na temat Peera, a mianowicie, że nie jest on dostatecznie dorosły, lecz oszukuje umierającą Aasę: *Peer, artysta zniewolony przez swoje opowiadanie, ucieka, kiedy zegar tyka, a matka umiera, zapomniana przez syna. (...) Scena ta staje się studium cofania się człowieka w obliczu chwili prawdy*⁶⁴ – napisała recenzentka Tov Ellefsen. W tej perspektywie Peer był artystą, czyli dużym dzieckiem, wiarogłównym wobec wszystkiego i wszystkich, wiernym tylko samemu sobie. Zawsze odrzucał zależność, wybierał ucieczkę – stawał się, by posłużyć się terminem ze sztuki, samowystarczalny.

Do tego dorosłego czy też starego dziecka Bergman powraca w *Rozmowach poufnych*, w rozdziale, w którym Anna opowiada swojej przyjaciółce, że przez cały czas spędzony z kochankiem Tomaszem widziała przed sobą swojego męża: *(...) nagle zobaczyłam Henryka. Zrobiło mi się potwornie przykro, bo wyglądał zupełnie inaczej... Ani śladu władczego spojrzenia, złości, skargi czy płaczhliwego rozmantania. Ani śladu maski. (...) Nie, zobaczyłam twarz osiemdziesięcioletniego starca. Nie był zjawą, nie stał przede mną, jego obraz trwał pod powiekami. (...) tylko patrzyłam, wpatrywałam się, nie mogłam tego znieść. (...) widziałam stare dziecko, które jest mi przypisane. I myślę, że zadawanie mu ran to część mojej roli*⁶⁵.

Anna mówi o swoim mężu, ale można się tutaj domyślać obecności również innego dziecka, jej syna, który także – w tym dramacie losu, o jakim opowiada cała książka – zada nieuleczalne rany; i który teraz, z innego krańca czasu, wkłada te słowa w usta Anny. Podobne poczucie życiowej katastrofy, do której już doszło, i jej konsekwencji zaciąży na *Dobrych chęciach*, gdzie tekst opowieści kończy się na tym, że ma się narodzić dziecko młodego małżeństwa, tożsame z autorem.

W książce, zanim potomek młodego małżeństwa przyjdzie na świat, pojawia się również inne, może bardziej zmetaforyzowane dziecko: mały Petrus, uzdolniony dziwak, którym opiekują się Henryk i Anna i nad którym potem znęca się ojczym. Chłopiec ten staje się zarówno swego rodzaju reinkarnacją owego odrzuconego dziecka, którym kiedyś był Henryk, ale również w pewnym sensie także przedstawicielem tego mniej lub bardziej niepożądanego dziecka, które pod koniec opowieści spoczywa pod sercem matki. On jest tym, którego oszukano i dlatego sam oszukuje, tym, którego nienawidzono i dlatego sam nienawidzi; jest ogniwem w łańcuchu wspólnego losu, który szkicuje ta opowieść – wówczas, teraz i w przyszłości – gościem jednocześnie z przeszłości, jak i z przyszłości i dlatego również sobowtórem tego głosu, który opowiada z drugiego końca już przebytej drogi życiowej. Trudno się dziwić, że Bergman, w okresie kiedy rozpoczął pisanie autobiograficznego cyklu o swojej rodzinie, pozwolił temu dziecku ujawnić się aż do tego stopnia. Ale ciekawe wydaje się to, że znalazło ono odbicie również w inscenizacjach teatralnych. Dotyczy to zwłaszcza *Domu lalki* – wystawionego na rok przed *Peerem Gyntem* – gdzie dziecko w przeciwieństwie do bardziej konwencjonalnych inscenizacji tego dramatu dostało rolę rzucającą się oczy. Dziewczynkę Hilde (takie nosi imię w spektaklu Bergmana) uczyniono jak najbardziej uczestnikiem rodzinnego dramatu.

Bierze ona udział w prologu, kiedy Nora opowiada jej bajkę, aby pod koniec pojawić się w sypialni rodziców, gdzie stoi w milczeniu z lalką w objęciach i słucha awantury małżeńskiej. Podobna sytuacja przytrafia się w *Niedzielnych dzieciach*

małemu Pu, który wystraszony, również podsłuchuje nocną kłótnię swoich rodziców⁶⁶. W tym kontekście chyba nie bez znaczenia jest to, że Norę w tym przedstawieniu grała Pernilla August, czyli ta sama aktorka, która wystąpiła w głównej roli kobiecej w *Dobrych chęciach*, również dramacie rodzinnym opartym na autobiografii.

Ale Hilde stała się również w bardziej ogólnym znaczeniu obserwatorem tego dramatu, w którym sama brała udział. W spektaklu tym Bergman pozwolił przecież aktorom-postaciom siedzieć na krzesłach obok sceny, na pełnym widoku, przez całe przedstawienie, w oczekiwaniu na wejście. Obecność Hilde zaznaczało tym, że jej lalka leżała na jednym z krzeseł. Oprócz tego dziewczynka powracała w końcowych scenach, kiedy Nora opuszcza dom, tak jakby zamykała dla nas tę historię.

Tym samym Hilde wchodzi w rolę swego rodzaju autobiograficznego świadka w dziecięcej postaci, związanego z implikowanym inscenizatorem. W tym drugim wypadku jej funkcja jest podobna do tej, którą przydzielano dziecku we wcześniejszych filmach Bergmana: chłopcu, który otwiera *Milczenie* i *Personę* (i grany jest przez tego samego aktora), i Alexandrowi w prologu i epilogu *Fanny i Alexandra* – wszyscy oni zarówno uruchamiają, jak i zamykają filmowe opowiadania, a jednocześnie w nich grają.

Ale o ile dzieci w tych dwóch filmach z lat sześćdziesiątych wchodzi w bardziej autotematyczny kontekst, o tyle w *Fanny i Alexandrze* wyartykułowane są raczej wątki o charakterze autobiograficznym⁶⁷. Z tego punktu widzenia warto zauważyć, że z jednej strony dzieci, po tym ostatnim filmie, zaczęły zajmować coraz więcej miejsca również na scenie w spektaklach Bergmana, z drugiej, że zbiega się to z owym elementem autobiograficznym i stopniowo go wzmacnia. Dziecko było – jak to widzieliśmy już w *Grze snów*, gdzie Agnes-Córka pod postacią małej dziewczynki była wyraźnie związana z Poetą – współreżyserem i implikowanym inscenizatorem – zarówno na początku, jak i w zakończeniu przedstawienia. Ten autobiograficzny sygnał interpretacyjny był sugerowany również w wywiadach z okresu powstawania spektaklu, kiedy to Bergman niepytany odsyłał do wspomnień z dzieciństwa, opowiadając zwłaszcza o tym, jak przeżywał oglądając po raz pierwszy *Grę snów*⁶⁸.

Natomiast przedstawieniem, które najlepiej ilustruje coraz wyraźniejszą rolę dziecka w Bergmanowskich spektaklach jest *Zimowa opowieść* z 1994 roku. Od strony akustycznej sygnalizowano to już od samego początku spektaklu, kiedy było słychać ostatnie dźwięki fortepianu, podobne do tych z *Fanny i Alexandra* (poza tym zagrane przez tego samego muzyka, Daniela Bella). Oprócz tego sztukę z filmem kojarzył dodany do niej prolog, zapożyczona od Almqvista akcja w ramie, która przeobrażała cały spektakl w przedstawienie teatru amatorskiego z okazji przyjęcia na zamku myśliwskim, przyjęcia, które, podobnie jak to było w filmie, odbywa się w wieczór wigilijny. Oprócz tego, o czym już była mowa, to dziewczynka i chłopiec w prologu uruchamiali właściwe przedstawienie: ukryci za teatralnymi maskami ciągnęli od tła ku rampie ruchomą platformę z głównymi bohaterami sztuki spoczywającymi na sofie.

W dodatku chłopiec wnosił teatr lalek – miniaturę sceny – którym zaczynał się bawić. Niekiedy przerywał zabawę, tak jakby chciał posłuchać przedstawienia, które odbywało się na prawdziwej scenie, zwłaszcza podczas monologu

zazdrości ojca. Kiedy ten potem mówił do niego, aby się oddalił (*Idź, chłopcze, pobawić się swoim teatrem, twoja mama też się bawi*), zabierał swój teatrzyk i wychodził, po czym *the proper play* mogła się zacząć.

A więc jest to łatwo rozpoznawalna pra-scena – dziecko obserwuje dramat rodziców. Ale raz jeszcze mamy do czynienia z dzieckiem również jako pośrednikiem przedstawienia, ukazanym w sposób, który łączy je z implikowanym inscenizatorem i autobiograficznym świadkiem: ono jest tym, kto podobnie jak Poeta w przedstawieniu *Gry snów* i Alexander w filmie „wywołuje” akcję i załadnia ją, a jednocześnie sam bierze w niej udział.

Chłopiec ten powracał również wielokrotnie w trakcie przedstawienia *Zimowej opowieści*, jakby w celu zaznaczenia obecności ucieleśnionej pamięci. A potem na przykład pojawiał się w zmianie scen, które niekiedy kojarzyły się z filmowymi cięciami montażowymi: po scenie, w której król oskarżał żonę o zajście w ciążę z przyjacielem, chłopiec wchodził na scenę i wolno odcodził, gdy tymczasem światło powoli nad nim gasło. I z tego samego miejsca wchodził, jakby w przenikaniu, ojciec. Być może ponownie sugerowano tutaj obecność rozwścieczonego dziecka w dorosłym, wskazując, że ojciec i syn stanowią w pewnym sensie różne strony jednej i tej samej osobowości. W takim wypadku inscenizacja jako całość była podsumowaniem i freskiem życia; a syn, którego wypiera się ojciec, był jeszcze jednym Hamletem, jeszcze jednym Alexandrem.

*

To nastawienie na dziecko w dzisiejszych przedstawieniach w Dramaten stanowi wariację na temat już od dawna znanego obrazu u Bergmana – mężczyzny, który u schyłku życia kurczy się, staje się nasieniem i w końcu zanika w nicości. Pojawiał się on – jak już to częściowo widzieliśmy – zarówno we współczesnych powieściach-scenariuszach Bergmana, jak i w pojedynczych spektaklach, na przykład w *Peer Gyntie*. Obraz ten można odnaleźć również w bardzo wczesnym, nigdy niezrealizowanym scenariuszu pt. *Ryba. Filmowa farsa*, pochodzącym z początku lat pięćdziesiątych⁶⁹ i w powstałym kilka lat później *Wieczorze kuglarzy*, gdzie kłown Frost w zakończeniu filmu opowiada o ostatnim śnie o swojej żonie Almie. W tym śnie zapytała go: *Nie chciałbyś trochę odpocząć? Tak, powiedziałem. No to zrobię cię tak małym jak płód. Będziesz mógł wpełznąć do mojego brzucha i tam będziesz mógł naprawdę dobrze się wyspać. Zrobiłem tak jak powiedziała i ułożyłem się wygodnie w jej brzuchu i tam usnąłem tak głęboko, tak wspaniale – kołysałem się spokojnie jak w kolebce. Potem stawałem się coraz mniejszy i mniejszy i wreszcie byłem tak mały jak plemnik. A potem zniknąłem.*

Podobnie „wsteczny” ruchu można się domyślać w Bergmanowskich inscenizacjach od wczesnych lat osiemdziesiątych: tutaj ten ruch prowadzi od starzejącego się władcy, jest podróżą pamięci wstecz, a ściśle rzecz biorąc, ku wszystkim okresom życia: dojrzałości, młodości, dzieciństwu. I jak widzieliśmy, czas jako taki zostaje ponadto wyeksponowany przez ucieleśnienie w kobiecej postaci w *Zimowej opowieści* i podkreślany na inne sposoby w ostatnim słuchowisku radiowym Bergmana *Burza*⁷⁰.

Z tego punktu widzenia jest osobliwie adekwatne, że to kłown Frost – w pamiętnej postaci Andersa Eka – opowiada o ostatecznym zniknięciu, skoro ten na



Siódma pieczęć, reż. I. Bergaman (1956)

biało pomalowany kłown stawał się coraz wyraźniejszym symbolem śmierci u Bergmana: od Śmierci z upudrowaną na białą twarzą w *Siódmej pieczęci*, przez napawającego lękiem białego boga w *Bachantkach*, aż do granego przez Agnetę Ekmanner pobielonego Kłowna w *Puszy się i miota*. – *Już od dawna ci towarzyszę* – mówi Śmierć do Rycerza w *Siódmej pieczęci*. – *Od dawna szłaś ze mną?* – pyta Carl w tym znacznie późniejszym spektaklu. – *Dłuższy czas, dłuższy czas* – odpowiada Kłown, z takim samym duńskim akcentem jak Frost w *Wieczorze kuglarzy*.

I chyba nie powinno dziwić, że Bergman ostatnio wystawił po raz czwarty *Sonatę widm*⁷¹ Strindberga; jest to przecież dzieło, które sytuuje się już poza czasem, w nicości – pośród cieni.

MAARET KOSKINEN
Tłum. TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

- ¹ I. Bergman, *Obrazy*, tłum. T. Szczepański, Warszawa 1993, s. 228.
- ² A. Strindberg, *Dramaty*, (tłum. Z. Łanowski, Poznań 1976, s. 466-467.
- ³ Por. Ingmar Bergman, dz. cyt., s. 316.
- ⁴ Bergman już we wczesnej młodości napisał pewną liczbę sztuk, z których część sam wystawił. Opublikowano jednak tylko kilka z nich: *Jack hos skådespelarna*, Stockholm 1946; *Moraliteter. Tre pjäser (Dagen slutar tidigt, Mig till skräck, Rakel och biografmästaren)*, Stockholm 1948; *Staden*, w: *Svenska radiopjäser 1951*, Stockholm 1951 oraz *Trämålning*, (w:) *Svenska radiopjäser 1954*, Stockholm 1954 (polski przekład: *Malowidło na drzewie*, tłum. L. Kaluska, „Życie Literackie”, 1960, nr 39 – przyp. tłum.). Wszystkie wymienione dalej w tym tekście publikacje Bergmana ukazały się w wydawnictwie Norstedts, z wyjątkiem sztuki *Sista skrieket*, która najpierw wyszła jako dodatek do czasopisma „Chaplin” 1993, nr 3 (polski przekład: *Ostatni krzyk*, tłum. T. Szczepański, „Dialog” 1993, nr 12 – przyp. tłum.).
- ⁵ Zob. np. B. Steene, *Ingmar Bergmans Laterna magica*, „Finsk Tidskrift”, 1988, nr 4 i *Ingmar Bergmans Bilder och den självbiografiska genren*, „Finsk Tidskrift”, 1991, nr 5.
- ⁶ O analizie techniki narracyjnej w scenariuszu *Dobrych chęci* zob. L. Vinge, *The Director as Writer. Some Observations on Ingmar Bergman's „Den goda viljan”*, w: *A Centure of Swedish Narrative. Essays in Honour of Karin Petheric*, red. S. Death i H. Forsås-Scott, Norvik Press, Norwich 1994.
- ⁷ Wywiad w książce H. Sjögrena *Ingmar Bergman på Dramaten*, Stockholm 1968, s. 307. Zob. także *Monolog*, przedmowę Bergmana do zbioru *Piąty akt*, gdzie przedstawia on swoją metodę pisarską (*Piąty akt*, tłum. H. Thylwe, Warszawa 1997 – przyp. tłum.) Por. wspomnienia Vilgota Sjömana z lat pięćdziesiątych, kiedy to bojkotowano Bergmana, w *L 136. Dagbok med Ingmar Bergman*, Stockholm 1963, s. 23 i nn. Zob. także książkę wspomnieniową *Bokmärken* Lasse Bergströma (Stockholm 1998, zwłaszcza rozdz. 8), wyłącznego wydawcy Bergmana w Norstedts od lat sześćdziesiątych.
- ⁸ I. Bergman, *Obrazy*, dz. cyt., s. 353.
- ⁹ W dodatku wprowadzeniem do tej książki jest wyżej wspomniany *Monolog*, napisany w formie miniszutki lub prologu filmowego: *Rozjaśnienie. Z mroku wylania się sylwetka swobodnego mężczyzny. Starzec długo przygląda się niewidocznej publiczności. W końcu zaczyna mówić* (Ingmar Bergman, *Piąty akt*, dz. cyt., s. 7). Ten autobiograficzny rzeźnik przywołuje następnie w pamięci swój pierwszy teatrzyk lalek i blaszany aparat na korbkę, z krzyżem maltańskim i soczewką, lampą naftową i sepiową rolkę taśmy i stwierdza, że „*Piąty akt*” opowiada o moich wiernych towarzyszach: teatrze, scenie, aktorach i filmie, kinie i kinematografii.
- ¹⁰ Mowa o tym w artykule L. Gustafa Anderssona *Sista skrieket. Ingmar Bergman. Georg af Klercker och filmens villkor*, „Filmrutan”, 1994, nr 1.
- ¹¹ W. Szekspir, *Makbet*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1992, s. 136.
- ¹² F. J. Marker, L.-L. Marker, *Ingmar Bergman: A Life in the Theater*, Cambridge 1992, s. 44.
- ¹³ Wcześniej Bergman (jako reżyser zawodowy) wystawił tylko dwie sztuki Szekspira, poza tym w długim odstępie czasu: *Makbeta* w 1944 roku w Helsingborgu i w 1948 w Göteborgu, a także *Wieczór Trzech Króli* w Dramaten w 1975 roku. Analizę porównawczą dwóch pierwszych przedstawień zawiera artykuł Ann Fridén „*He Shall Live a Man Forbid*”: *Ingmar Bergman's „Mackbeth”*, „Shakespeare Survey” 36, red. Stanley Wells, Cambridge University Press, Cambridge 1983, a także tej samej autorki poprawiona i rozszerzona wersja, „*Mackbeth*” in *the Swedish Theatre 1838-1986*, Stockholm 1986.
- ¹⁴ Na seminarium z Gunnel Lindblom w Lund 1 kwietnia 1996 roku Erland Josephson zauważył, że Bergman *jest świadom efektu zakończenia kariery wystawieniem „Bachantek”*; *on postrzega swoje życie jako całą inscenizację*.
- ¹⁵ F. J. Marker, L.-L. Marker, dz. cyt., s. 250.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ *Nie mogę przecież skończyć z teatrem bez zrobienia „Hamleta”!* – powiedział Bergman w wywiadzie-reportażu Elisabeth Sörenson, *Shakespeare i Bergmans regii: Sista chansen att göra Hamlet*, „Svenska Dagbladet”, 12.12.1986.
- ¹⁸ Z Maxem von Sydowem i Gertrud Fridh w obsadzie (wypowiedź w kinie Fågel Blå 31 marca 1998 roku). Zob. także E. Sörenson, *På plats. Brualt men lysande sade Bergman*, „Svenska Dagbladet”, 2. 04. 1998.
- ¹⁹ Wypowiedź na seminarium z Gunnel Lindblom w Lund 1 kwietnia 1996. Zob. Y. Malaise, *Genierna möts på Dramaten*, „Dagens Nyheter”, 11.02.1998.

- ²⁰ H. Sjögren, dz. cyt., s. 293.
- ²¹ Zauważają to również Markerowie, jednakże bez odniesienia do jego filmów (zob. F. J. Marker, L.-L. Marker, *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theater*, Cambridge 1982, s. 4.).
- ²² Zob. F. J. Marker, L.-L. Marker, tamże, a także E. Törnqvist, *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam 1995, s. 208-209.
- ²³ Wypowiedź na seminarium z Gunnel Lindblom w Lund 1 kwietnia 1996 roku.
- ²⁴ T. Carlsson, *Operan hoppas på Bergman*, „Dagens Nyheter/På stan”, 1-8.11.1991.
- ²⁵ Program opery *Bachantki*, 1991, s. 10 (przedmowa podpisana I.B.).
- ²⁶ I. Bergman, *Rozmowy poufne*, tłum. H. Thylwe, Warszawa 1996, s. 34.
- ²⁷ J. Åhlund, *Bergman vid källsprånget. Om en bortglömd filmskatt*, „Chaplin”, 1992, nr 2, s. 30.
- ²⁸ Kilka lat wcześniej, w przedstawieniu *Iwony*, książeczki *Burgunda* Witolda Gombrowicza na scenie znalazła się inna figura śmierci, znana z filmów Bergmana – Sven Lindberg, który z psem i z kosą powoli wkroczył na scenę i wędrował po niej, aby za chwilę znowu zniknąć. Niewykluczone, że tam również, za sepiowymi kulisami, można się domyślać jakiejś filmowej lub przynajmniej fotograficznej aluzji.
- ²⁹ W dystrybucji na kasetach w Polsce spektakl ten nosi tytuł *W obecności kłowna* (przyp. tłum.).
- ³⁰ Zgodnie z notą informacyjną do wywiadu-reportażu Jeanette Gentele pt. *Egentligen har jag slutat med det här* w „Svenska Dagbladet” z 10 maja 1998 Bergman wyreżyseruje wystawione w Dramaten przedstawienie *Twórców obrazów* w szwedzkiej telewizji (premiera telewizyjna 15 listopada 2000 w II programie Szwedzkiej Telewizji – przyp. tłum.).
- ³¹ Por. wywiad J. Åhlund, *En TV-däres bekännelse* („Dramat. En tidskrift utgiven av Dramaten”, 1998, nr 1, s. 18): *To jest oczywiście celowy groch z kapustą z wcześniejszych rzeczy, zwłaszcza ta publiczność z „Gości Wieczery Pańskiej” – jak i to, że oni mieliby uczestniczyć i przyjąć bardziej ziemską i konkretną komunie tamtej burzliwej nocy w Grånäs.*
- ³² J. Donner, *Djävulens ansikte*, Stockholm 1962, s. 130.
- ³³ Andreas Vergerus, *Bohater Dotyku*.
- ³⁴ I. Bergman, *Laterna magica*, tłum. Z. Łanowski, Warszawa 1991, s. 11.
- ³⁵ I. Bergman, *Twarzą w twarz*, tłum. Z. Łanowski, Warszawa 1978, s. 92.
- ³⁶ Zob. wywiad B. Skawonius, *Pernilla August tillbaka i logen*, „Dagens Nyheter”, 24.04.1994: *Ingmar dał tej sztuce piękną podtytuł: opowiada ona o miłości, która umiera, miłości, która przeżywa, miłości, która zmartwychwstaje.*
- ³⁷ I. Bergman, *Laterna magica*, dz. cyt., s. 42.
- ³⁸ Tenze, *Obrazy*, dz. cyt., s. 54.
- ³⁹ O takich podziałach na dwoje zob. H. Sjögren, dz. cyt., *passim*.
- ⁴⁰ I. Bergman, dz. cyt., s. 177-180.
- ⁴¹ J. Åhlund, dz. cyt., s. 18.
- ⁴² V. Hockensjö prezentuje jego analizę w *Ur en drömmares perspektiv. Strindbergs subjektivitet i Bergmans tolkning*, „Aura. Filmvetenskaplig Tidskrift”, nr 4, 1998.
- ⁴³ Zapis wideo w Arkivet för Ljud och Bild.
- ⁴⁴ F. J. Marker, L.-L. Marker, *Ingmar Bergman: A Life in the Theater*, dz. cyt., s. 120.
- ⁴⁵ D. Bordwell, *The Films of Carl-Theodor (sic!) Dreyer*, University of California Press, Berkeley 1980, s. 9.
- ⁴⁶ I. Bergman, *Laterna magica*, dz. cyt., s. 39.
- ⁴⁷ Tenze, *Obrazy*, dz. cyt., s. 20.
- ⁴⁸ Wyraźnym tego przykładem na szwedzkim gruncie jest książka Marianne Höök *Ingmar Bergman* z 1962 roku, gdzie można przeczytać: *Twórczość Bergmana jest kursem powtórkowym na temat Bergmana. Jego materiał jest naprawdę autobiograficzny, to jeden wielki dramat Ja.* (s. 16). W literaturze anglojęzycznej zob. zwłaszcza Peter Cowie, *Ingmar Bergman. A Critical Biography*, New York 1982; monumentalną monografię Francka Gado *The Passion of Ingmar Bergman* (Durham 1986), która stosuje perspektywę psychoanalityczną w celu dotarcia do podstawowego osobistego mitu u Bergmana, a także równie monumentalne opracowanie Huberta I. Cohena *Ingmar Bergman: The Art of Confession* (New York 1993), który krótko i dobitnie stwierdza, że Bergman jest kwintesencjonalnym autorem o konfesyjnym charakterze, którego filmy zaspokajają jego nieukojoną narcystyczną potrzebę przyciągania uwagi (s. ix).
- ⁴⁹ Przykładem irytacji, jaką ten sposób postępowania może wywołać, jest wypowiedź reżysera Staffana Waldemara Holma: *W jego ostatnich pracach pojawił się pewien sentymentalizm i nie sądzę, aby to było aż takie sympatyczne. Symetria, ład i podsumowanie (...) recenzenci wskazują teraz na bergmaniana (...). Kiedy to się staje prywatną mitologią, on i oni skłaniają się ku rozumieniu czegoś, co zostało stworzone wcześniej, ale*

- co to ma wspólnego z twórczością? Wywiad Håkana Lahgera, „Dramat” nr 1, 1998, s. 36.
- ⁵⁰ C. Waern, *En Hamlet bredvid tiden*, „Dagens Nyheter”, 31.01.1987.
- ⁵¹ W telefonicznej rozmowie z autorką, listopad 1998.
- ⁵² Por. Bergman w wywiadzie radiowym z Mikaelem Timmem w I programie Szwedzkiego Radia z 20.04.1987, w którym mówi, że zawsze uważał, iż monolog *być albo nie być* jest w złym miejscu i że Hamlet czuje, iż pierwszy aktor w trupie jest ojcem (Ducha i pierwszego aktor gra zresztą ten sam aktor): *Więc tutaj bawią się oni tym monologiem, z tej zabawy powstają poważne myśli o śmierci.*
- ⁵³ Czyż nie nasuwa się możliwość spojrzenia na Hamleta w wykonaniu Stormare jako na portret młodego Bergmana? – pytał retorycznie Leif Zern w swojej recenzji (*Är det Bergman är Hamlet?*, „Expressen”, 21.12.1986) dostrzegając w tym *Hamlecie* więcej samego reżysera niż Szekspira. Matka Aasa również została wyposażona w podobne umundurowanie w przedstawieniu *Peer Gynta*. Ze swoją *peruką w stylu punk à la Sara Lidman* jest ona bajarką, jak to określiła Tove Ellefsen w recenzji w „Dagens Nyheter” z 28.04.1991.
- ⁵⁴ Wywiad radiowy Mikaela Timma w I programie Szwedzkiego Radia z 20.04.1987. Zob. także L. Löfgren, *Teaterchefen*, Stockholm 1997, s. 251.
- ⁵⁵ F. J. Marker, L.-L. Marker, dz. cyt., s. 260.
- ⁵⁶ I. Björkstén, *Bergman gör världsteater*, „Svenska Dagbladet”, 17.04.1988.
- ⁵⁷ F. J. Marker, L.-L. Marker, dz. cyt., s. 274.
- ⁵⁸ L. Bergström, *PS till Lång dags färd...* „Expressen”, 25.04.1988.
- ⁵⁹ L. Zern, *Bergman skapar ljus i mörkret*, „Dagens Nyheter”, 17.04.1988.
- ⁶⁰ T. P. Adler także zauważył związek tematyczny pomiędzy filmem a dramatem O’Neilla, przede wszystkim w zakresie problematyki religijnej i podobieństwa pomiędzy Karin i Mary: obie są mentalnie niestabilne, obie poszukują Boga i obie uciekają od rzeczywistości – Karin w chorobę, Mary w nadużywanie morfiny. Zob. „Daddy Spoke to Me!”: *Gods Lost and Found in „Long Day’s Journey into Night” and „Through a Glass Darkly”*, „Comparative Drama” 20, Winter 1986/1987.
- ⁶¹ I. Bergman, *Obrazy*, dz. cyt., s. 249 (podpis pod zdjęciem). Por. również tekst o *Twarz* w *twarz*, dz. cyt., s. 68.
- ⁶² Por. program, który składał się z całego dramatu Ibsena, łącznie ze skreśleniami. *Peer Gynt. Dramatisk dikt av Henrik Ibsen*, Program nr 17 1990/1991, s. 176.
- ⁶³ F. J. Marker, L. L. Marker, dz. cyt., s. 289.
- ⁶⁴ T. Ellefsen, *Hisnande fräck teateräventyr*, „Dagens Nyheter”, 28.04.1991.
- ⁶⁵ I. Bergman, *Rozmowy poufne*, dz. cyt., s. 113.
- ⁶⁶ I. Bergman, *Niedzielne dziecko*, tłum. H. Thylwe, Warszawa, s. 50 i nn. W opowiadaniu tym rodzice Bergmana noszą zresztą swoje prawdziwe imiona, Karin i Erik, a nie Anna i Henryk jak w *Dobrych chęciach*.
- ⁶⁷ Analizę pojęcia autobiografii w związku z tym filmem można znaleźć w artykule L. Haverty, *Strindbergman: The Problem of Filming Autobiography in Bergman’s „Fanny and Alexander”*, „Literature/Film Quarterly” 16, nr 3, 1988.
- ⁶⁸ B. Skawonius, *Fjärde gången gillt. Bergman åter i kast med Drömspelet*, „Dagens Nyheter”, 16.04.1986. Por. *Laterna magica*, dz. cyt., s. 35.
- ⁶⁹ I. Bergman, *Ryba. Filmowa farsa*, tłum. T. Szczepański, „Kwartalnik Filmowy”, 1996, nr 14.
- ⁷⁰ Na przykład za pośrednictwem delikatnych uderzeń kościelnego dzwonu i pospiesznego tykania zegarka – przewodniego motywu słuchowiska.
- ⁷¹ *Sonatę widm* Bergman wcześniej reżyserował w 1941 roku (Medborgarhusteatern, Sztokholm), w Teatrze Miejskim w Malmö w 1954 roku, a także w Dramaten w 1973 roku. Bergman opowiadał o tym w programie radiowym pt. *Lördagsintervjun* w I programie Szwedzkiego Radia (6.02.1999). Warto zwrócić uwagę, że kiedy Panna umiera w zakończeniu ostatniego przedstawienia, Roznosicielka mleka, cała ubrana na białą, kładzie się za nią niczym cień czy raczej anioł – bardziej kojący i nie tak przerażający symbol śmierci jak ów biały kłown.