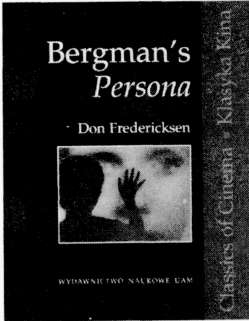


Tajemnice *Persony*

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI



Ingmar Bergman, który przez niemal całą karierę filmową toczył zaciekle bój ze szwedzkimi krytykami, oskarżając ich o powierzchowne, dyletanckie i niejednokrotnie wręcz złośliwe oceny swojej twórczości, wreszcie doczekał się pełnej rekompensaty za doznane ze strony recenzentów krzywdy i upokorzenia. Z upływem lat jego kino i teatr budzą coraz większe zainteresowanie badaczy sztuki.

W ubiegłym roku uniwersytet w Amsterdamie wydał monumentalny, blisko 1200-stronicowy tom pt. *Ingmar Bergman. A Reference Guide* w opracowaniu wybitnej szwedzkiej skandynawistki Birgitty Steene, emerytowanej profesor na uniwersytecie w Waszyngtonie. To owoc benedyktyńskiego trudu zasłużonej dla popularyzacji kina Bergmana w USA autorki, która sporządziła nie tylko pełną filmografię, teatrologię i bibliografię literacką reżysera (łącznie z rejestrem jego twórczości telewizyjnej i radiowej, a także kompletnym wykazem wywiadów), ale pokusiła się również o możliwie najpełniejszą – w głównych językach europejskich, z polskim wyborem włącznie – bibliografię przedmiotową jego gigantycznego dzieła. Jeśli zważyć, że pierwsze wydanie tej książki ukazało się w Stanach Zjednoczonych w 1987 roku i liczyło „zaledwie” 350 stron, to obecna jej objętość daje imponujące wyobrażenie nie tylko o tytanicznej pracy artysty, ale także o rozwoju filmoznawczej i teatrologicznej bergmanistyki na świecie.

Przedmiotem zainteresowania badawczego stają się już nie tylko poszczególne aspekty i poniekąd tradycyjne ujęcia Bergmanowskiego *oeuvre* (problematyka religijno-metafizyczna, autotematyzm, perspektywa feministyczna i antropologiczna, psychoanaliza, komparatystyka czy korespondencja sztuk), ale także poszczególne filmy jako pole dociekań interpretacyjnych i wszechstronnych analiz. Wśród wybitnych autorów filmowych, jego okresowych rywali, Bergman wyróżnia się niespotykaną u innych liczbą arcydzieł, którym poświęcono osobne książki (nie licząc dziesiątek nieopublikowanych dysertacji doktorskich, głównie amerykańskich, czy np. znanej francuskiej serii „L'Avant-scène du Cinéma”). Pierwszą książkę jako pracę zbiorową na temat *Siódmej pieczęci* wydała w USA właśnie Birgitta Steene (*Focus on „The Seventh Seal”*, 1972), a ostatnią Maaret Koskinen i Mats Rohdin o finałowym filmie artysty („*Fanny och Alexander*”). *Ur Ingmar Bergmans arkiv och hemliga gömmor*, Stockholm 2005). Jednakże rekordowym zainteresowaniem badaczy cieszą się dwa kanoniczne dzieła Bergmana, które stanowią odrębne szczyty w panoramie dwóch najświetniejszych dekad jego kina, a mianowicie *Tam, gdzie rosną poziomy* (1957) i *Persona* (1966). Każdemu z nich poświęcono po trzy monografie¹.

Zainteresowanie *Poziomkami* łatwo zrozumieć, ponieważ jest to najpopularniejszy film Bergmana, *Persona* natomiast prowokuje interpretatorów renomą najbardziej hermetycznego utworu już nie tylko w jego twórczości, uchodzi ona bowiem również za *jeden z najbardziej skomplikowanych filmów, jakie kiedykolwiek powstały*². Wartość artystyczna *Persony* nie jest zresztą – tak jak *Poziomek* – absolutnie bezdyskusyjna; wystarczy powołać się na przykład bezceremonialnego wyroku, z jakim spotkała się w Polsce, gdzie dla tego filmu nie znalazło się miejsce w leksykonie *Kino, wehikuł magiczny* Adama Garbicza, który odprawił *Personę* nonszalanckim epitetem *zimnej manieryczności*.

Krytycznofilmowa recepcja tego filmu zasługuje na osobne studium. Przez czterdzieści lat, które upłynęły od jego premiery, ostrzyli na nim swoje pióra najwybitniejsi krytycy i teoretycy kina, by wspomnieć o takich autorytetach, jak Susan Sontag, Stanley Kauffmann, Robin Wood, Jean-Louis Baudry, John Simon, Thomas Elsaesser, Pauline Kael, Marsha Kinder czy Kawin Bruce. W Szwecji tuż po premierze wywiązała się na temat *Persony* debata teologiczna, w której traktowano film jako ciąg dalszy agnostycznego dyskursu prowadzonego w poprzedzającej go słynnej trylogii. Młodzi krytycy z kolei starali się go usytuować na tle narastającego w drugiej połowie lat 60. zaangażowania politycznego, zarzucając reżyserowi, że zamiast protestować przeciw panującemu porządkowi społecznemu, opowiada się po stronie milczenia.

Trudno o film bardziej wieloznaczny, który jednocześnie wywiera oszałamiający, wręcz hipnotyczny wpływ na odbiorcę, pozostawiając go w głębokiej konfuzji myśli i uczuć. Istotę jego odbioru trafnie ujął Peter Cowie, biograf Bergmana: *Wszystko, co powiemy o „Personie”, można zanegować; pogląd odwrotny też będzie prawdziwy*³. Co więcej, w tej sytuacji trudno również odwołać się do ostatecznej instancji, jaką bywa autor, skoro on sam w przedmowie do scenariusza wyznał: *Co do wielu spraw nie mam pewności, w jednym zaś przypadku nie wiem zupełnie nic. (...) Dlatego interpretację tekstu pozostawiam wyobraźni czytelników i widzów. Z drugiej strony artysta podkreślał głęboki sens terapeutyczny tego filmu, kiedy pisał w *Obrazach*, że „*Persona*” uratowała mi życie. (...) Gdybym nie dał rady, prawdopodobnie bym się nie podniósł. Uważał też, że – oprócz *Szeptów i krzyków* – to ten film przyniósł mu najwięcej satysfakcji artystycznej, ponieważ w obu filmach dotarł do granic kina w zgłębianiu *bezsłownych tajemnic* ludzkiej psyche.*

Eksperymentalny charakter *Persony* jako psychoanalitycznego dyskursu ekranowego stał się punktem wyjścia książki Dona Fredericksena *Bergman's „Persona”*. Otwiera ona dwujęzyczną (polską i angielską, choć ta akurat pozycja ukazała się tylko po angielsku) serię Klasyka Kina, ambitnie redagowaną przez Małgorzatę i Marka Hendrykowskich, a poświęconą monografiom wybitnych filmów – polskich i zagranicznych. Don Fredericksen to autor, którego nie trzeba przedstawiać czytelnikom „Kwartalnika Filmowego”, ponieważ jest on dobrze znany nie tylko z artykułów na jego łamach i z innych publikacji filmoznawczych, ale także z wykładów i konferencji, w jakich brał udział w Polsce. Warto tylko przypomnieć, że jest on nie tylko teoretykiem filmu, ale również psychoterapeutą, co jego analitycznym rozważaniom na temat utworu, którego tematem jest proces psychoterapii, nadaje wyjątkową wiarygodność oraz wysoką rangę merytoryczną i profesjonalną.

Fredericksen opiera swoją książkę na dwóch założeniach metodologicznych, które obszernie przedstawiał już w swoich wcześniejszych pracach⁴. Po pierwsze, że w swoich badaniach filmu będzie konsekwentnie stosował reguły psychoanalizy Jungowskiej⁵, których użycie określa mianem postawy symbolicznej. Autor dowodzi, że w odróżnieniu od postawy semiotycznej (bliskiej Freudowi) nie zastępuje ona znanych pojęć już poznanymi treściami psychicznymi, lecz drogą *hermeneutyki amplifikacji* zmierza do odkrycia – za pomocą zarówno rozumu, jak i intuicji – nieznanych lub wręcz niepoznawalnych tajemnic ludzkiej jaźni. Ich poszukiwanie metodą prób i błędów dokonuje się dzięki *funkcjonalnym paralełom*, które podsuwają metafory i symbole zaczerpnięte z różnych kultur, religii i mitologii, składających się na kolektywną podświadomość ludzkości. Po drugie, kluczowym pojęciem analizy Fredericksena jest *kino liminalne*, ściśle związane z psychoanalitycznymi aspiracjami sztuki filmowej. Jego twórcy (tacy jak np. Bergman, Fellini czy Tarkowski), posługując się specyficzną ikonografią i oryginalną narracją, eksplorują pokłady nieświadomości, która stanowi dla nich *pierwotną macierz twórczości*. Fascynuje ich introwertywny proces pokonywania progu (łac. *limen*) między świadomością i nieświadomością w schodzeniu w głąb ludzkiego wnętrza ku obszarom destrukcyjnej strefy Cienia. Proces ten, który Fredericksen określa antycznym terminem *nekya* (czyli zejście przez Odyseusza do Hadesu w *Odysei*, zmetaforyzowane przez Junga w artykule o malarstwie Picassa), jest niezbędnym warunkiem uzyskania nowej tożsamości bohaterów filmowych, a za ich pośrednictwem samego twórcy. *Persona*, która już samym tytułem, wprost odsyłającym do jednego z fundamentalnych pojęć psychoanalizy Junga, zachęca do pójścia drogą przezeń wskazaną, stanowi dla Fredericksena wręcz idealny przykład „kina liminalnego”.

Metoda autora polega na linearnej analizie filmu, zgodnej z rozwojem jego dramaturgii. Szczególnie wiele uwagi poświęca on enigmatycznemu i głęboko osobistemu prologowi *Persony*, w którym reżyser precyzyjnie sygnalizuje za pomocą symbolicznych i na pozór chaotycznych obrazów wysnutych – jak to sam określił – z *projektora duszy* stan psychofizycznego kryzysu, w jakim przystępował do realizacji filmu, jego główne tematy, a także przedstawia swoje alter ego w postaci małego chłopca jako medium własnej wyobraźni. Jednocześnie Fredericksen, wierny uczeń Junga, respektując osobisty charakter genezy filmu, przestrzega przed ograniczaniem przygód obu bohaterki filmu – aktorki Elisabet i pielęgniarki Almy – li tylko do ilustracji indywidualnej psychomachii twórcy: *postacie i ich historia zdobywają autonomię i własną dynamikę, po części – jak sądzę – dlatego, że są wysnute ze źródeł głębszych niż biografia Bergmana. Ich problemy mają charakter kolektywny, transpersonalny, archetypiczny* (s. 32).

To właśnie inspirowana pismami Junga inwencja interpretacyjna autora, skojarzona z jego kulturoznawczą erudycją, pozwala mu na dokonanie odkryć, które umknęły uwagi licznych komentatorów tego filmu. Wiadomo, że Elisabet zaniemówiła na scenie w trakcie przedstawienia *Elektry*, ale tylko Fredericksen zauważył, że ten zobrazowany w jednym zaledwie zbliżeniu kluczowy epizod odsyła do zbrodniczych dziejów mitologicznego rodu Atrydów, pełnych aktów dzieciobójstwa, zdrad żon i mężobójstw – jednym słowem, archetypicznego zła, które koresponduje z intencjami i postępkami bohaterki filmu. Interesujące jest również spostrzeżenie, że odgrywającej ogromną rolę w przeżyciach obu kobiet mrocznej

i nieujarzmionej seksualności patronuje staroskandynawski bóg Odyn, wchodząc w konflikt ze stłumionymi przez chrześcijaństwo emocjami i instynktami.

Fredericksen przywołuje również odniesienia z pozaeuropejskich religii i mitologii. Swoje refleksje na temat funkcji znaczeniowych słynnego dokumentalnego obrazu telewizyjnego, który pokazuje akt samospalenia buddyjskiego mnicha, osadza w skądinąd naturalnym kontekście różnych odmian buddyjskiej filozofii cierpienia. Inspirująca i odkrywczą jest natomiast inna *funkcjonalna paralela*, a mianowicie zestawienie trójki bohaterów filmu – Elisabet, Almy i chłopca z prologu – z hinduistycznym obrazem Potrójnej Bogini, w której miałyby się odzwierciedlać destrukcyjny charakter aktorki, opiekuńcze skłonności pielęgniarki i wreszcie kreacyjny instynkt dziecka, sobowtóra artysty. Zwracając uwagę na ten uniwersalny archetyp, autor nie zapomina o psychoterapeutycznym sensie filmu dla samego reżysera: *Zważywszy biograficzny kontekst, w jakim ten film powstał, nie uważam za zbyt naciągniętą sugestii, że ten dramat dwóch kobiet i małego chłopca jest aktywnym wyobrażeniem Bergmana, który rozważa potrzeby własnej kreatywności. Jeśli przyjmiemy, że kobiety i chłopczyk są częściami własnej psyche Bergmana, a niszczycielska kobieta jest silniejsza, szansie zaś na życie malca, w której odzwierciedlają się jego spontaniczne i kreacyjne gesty, grozi wyraźne niebezpieczeństwo, to można uznać, że dla 48-letniego filmowca jest to próba ocalenia w sobie dziecka. Ratunek ten nastąpiłby dzięki przywróceniu równowagi pomiędzy opiekuńczymi i destrukcyjnymi aspektami pierwiastka macierzyńskiego, który się w nim ukonstytuował poprzez historię jego życia* (s. 105-106).

Jednak reprezentowany przez postać dziecka wątek autopsychoterapii Bergmana, choć ściśle sprzężony z głównym nurtem akcji *Persony*, sytuuje się raczej na drugim planie wywodów autora, które koncentrują się przede wszystkim na meandrach psychologicznych interakcji pomiędzy dwiema kobietami. Fredericksen z niezwykłą empatią, która świadczy nie tylko o świetnej znajomości systemu Jungowskiej psychoanalizy, ale przede wszystkim o wielkim doświadczeniu i maestrii warsztatowej w zawodzie psychoterapeuty, analizuje dynamikę niebywale skomplikowanych procesów psychologicznych, jakie toczą się pomiędzy milczącą introwertyczką Elisabet a wylewną ekstrawertyczką Almą. Ich wzajemne relacje kształtuje napięcie między mową a milczeniem, personą a cieniem, pozorem a istnieniem, światem zewnętrznym a wewnętrznym, które przez przeniesienie – drogą projekcji – osobowości Almy na Elisabet prowadzi do ich psychofizycznej symbiozy i nowej tożsamości obu kobiet (resp. autora filmu). Fredericksen poddaje bardzo drobiazgowej analizie ich zachowania – gesty, kostiumy, ekspresję twarzy i ciała, grę z *res dramatica*, konteksty scenerii itp. – wraz z ich symbolicznym potencjałem, nie zapominając o ich kompozycyjnym ukształtowaniu w ramach poetyki „kina liminalnego”.

Nawet w najdłuższej recenzji trudno choćby zasygnalizować problemowe bogactwo tej niewielkiej, napisanej bardzo finezyjnym stylem książeczki, a przecież sam jej autor, który znacznie poszerzył horyzonty znaczeniowe *Persony*, przyznaje, że kryje ona jeszcze wiele niezbadanych tajemnic. Z pewnością ten niepokojący film, który w zadziwiający sposób opiera się działaniu czasu i nie przestaje fascynować swoją zawrotną głębią serc i umysłów nowych pokoleń widzów, będzie przedmiotem dalszych studiów. Dla kolejnych odważnych amatorów sztuki

ki interpretacji, którzy zechcą zmierzyć się z tym „*Ulissese* kina” (jak go nazwała Marilyn Johns Blackwell, autorka wcześniejszej monografii tego filmu – „*Persona*”. *The Transcendent Image*, Urbana and Chicago 1986), lektura eseju Fredericksena będzie warunkiem niezbędnym.

I na koniec uwaga zaadresowana do Redaktorów poznańskiej serii Klasyka Kina, którą należy powitać z dużym uznaniem: czy nie warto by wydać tej cennej książki również w polskim przekładzie, zważywszy renesans zainteresowania kinem Bergmana w Polsce (retrospektywa w kinach i zapowiadany box filmów na DVD, z *Personą* włącznie) – najlepiej razem z płytą z filmem.

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Don Fredericksen, „*Bergman's „Persona”*”, Wydawnictwo Naukowe UAM (seria *Classics of Cinema / Klasyka Kina* pod red. M. i M. Hendrykowskich), Poznań 2005, s. 130.

¹ Na temat *Tam, gdzie rosną poziomki*: Diana Borden and L. Letter, *Wild Strawberries: A Critical Commentary*, New York 1975; Pierre and Kersti French, *Wild Strawberries*, London 1975; Margareta Wirmark, *Smult-ronstället och Dödens ekipage*, Stockholm 1998. Natomiast na temat *Persony* (oprócz recenzowanej tutaj książki Fredericksena: Marilyn Johns Blackwell, *Persona. The Transcendent Image*, Urban and Chicago 1986; *Ingmar Bergman's Persona*, ed. by Lloyd Michaels, Cambridge 2000.

² R. Wood, *Ingmar Bergman*, New York 1969, s. 156.

³ P. Cowie, *Ingmar Bergman: A Critical Biography*, New York 1982, s. 231.

⁴ Por. m.in. Don Fredericksen, *Jung – Znak – Symbol – Film*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, pod red. A. Helman, Kraków 1992.

⁵ Autor lojalnie przyznaje, że jungizm dostarczał już kluczy interpretacyjnych do tego filmu, i wymienia swoich poprzedników w zakresie tej metody. Warto jednak przypomnieć również polskie zapomniane studium Jacka Gąsiorowskiego z 1972 roku („*Persona*” – próba analizy, „*Miesięcznik Literacki*” 1972, nr 6), które jest pierwszą próbą zastosowania psychoanalizy Junga w światowej literaturze przedmiotu poświęconej twórczości Bergmana.