

Motyw Wieczerzy Pańskiej w twórczości Ingmara Bergmana

EGIL TÖRNQVIST

Wydaje się, że oprócz Ingmara Bergmana żaden z żyjących reżyserów teatralnych i filmowych nie zajmował się tak intensywnie wielkimi zagadnieniami egzystencjalnymi. Krytycy już bardzo wcześniej zwrócili uwagę na jego zainteresowanie problematyką religijną. Nietrudno było zidentyfikować genezę tej postawy. Ingmar Bergman, syn znanego w całym kraju pastora szwedzkiego Kościoła państwowego (Erik Bergman został z czasem pastorem na dworze królewskim) wychowywał się w tradycji luterkańskiej. Luteranizm traktował jako religię ojca, w której chodziło bardziej o prawa i obowiązki niż o ewangelię i łaskę. Walka Jakuba z Bogiem znajduje odzwierciedlenie w wielu jego filmach i przedstawieniach teatralnych.

Wbrew oczekiwaniom ani Bergman, ani jego biografowie nie poświęcili większej uwagi jego stosunkowi do nauk chrześcijańskich, które były mu intensywnie wpajane od najmłodszych lat. We wspomnieniach zawartych w książce *Laterna magica* (1987, wyd. pol. 1991) Bergman ma niewiele do powiedzenia na ten temat. Nystedt wskazuje, że z jednej strony powodem mogła być obawa autora, że w zsekularyzowanej Szwecji lat 70. problematykę tę odebrano by jako nieinteresującą i anachroniczną, albo z drugiej strony, że impresjonistyczny styl książki sprawił, iż perspektywa religijna przypadkowo została pominięta¹. Żaden z wyżej wymienionych powodów nie wydaje się zbyt przekonujący. Więcej wskazuje na to, że Bergman, jeśli chodzi o tę tematykę, odsyła po prostu do swojej twórczości: do dramatów, teatru, filmu. Tam możemy prześledzić rozwój jego światopoglądu. Szczególnym polem refleksji w tej dziedzinie są jego filmy. Niestety, nie dotyczy to okresu zanim Bergman zaczął pisać i reżyserować, czyli dzieciństwa i wczesnej młodości.

W *Laterna magica* twierdzi on, że już jako bardzo małe dziecko wątpił w istnienie Boga, nawet jeśli gwałtowna burza mogła przyczynić się do przynajmniej chwilowej zmiany zdania². W jednym z ważniejszych fragmentów czytamy: *W całym swoim świadomym życiu zmagalem się z bolesną i pozbawioną radości kwestią Boga. (...) Moje modlitwy cuchnęły trwogą i błaganiem, przeklinaniem, wdzięcznością, ufnością, odrazą i rozpaczą: Bóg mówił, Bóg milczał, nie odwracaj ode mnie Swego oblicza*³. W sfingowanym wywiadzie z 1960 roku Bergman deklaruje, że nie należy do żadnej wspólnoty religijnej, ale ma swoje własne anioły i demony⁴. Gdy w związku z operacją w 1967 roku podano mu za silną narkozę i „zgubił” sześć godzin życia, zmienił się jego pogląd na życie

i śmierć: *Zaginione godziny operacji dawały uspokajającą informację: rodzisz się bez celu, żyjesz bez sensu, życie ma swój własny sens. Gdy umierasz, gaśniesz*⁵. Tę zmianę odzwierciedla, choć w sposób niezbyt „uspokajający”, już *Milczenie* (1963)⁶, nazwany początkowo *Milczeniem Boga*. W wypowiedzi dotyczącej bodaj początków lat 90. Bergman przyznaje, że wiara w jedno jedyne życie przeraża go: *Ponieważ nie umiem albo nie chcę wyobrazić sobie innego życia, jakiegoś życia po drugiej stronie linii granicznej, perspektywa staje się przerażająca. Z kogoś zamienię się w nikogo. Ten nikt nie będzie miał nawet wspomnienia wspólnoty*⁷. W swojej trzeciej inscenizacji dramatu kameralnego *Sonata widm* (1973) nie przedstawił, tak jak to jest u Strindberga, nadziei na lepsze życie po śmierci. Sygnalizuje natomiast, co prawda niejednoznacznie, że jedyna możliwa łaska pochodzi od człowieka⁸.

Z drugiej strony, trudno nie zauważyć, że w *Sonacie widm*, na wzór *Hamleta* i *Makbeta*, pojawiają się dwie postacie sceniczne określone jako umarłe. Ten sam środek Bergman zastosował zarówno w *Szeptach i krzykach* (1973), jak i w *Fanny i Alexandre* (1982). Dotyczy to, co prawda, subiektywnych fantazji, ale ponieważ publiczność siłą rzeczy staje po stronie fantazjującego, transcendentna perspektywa nabiera mocy. Można więc powiedzieć, że ani Bóg, ani Diabeł nie są tak oddaleni od Bergmanowskiego świata wyobrażeń, jak mu się wówczas mogło wydawać. Po śmierci ukochanej żony Ingrid, w maju 1995 roku, Bergman poczuł potrzebę zmiany poglądu na śmierć jako koniec ostateczny. W czwartej inscenizacji *Sonaty widm* (2000) w dalszym ciągu nie zapewnia Pannie – jak to czyni Strindberg za sprawą modlitwy Studenta – życia po śmierci na idyllicznej *Wyspie Umarłych*. Ale podziela dyskretnie jego punkt widzenia, inscenizując taniec Roznosicielki Mleka, która w końcowym, skierowanym do góry geście obrazuje uratowaną od śmierci duszę Panny. Najnowsze, a według samego Bergmana także ostatnie dzieło, film telewizyjny *Sarabanda* (2003), został zadedykowany: „Dla Ingrid”, a nie jej pamięci. Podkreśla to, że dla niego Ingrid jest w pełni żywa także po śmierci, wyraża także nadzieję, udokumentowaną w reportażu z prób, że oboje spotkają się ponownie w następnym życiu po drugiej stronie. Przywodzi to na myśl końcowy sen zasypiającego Isaka Borga w *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957), który połączył się ze zmarłymi rodzicami w rajskim krajobrazie szkieletów.

Komunia w życiu Bergmana

Komunia przypomina nie tylko o Ostatniej Wieczerzy Chrystusa spożytej z uczniami, ale przede wszystkim o Jego męczeńskiej śmierci. Chleb i wino w czasie Ostatniej Wieczerzy stają się dosłownymi odpowiednikami ciała i krwi ofiarowanych przez Niego na krzyżu. Tak jak łamano chleb, tak złamane zostać miało Jego ciało, tak jak lało się wino, tak przelana zostać miała Jego krew. Wierzący, zgodnie ze słowami Jezusa, odbiera chleb (opłatek) i wino jako ciało i krew Chrystusa: *Kto spożywa ciało moje i pije krew moją, we mnie mieszka, a Ja w nim* (Jan 6,56). Luter uznawał, w przeciwieństwie do Kalwina i Zwingliego, obiektywną obecność ciała Chrystusa w chlebie i winie. Przyjmujący komunię spożywa według niego ciało i krew Chrystusa, niezależnie od tego, czy jest jej godny. To wiara przyjmującego komunię jest warunkiem otrzymania łaski

wynikającej z sakramentu komunii. Szczególna wspólnota (*communio*) z Chrystusem przez komunię oznacza również wspólnotę przyjmujących ją. Istotą komunii stanowi ofiarna, bezgraniczna miłość i wynikające z niej przebaczenie dla tych, którzy wyrządzili nam krzywdę.

W *Laterna magica* Bergman opisuje w kpiącym tonie, jak to w wieku konfirmacyjnym próbował przy pomocy Strindberga „nawrócić” młodą, wierzącą Märte: *Ja nie mogę opanować mego obrzydzenia, nie cierpię Boga i Jezusa, szczególnie Jezusa z jego opowieściami i całym ceremoniałem. Boga nie ma, nikt nie może udowodnić, że On istnieje. Jeśli istnieje, jest to wyraźnie bóg małostkowy, mściwy i stronniczy, proszę bardzo! Czytajcie tylko Stary Testament, gdzie występuje w całym swym blasku. I to ma być bóg miłości, który kocha ludzi. Świat to przecież kloaka, jak mówi Strindberg*⁹.

Gdy opowiada Märte o pięknej pulchnej pani, która kocha się z moim ojcem w zakrystii co czwartek po wieczornym nabożeństwie¹⁰, okazuje się, że chodzi głównie o bunt skierowany przeciwko Bogu ojca. Ten motyw powraca w *Milczeniu*, gdy Anna szokuje Ester, opowiadając o stosunku, który odbyła w kościele z przygodnym mężczyzną.

Podobnie jak młodego Teodora w noweli Strindberga *Nagroda za cnotę*, także młodego Ingmara męczą wyrzuty sumienia spowodowane nieprzewidywaną potrzebą masturbacji: *W desperacji zwróciłem się do Jezusa i poprosiłem ojca, bym mógł uczestniczyć w naukach konfirmacyjnych rok wcześniej niż zaplanowano. Zgodzono się na moją prośbę i usiłowałem teraz przez duchowe ćwiczenia i modlitwy uwolnić się od tej plagi. W nocy przed pierwszą komunią starałem się ze wszystkich sił zwalczyć mego demona. Biłem się z nim aż do późnych godzin nad ranem, ale przegrałem tę walkę. Jezus ukarał mnie ogromnym, zainfekowanym pryszczem na bladym czole. Gdy przyjmowałem dowód łaski, żółdek skurczył mi się i omal nie wymiotowałem*¹¹.

Dalej dowiadujemy się, że przeciwko religii ojca, sakramentowi komunii i potępieniu seksualności znalazł pewną pociechę u Strindberga w *anarchistycznie drwiącym tonie nowel o „Małżeństwach”*. Słowa o komunii przyniosły ulgę, a opowiadanie o wesołym birbancie, który przeżył swego przyzwoitego brata, miało zbawienne skutki¹². W słynnym fragmencie noweli *Nagroda za cnotę*, na podstawie którego postawiono pisarza przed sądem, komunია to: *Bezwstydne oszustwo, odgrywane za pomocą wina piccadon Högstedta po 65 öre za litr i opłatków Lettströma po koronie za funt, podawanych przez kler za krew i ciało straconego przed 1800 laty Jezusa z Nazaretu, który podburzał lud przeciw władzy (...)*¹³.

Również pierwsza część *Syna służącej* pozwalała młodemu Ingmarowi identyfikować się z odrazą, jaką wobec komunii odczuwał młody Johan, alter ego Strindberga: *Sam akt przy ołtarzu, od którego oczekiwał tak wiele (...) nie wywołał właściwego wrażenia. Organy godzinami piłowały Baranku Boży, zmiłuj się; chłopcy i dziewczęta płakali i byli wpół żywi, jakby oglądali egzekucję*¹⁴.

Pozostaje pytanie, jak dalece można polegać na autobiografii Bergmana. Dotyczy ona wspomnień odnoszących się do doświadczeń zdobytych prawie pół wieku przed ich spisaniem. Inaczej niż Ingmar widzi rodziców jego siostra Margareta¹⁵. Bergman sam przyznaje zresztą we wspomnieniach, że mógł nieco przesadzić z „ciemnymi barwami” w swoich opisach¹⁶ – podobnie jak uczynił to

Strindberg w swojej autobiografii. Nie bez znaczenia jest fakt, że stosunek Ingmara do konfirmacji zawarty we wspomnieniach Erika Bergmana, u którego syn pobierał nauki konfirmacyjne, różni się znacznie od poglądu syna: *Zielone Świątki 19 maja [1934] konfirmacja Ingmara, a nast. dnia jego pierwsza komunia w kościele Hedvig Eleonora. Ingmar pozostanie zawsze w mojej pamięci jako jeden z najmilszych i najbardziej bystrych konfirmantów.*

Co prawda zdanie: *Chciałbym, żeby Ingmar miał równie dobre wspomnienia o Ojcu z tego okresu*, sugeruje, że są to, być może, tylko pragnienia Erika ¹⁷.

Jeżeli przesuniemy się trochę w czasie, stwierdzimy, że Bergman 28 czerwca 1959 roku był obecny podczas konfirmacji córki Leny, wraz z rodzicami i byłą żoną Else Fischer, matką Leny ¹⁸. A gdy 1 września tego samego roku poślubił Kåbi Laretei w kościele Boda w Dalarna, komunია była częścią tej ceremonii, co w szwedzkim kościele należało do rzadkości ¹⁹. Czy uczynił tak ze względu na innych? Czy też może wynikało to (także) z jego własnej potrzeby? Ta druga ewentualność zdaje się całkiem prawdopodobna, jeśli przyjrzymy się bliżej, jaką rolę odgrywa motyw komunii w jego twórczości.

Motyw komunii w twórczości Bergmana

Komunia jako motyw pojawia się po raz pierwszy, o ile mi wiadomo, w dziele, które nie wyszło spod ręki Bergmana, ale do powstania którego jako reżyser walczył się przyczynił – chodzi o dramat Kaja Munka *Niels Ebbesen*. Sztuka pozornie opowiada o zamordowaniu holsztyńskiego najeźdźcy hrabiego Gerharda w 1340 roku przez Duńczyka Nielsa Ebbesena. W rzeczywistości jednak dotyczy okupacji Danii przez Niemców w roku 1940. Łatwa do przejrzenia średniowieczna mistyfikacja spowodowała zakaz wystawiania dramatu w okupowanej Danii. Prapremiera w 1943 roku miała miejsce w Szwecji w Borgarskolan w Sztokholmie, w reżyserii Ingmara Bergmana.

Zanim Niels wyruszy w podróż, aby spełnić swą misję, przyjmuje komunię z rąk brata Lorentsa. Obaj są w tym momencie przekonani, że Niels zginie i poświęci się dla ojczyzny. Za każdym razem, gdy powtarzano tę scenę – opowiada Vilgot Sjöman, który też brał udział w przedstawieniu – *atmosfera zagęszczała się. Wszystko zamierało i stawało się nagie, szorstkie i czyste*. O ile Sjöman nie ma racji, mówiąc o „protestanckim” księdzu – znajdujemy się przecież wciąż w XIV wieku, w czasach katolicyzmu – słusznie podkreśla, że sposób reżyserowania przez Bergmana sceny komunii wyrażał tę samą protestancką powagę, która później charakteryzowała jego potraktowanie komunii w *Gościach Wieczery Pańskiej* (1963) ²⁰.

Więcej uwagi poświęcono komunii we wczesnym dramacie Bergmana *Ku mojemu przerażeniu...* opublikowanym w zbiorze *Moralitety* (1948). Tytuł sztuki nawiązuje do starego wyrażenia *Ku mojemu przerażeniu i przestrodze innych*, czyli tekstu, który w średniowieczu dotyczył straconych przestępców. Wnioskując z tytułu, można założyć, że analogicznie sztukę należy rozumieć – przez odzwierciedlenie pisarza w dramacie – jako przestrożę przede wszystkim dla niego samego. Odzwierciedlenie to nie jest zresztą zbyt pochlebne. Przypada ono w udziale *alter ego* Bergmana, pisarzowi Paulowi, chrześcijaninowi z przyzwyczajenia, z pewnością nazwanemu tak z myślą o świętym Pawle, przedstawicielu Kościoła. W opozycji do Paula stoi jego narzeczona Kersti, według niego „mała

poganka”. Jej imię, po przestawieniu liter, odczytać można jako „Kriste” czyli Chrystus. Kersti, będąca chrześcijanką w głębszym tego słowa znaczeniu, stoi z kolei w opozycji do chrześcijańskiego tylko z nazwy kościelnego karierowicza Paula. Swoją miłością do Paula próbuje uratować jego duszę, skłaniając go do wierności samemu sobie. Z zakończenia rękopisu jego powieści Kersti odczytuje wiarę w Boga. Gdy Paul, pod wpływem otoczenia, z chęci opublikowania książki, zmienia zakończenie tak, aby Boga negowało, zdradza sam siebie. Zmiana zakończenia powieści zapowiada późniejszy rozwój Paula. Staje się cyniczny. Wyrzeczenie się Boga idzie w parze z rosnącą nienawiścią do siebie, zamykając mu drogę do altruizmu. W dość luźno dołączonym ostatnim fragmencie dwóch spośród jego uczniów (Paul jest wtedy nauczycielem) poświadcza jego złą sławę.

Antagonizm między Paulem i Kersti objawia się po raz pierwszy w rozmowie o Wieczery Pańskiej w pierwszym akcie dramatu. Dotychczas razem przystępowali do komunii, ale od jakiegoś czasu Kersti przestała to czynić. Wymiana zdań między nimi wyjaśnia przyczynę. Kersti uważa się za zakłamaną, ponieważ podczas Świętej Wieczery nie czuje w sobie Chrystusa. Paul również nie czuje Jego obecności, ale dla niego nie stanowi to problemu, gdyż odbiera on komunię jako *dobry nawyk, tak jak modlitwa*, coś, co *przynosi ulgę w niepokoju*. W opozycji do dziecinnego, reprezentującego wygodne chrześcijaństwo Paula, który kieruje się do – jak to Bergman później nazwie – *Boga-taty, Boga-autosugestii, Boga-bezpieczeństwa*²¹, stoi duchowo dojrzała Kersti, która czuje na sobie obowiązek działania na podobieństwo Chrystusa.

Konflikt między Paulem i Kersti stanowi osnowę konfliktu między Tomaszem i Märtą w *Gościach Wieczery Pańskiej*. W obu przypadkach, co charakterystyczne, chodzi o osoby pozostające ze sobą w związku miłosnym. Oznacza to, że na płaszczyźnie symbolicznej konflikt rozgrywa się nie między dwiema osobami, ale we wnętrzu jednego człowieka.

Czy dla tych, którzy nie podzielają chrześcijańskiej wiary w Zbawiciela i życie wieczne też istnieje jakaś komunია? W *Siódmej pieczęci* (1957) Bergman pokazuje, że tak, a nawet idzie jeszcze dalej. Pokazuje, jak krzyżowiec Antonius Block, przeżywszy niejedno, przyjmuje bardziej przyziemny pogląd na życie, niż ten, którego wyrazem jest Wieczera Pańska. Dzieje się tak w sekwencji wieczerzy składającej się z poziomek i mleka. Pięć postaci zostaje harmonijnie zgrupowanych w formie półkola: Jöns i Dziewczyna na lewo, Rycerz i Mia na prawo, w środku z tyłu Jof z lutnią. W tle, na wozie kuglarzy, wisi maska śmierci Skata przypominająca o obecności śmierci także w szczęśliwych momentach życia. Całą sekwencję obramowuje szachownica wskazująca na grę o śmierć lub życie. Wieczne słońce łagodnie oświetla grupę. Jof gra na lutni i nuci romantyczną balladę o gołębiu siedzącym na lilii. Wszyscy są ze sobą na ty, jedzą i piją ze wspólnych naczyń, podając je sobie nawzajem. Podczas tego demokratycznego posiłku postacie umieszczone w półkolu przypominają półkole przed ołtarzem podczas komunii, a nucenie Jofa z akompaniamentem lutni odpowiada przytłumionym dźwiękom organów towarzyszących tej ceremonii. Cała sekwencja promieniuje uczuciem pokoju, wspólnoty i miłości.

Naznaczony miłością posiłek na świeżym powietrzu kontrastuje z pijaństwem w ciemnej gospodzie, po której biega żywy prosiak, podczas gdy drugi, martwy, kręci się na rożnie, drastyczna wariacja na temat: *Dziś się żyje, jutro gnije*. Tu

rządzi motto: *Jedz, pij i baw się, po śmierci nie ma przyjemności!* Charakterystyczne jest połączenie i kontrast z porannym posiłkiem pod koniec filmu – ascetycznego ostatniego posiłku w oczekiwaniu na Śmierć. Jedzą tam – jak podaje manuskrypt – *w ciszy suchy chleb i solone ciemne mięso*, w filmie pozostaje jedynie aluzja do Wieczery Pańskiej.

Leśne poziomki przywodzące na myśl miejsca, gdzie rosły poziomki z czasów dzieciństwa, przypominają Rycerzowi szczęśliwe chwile młodości spędzone z ukochaną, których opis zbliżony jest w tonie do Pieśni nad Pieśniami. Jeżeli komunია święta symbolizuje przeistoczenie chleba i wina w ciało i krew Chrystusa, to zsekularyzowana komunია na świeżym powietrzu opisuje przemianę Rycerza pod wpływem poziomek, mleka oraz kontekstu, jaki tworzą.

Znamienne że osobą „celebrującą” jest Mia, młoda, pełna ciepła kobieta o czystym sercu, a nie Jof. Poziomki kojarzone są niekiedy w chrześcijańskiej ikonografii z Matką Boską. Mleko kojarzy się z kobietą w roli matki: żywicielki dającej z miłością²². Wzniesiona wysoko, niby kielich komunijny, czara z mlekiem przypomina obraz Matki Boskiej trzymającej Dzieciątka, który ukazał się Jofowi, ale także nawiązuje do końcowej sceny, gdy Jof i Mia w podobnej scenarii i oświetleniu trzymają Mikaela na rękach.

Wszystkie te aluzje i związki podkreślają nowe przekonanie Rycerza o tym, że jego dziesięcioletnie poszukiwania jako krzyżowca w Ziemi Świętej *pozbawione były sensu* i że miłość promieniująca od Mii i Jofa powinna mu *wystarczyć*.

Godny uwagi jest fakt, że to właśnie Mia, Jof i Mikael, czyli Maria, Józef i Dzieciątka Jezus reprezentują wersję motywu *ptaków niebieskich i lilii polnych* (Mt 6, 26-28). W ten sposób owa przyziemna „Wieczera Pańska” okazuje się, mimo wszystko, bliska chrześcijaństwu.

Nie było w latach 60. kraju, w którym dobrowolna sekularyzacja posunięta była tak daleko jak w Szwecji. W tym świetle sekwencję komunii otwierającą film *Goście Wieczery Pańskiej* można by niemal potraktować jako fragment filmu dokumentalnego²³. Przyglądając się jej bliżej, widzimy, że jest precyzyjnie skomponowana. Występujące tam postaci są nie tylko jednostkami, ale też reprezentantami rozmaitych sposobów podejścia – w większości negatywnych – do rytuału, w którym uczestniczą i poglądów, które ten rytuał odzwierciedla.

W nabożeństwie komunijnym w średniowiecznym kościele w Mittsundzie uczestniczy ośmioro wiernych – tak rozpoczyna się film *Goście Wieczery Pańskiej*. Do tych ośmiu należy doliczyć celebrującego pastora, Tomasza Ericssona, organistę oraz przewodniczącego rady parafialnej. Pięciu spośród ośmiu wiernych przystępuje do komunii: Jonas Persson i jego żona Karin, Märta Lundberg, Algot Frövik – wszyscy około trzydziestki – oraz Magdalena Ledsfors w wieku lat 69. Panna Lundberg zajmuje wśród nich szczególną pozycję, gdyż pozostaje z Tomaszem, wdowcem, w związku miłosnym. Jak to często u Bergmana bywa, imiona postaci mają znaczenie biblijne. A że Tomas Ericsson to *alter ego* reżysera, można wywnioskować z jego nazwiska: Ingmar jest synem Erika.

Dowiadujemy się, że Jonas niepokoi się z powodu artykułu w gazecie, z którego wynika, że Chińczycy są w stanie wyprodukować bombę atomową i nie zawahają się jej użyć. Uważa, podobnie jak postacie z *Siódmej pieczęci*, że zbliża się dzień sądu ostatecznego. Zważył przez to w istnienie pojednawczego Boga. Jego nastrój podczas komunii oddają słowa: *Boże, mój Boże, czemuś mnie opu-*

ścił? Ponieważ rozmyśla o samobójstwie, ma świadomość, że to być może jego ostatnia komunia. Jego zwątpienie odzwierciedla lub też ucieleśnia zwątpienie Tomasza.

Gdy Tomasz odmawia *Ojcze nasz*, widzimy go z profilu ze złożonymi rękami. Gdy mówi: *Pokój z wami*, jest pokazany w pełnym planie. Cięcie przenosi wzrok na Jonasa i Karin. Widząc złożone ręce Jonasa, rozumiemy – ale dopiero później – jak znaczące lub bluźniercze muszą mu się wydawać słowa pastora. Jonas w dalszym ciągu jest widoczny w kadrze, gdy zbór śpiewa *Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata*. W następnym kadrze Bergman dla kontrastu pokazuje przewodniczącego rady parafialnej Knuta Aronssona, który obojętny na to, co się dzieje wokół niego, kokieteryjnie poprawia krawat i białą chusteczkę elegancko zatknął w kieszeni marynarki.

Sama komunie zostaje pokazana w dwóch fazach. Podanie hostii – *Ciało Chrystusa za was wydane* – gdy błogosławiąca ręka pastora spoczywa po kolei na głowach wiernych, pokazano w pełnym planie w jednym ujęciu, kamerą umieszczoną za ich plecami. Wtedy pięciu gości Wieczery Pańskiej tworzy wizualnie zwartą grupę. Natomiast podczas podawania wina – *Krew Chrystusa za was przelana* – każdy stanowi odrębną jednostkę. Algot Frövik przyjmuje kielich ze złożonymi rękami, a po wypiciu przyryka oczy. Magdalena Ledfors kładzie ręce na rękach pastora, potem je składa. Zarówno Algot, jak i Magdalena pokazani są z profilu. Twarz Jonasa została sfilmowana od góry, dzięki czemu obraz łączy się z następnym – z obrazem twarzy Tomasza pokazanym od dołu. Karin widzimy w planie amerykańskim w półprofilu, ze złożonymi rękoma podczas picia. Wreszcie Märta została pokazana z profilu w detalu, gdy pije z kielicha, co wizualnie sygnalizuje jej wyjątkową, główną pozycję w filmie. Warto podkreślić, że nie zostały pokazane ani ręce Jonasa, ani Märty. W ten prawie niezauważalny sposób wąpacy zostali oddzieleni od tych, których złożone ręce świadczą o wspólnocie z Chrystusem.

Ołtarz za Tomaszem, o symetrycznej kompozycji, jest bogato dekorowanym dziełem sztuki naiwnej przedstawiającym Świętą Tróję. Niewielka postać Chrystusa wisi na krzyżu, który umieszczony między nogami Ojca jest przez Niego podtrzymywany. Na jednym ramieniu krzyża widać Gołębia, symbol Ducha Świętego. Podczas gdy zbór, śpiewając, chwali Pana, tron łaski ukazany jest w planie amerykańskim.

Po obrazie chleba i wina następują dwa zbliżenia Ukrzyżowanego, tym razem jednak nie pojedynczej postaci z ołtarza, ale Chrystusa wijącego się w cierpieniach na krzyżu w zakrystii. W ujęciu skierowanym pod ekstremalnym kątem z góry – przypominającym ujęcie twarzy Jonasa – najpierw widać głowę cierpiącego Chrystusa w koronie cierniowej, następnie jedną z przekłutych dłoni o jedynie dwóch zachowanych palcach. Ponieważ zbór nie ma dostępu do zakrystii, kojarzymy obrazy krucyfiksu, płynnie wplecione w sekwencję komunii, z pastorem. Przejście z kościoła do zakrystii, z przestrzeni publicznej do prywatnej, wyraża kontrast między dwoma różnymi obrazami Boga, między pocieszającym Jezusem i wymagającym Chrystusem, między tym przepełnionym miłością a tym, który z racji swego niewinnego cierpienia oskarża, innymi słowy, między Bogiem Ewangelii, a Bogiem Prawa. Choć w kontekście filmu Chrystus umęczony na krzyżu przede wszystkim reprezentuje cierpiącego człowieka.



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





Szepty i krzyki, reż. Ingmar Bergman (1972)

Goście Wieczery Pańskiej, reż. Ingmar Bergman (1963)



Jako taki uosabia On nie tylko te męki, które jako pastor musi odczuwać wapiący Tomas, albo fizyczne cierpienie, na które wystawiony jest kaleka Algot Frövik. Właściwą paralelę do Chrystusa odnajdziemy w Märce, która ma tyle samo lat co Chrystus w chwili ukrzyżowania i która w baranich kozuchach, z egzemą na czole i rękach, czyli miejscach stygmatycznych, właśnie Jego przypomina²⁴.

Nabożeństwo kończy odśpiewanie ostatniej zwrotki pieśni kościelnej numer 400, której dwa pierwsze wersy brzmią: *Ciebie Panie Boże błagam / Chwyć mą dłoń w Twoje dłonie*. Gdy słysząc te słowa, w kadrze pojawiają się Jonas i Karin. Ona trzyma w jednej ręce śpiewnik, on podtrzymuje jej dłoń. Ujęcie to świadczy o tym, że wspólnota między Bogiem i człowiekiem, o której mówi pieśń, ma odpowiednik na płaszczyźnie ludzkiej. Jeden z palców Jonasa jest osłonięty czarnym bandażem, dyskretnie nawiązując do brakujących palców Chrystusa na krzyżu²⁵.

Komunia pojawia się pośrednio także później w rozmowie Tomasza z chłopcem ze szkoły Märty. Tomas pyta chłopca, czy ten zechce pójść w ślady brata i uczestniczyć w jego naukach konfirmacyjnych. Chłopiec odpowiada przecząco, nie podając przyczyny. Możemy się jednak domyślać, że powodem są wcześniejsze doświadczenia brata wyniesione z lekcji Tomasza. Podobnie jak Paul w *Ku mojemu przerażeniu...* Tomas czuje się odrzucony przez młodzież. Tym razem chodzi nie tylko o relację nauczyciel – uczeń, ale także o ich wspólny stosunek do wiary.

Spektakl telewizyjny *Rytuał* (1969) opowiada o konfrontacji tria artystów o nazwie Les Riens z sędzią, który aby móc ocenzurować ich występ, żąda wykonania go specjalnie dla niego. Sztuka kończy się występem, podczas którego sędzia-widz umiera na atak serca. Całość wyraźnie nawiązuje do *Bachantek* Eurypidesa, dramatu, który Bergman miał w tym czasie zamiar wystawić i który później inscenizował jeszcze trzy razy. *Bachantki* dokonują w sztuce Eurypidesa rytualnego mordu na Penteusie podglądającym, pod pozorem działalności cenzora, ich orgie na cześć Dionizosa. Podobny mord zostaje popełniony w *Rytuale* na sędzim o znaczącym imieniu i nazwisku Ernst Abrahamsson. Ernst to drugie imię Ingmara Bergmana, a Abraham przywołuje na myśl zamiar rytualnego mordu na synu Izaaku. Rytualny mord w *Rytuale* można odczytać jako symboliczne przedstawienie napiętej relacji między Sztuką a Społeczeństwem, lub jak Bergman sam dał do zrozumienia²⁶, jako psychoanalityczną alegorię konfliktu między superego, ego i id²⁷. Nie wyklucza to interpretowania dramatu w wymiarze religijnym. W tym przypadku, wyjaśnia on dalej, końcowy mord rytualny jest zaczerpnięty z kultu Dionizosa. W wysublimowanej formie da się go również odnaleźć w katolickiej ceremonii komunii, w której mamy do czynienia z *podniesieniem*. *W określonym momencie ksiądz podnosi kielich. Tęgo elementu nie ma w ceremonii protestanckiej. (...) Podniesienie zachowało się w kościele katolickim jako pozostałość kultu Dionizosa, w którym kapłan wznosił naczynie z krwią ponad głowę i odzwierciedlał maskę z podobizną boga za plecami, aby „wypić” boga, zakląć go*²⁸.

W synkretycznym połączeniu pogaństwa i chrześcijaństwa Bergman zdaje się poszukiwać prapotrzeby człowieka, potrzeby „wypicia” boga, zaklęcia go. Jednak sposób połączenia tego rytuału z ceremonią komunii, w której chodzi przecież o przyjęcie Boga, wydaje się zagadkowy.

W *Szeptach i krzykach* ubrani na czarno Karin i Fredrik spożywają wieczerzę w ciszy pełnej nienawiści. Jedzą ryby i piją czerwone (!) wino, gdyż *może jest*

MOTYW WIECZERZY PAŃSKIEJ



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

piątek. Karin nagle potrąca kieliszek. Ze stłuczonego kieliszka wino wylewa się na biały obrus. Symbolika tej sceny jest wieloznaczna. Czy chodzi o parodię komunii – *krew Chrystusa za ciebie przelana*? Wzajemna nienawiść między małżonkami stanowi przecież przeciwieństwo zespolonej miłością wspólnoty komunijnej. Czy stłuczony kieliszek i wylane wino (krew) jest wyrazem pragnienia śmierci, jakie odczuwa Karin? Lub też czystości (biały obrus) skalanej przez małżeństwo pozbawione miłości i późniejszą niewierność?

W inscenizacji sztuki Augusta Strindberga *Do Damaszku* w Teatrze Dramatycznym w Sztokholmie w 1974 roku Bergman ukształtował centralną scenę azyłu na podobieństwo Wieczery Pańskiej. W tej scenie Nieznajomy zostaje skonfrontowany z wieloma osobami, wobec których zawinił. Zostają mu odczytane przekleństwa z Piątej Księgi Mojżeszowej, podczas gdy on siedzi samotnie z miską zupy przy stole na lewo. Jego ofiary natomiast, upiorne postacie, znajdują się przy stole na prawo. W wersji Bergmana na scenie stoi tylko jeden długi stół, a przy nim wszystkie dziesięć ofiar jedzących zupę. Nieznajomy siedzi na krześle z wysokimi, ciasnymi i niewygodnymi poręczami, ustawionym przed stołem. Ponieważ krzesło z Nieznajomym jest zwrócone tyłem do stołu, a przodem do publiczności, może go ona obserwować. Nad nim, w głębi sceny, widać duży krucyfiks z ukrzyżowanym Chrystusem naturalnej wielkości. Scena w Azylu połączyła, innymi słowy, scenę Wieczery Pańskiej w stylu Leonarda da Vinci oraz scenę sądu²⁹.

Nawiązanie do *Ostatniej Wieczerzy* da Vinciego można odnaleźć również w telewizyjnej wersji opery Mozarta i Schikandera *Czarodziejski flet* (1975) zrealizowanej przez Bergmana. Przy długim stole w Świątyni Wiedzy i Poznania siedzi Sarastro otoczony dwunastoma wtajemniczonymi mężami. Sarastro jest nie tylko o głowę wyższy od pozostałych; jego siwe, podświetlone od tyłu włosy przypominają aureolę. W tle widać trzech żołnierzy ze skrzyżowanymi halabardami nawiązującymi do trzech krzyży na Golgocie. Scena ta łączy obraz Mistrza i jego uczniów podczas ustanawiania sakramentu komunii świętej oraz obraz strażników (Wagnerowskich) Świętego Graala, kielicha użytego przez Chrystusa podczas ustanawiania komunii.

Prawdopodobnie w połowie lat 70. telewizja włoska zamówiła u Bergmana film o życiu Jezusa. Reżyser odpowiedział wyczerpującym konspektem o *ostatnich czterdziestu ośmiu godzinach życia Zbawiciela. Każdy epizod dotyczył innej z głównych osób dramatu: Piłat i jego żona, Piotr, który się zaparł, Maria, matka Jezusa, Maria Magdalena, Żołnierz, który upiółł cierniową koronę, Szymon Cyrenajczyk, który niósł krzyż, Judasz zdrajca. Wszystkie te osoby miały własny epizod, w którym zetknięcie z pasyjnym dramatem nieodwołalnie unicestwiała ich rzeczywistość i zmieniało ich życie*³⁰.

Ale gdy Bergman zakomunikował, że chciałby nagrać film na wyspie Fårö, Włosi się wycofali, a zlecenie przypadło w udziale Franco Zeffirellemu, który stworzył *piękną książkę z obrazkami, prawdziwą biblię pauperum*³¹.

Połączenie motywów pogańskich z chrześcijańskimi, tak charakterystyczne dla *Rytuału*, występuje także w telewizyjnej wersji *Bachantek* Eurypidesa (1993) wyreżyserowanej przez Bergmana i co ciekawe nadanej w Wielki Piątek tegoż roku. Świadomy związku między kultem Dionizosa i rytuałem komunii, Bergman prze-myca do przedstawienia elementy chrześcijańskie z obrządku grecko-wschodniego. Dionizyjskich bachantek jest więc dwanaście, podobnie jak uczniów Jezusa³². Wspominają one o „nabożeństwie”, wielokrotnie słysząc także dźwięki dzwonu kościelnego. Ujęcie ze skierowanej w dół kamery pokazuje je w kręgu wokół ołtarza Semele, podobnie jak chrześcijanie zbierają się wokół ołtarza podczas Wieczerzy Pańskiej. Gdy w przedstawieniu pojawia się ukrzyżowane jagnię, zdajemy sobie sprawę, że mord popełniony przez bachantki na Penteusie ma wiele wspólnego z zabójstwem Jezusa. Podczas gdy Wielki Piątek przypomina o tym, jak pełen miłości Chrystus ofiarował się dla ludzi, *Bachantki* w reżyserii Bergmana pokazują, jak ludzie zostają ofiarowani okrutnemu bogowi.

Serial telewizyjny *Dobre chęci* (1990-1991) opowiada, jak informuje Bergman we wstępie, o *młodzieńczych latach moich rodziców, ich raczkującym małżeństwie, ich nadziejach, klęskach i „dobrych chęciach”*³³. Ojciec Bergmana Erik nosi tu imię Henryk, a matka Karin nazywa się Anna. W trzeciej części młode małżeństwo przybywa do małej miejscowości Forsboda, w której Henryk ma objąć funkcję proboszcza. Oglądają kapliczkę z końca XVIII wieku, która, jak się okazuje, jest w opłakanym stanie. Ołtarz znajdują pod zasłoną: *Podnoszą zakurzone, brudne zasłony i otwierają skrzydła tryptyku. Część środkowa: Ostatnia Wieczerza, nieudolnie wyrzeźbiona, ale pełna dramatyzmu, uczniowie toczą oczami, Mistrz unosi nieproporcjonalną dłoń, kąciki ust opuszczone. Judasz ma czarną twarz, dręczy go rychła zbrodnia. Prawe skrzydło: Chrystus na krzyżu, głowa zwieszona. Rany są straszliwe, rzymski żołdak wbija mu włócznię w bok,*

krw się leje. Wreszcie lewa część tryptyku: Zwiastowanie. Maria trzyma ręce na brzuchu, groźna postać, trzepocząc skrzydłami, gorliwie kiwa długim palcem wskazującym. W tle, nad spokojnie pasącym się barankiem, świeci słońce.

Wszystkim tym scenom, ogromowi woli i czułości, grozi zagłada. Unosi się drzewny pył, detale leżą na podłodze, plamy wilgoci pogłębiły kolory, w nocnej wieczerzy brały też udział myszy i owady. Golgotę przecina głęboka rysa, jak rana albo krzyk.

Anna i Henryk są smutni i przerażeni ³⁴.

W *Gościach Wieczerzy Pańskiej* niewielka liczba wiernych w kościele świadczyła o postępującej sekularyzacji w Mittsundzie. Także tutaj, w miejscowości Forsboda, kapliczka wyraźnie wskazuje na podobny problem. Z perspektywy młodego pastorstwa oglądamy równie smutny rozwój sytuacji, jaki jest widoczny na symptomatycznie zamkniętych skrzydłach ołtarza-tryptyku: od zwiastowania do ukrzyżowania. Dla młodej pary ołtarz jest, z jednej strony, zapowiedzią niewdzięcznej misji, jaka czeka ich w tym zborze, z drugiej strony stanowi odbicie ich własnej chwiejnej wiary. Pokrewieństwo między Henrykiem i niewiernym Tomaszem w *Gościach Wieczerzy Pańskiej* jest wyraźne. I nic w tym dziwnego, gdyż obie postacie są wzorowane na Eriku Bergmanie, a częściowo także na samym Ingmarze. W telewizyjnej wersji filmu Bille Augusta *Dobre chęci* zabrakło sekwencji przy ołtarzu.

W serialu telewizyjnym *Rozmowy poufne* (1996) osobą wierzącą jest pastor Jakub, wątpiącą – jego uczennica Anna Kerblom. Rozgrywająca się w ciągu 27 lat akcja serialu nie przebiega chronologicznie. Rozpoczyna się w 1925 roku, gdy Anna ma 36 lat. Opowiada wtedy Jakubowi, że po naukach konfirmacyjnych w 1907 roku – miała wtedy 17 lat – chciała przystąpić do komunii, ale się *powstrzymała* ³⁵. Dziewięć lat później, w 1934 roku, jest świadkiem, jak umierający Jakub, jego żona i kolega pastor przyjmują razem komunię w domu Jakuba w Uppsali. Na ścianie wisi czarno-biała reprodukcja *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda da Vinci. Niechętnie, nie chcąc sprawiać przykrości umierającemu Jakubowi, również Anna przyjmuje chleb i wino. W końcowym „epilogu-prologu” rozgrywającym się w 1907 roku, Anna deklaruje, że nie chce przystępować do komunii. *Gdybym wzięła udział w tym... rytuale... grałabym... Nie mogę* ³⁶. Lecz wcześniej – a z chronologicznego punktu widzenia później, tzn. w 1934 roku, w rozmowie z Jakubem tuż przed jego śmiercią – dowiedzieliśmy się, że Anna mimo wszystko przystąpiła do komunii. Powód okazuje się trywialny. W obliczu gniewu matki, która nazwała odmowę córki *kompromitacją rodziny* ³⁷ i zagroziła odwołaniem wspólnej wycieczki do Grecji, Anna poddała się i zgodziła na „granie”. Pozostaje zatem wrażenie, że stosunek Anny do komunii – czy w młodym, czy w średnim wieku – pozostaje sceptyczny. W obu przypadkach, gdy przyjmuje chleb i wino robi to, aby zadośćuczynić innym.

Gdy Anna ucieka ze swoim kochankiem teologiem Tomaszem do Molde, dostaje on w prezencie od jej przyjaciółki Märty książkę *Uczynki miłości* Sørensa Kierkegarda z 1847 roku w przekładzie i z komentarzami Torstena Bohlina ³⁸. Bergman bawi się tu rzeczywistością. Teolog Torsten Bohlin, później także biskup, był bliskim przyjacielem rodziców Bergmana ³⁹. Tytuł książki Kierkegarda, jak się okazuje, ma głębsze znaczenie. W epilogu, który zarazem jest prologiem, Jakub twierdzi, że: *nie trzeba bez przerwy powtarzać „kocham”, żeby spełniać uczynki w duchu miłości* ⁴⁰.

Märta w *Gościach Wieczery Pańskiej* nazywa komunię *posiłkiem przepętnionym miłością*. Jakub nazwałby ją raczej uczynkiem miłości. Obojgu chodzi jednak o to samo, dla obojga istnieje bowiem, jak to ujmuję Jakub, *obecność w naszym życiu miłości, której dotąd nie dostrzegaliśmy* ⁴¹. O tym przypomina komunია.

Tytuł *Rozmowy poufne* nawiązuje do rozmów, jakie zalecał Luter w miejsce zlikwidowanej przez niego katolickiej spowiedzi. Luter, zauważa Jakub, *wprowadził na jej miejsce coś w rodzaju poufnej rozmowy. Niestety, ów wspaniały reformator nie najlepiej znał się na ludziach. Trudno rozmawiać przy dziennym świetle, twarzą w twarz. Nie ma to jak magiczny półmrok konfesjonatu, przyciszone głosy, woń kadzidła* ⁴².

Wydaje się skądinąd godne uwagi, że pastor szwedzkiego Kościoła państwowego wybiera katolicki sakrament zamiast jego protestanckiego odpowiednika. Wybór taki zgadza się w pełni z wypowiedzią Bergmana w telewizyjnym dokumencie *The Bergman File* (1977), w którym stwierdza, że katolicyzm jest o wiele bardziej ludzką religią niż protestantyzm. Ponieważ Bergman często przyznawał się do zapamiętywania uraz, można się domyślić w tej wypowiedzi pozostałości po buncie przeciwko ojcu.

Nas w każdym razie najbardziej interesuje w tym kontekście fakt, że zarówno spowiedź, jak i poufna rozmowa nawiązują do komunii, o ile postrzega się ją jako przejaw wyznania grzechów. Rozmowy poufne w formie wyznania pojawiają się w dziełach Bergmana dość często. Szczególnie te w *Siódmej pieczęci* i *Rytuale* mają wymowę religijną. Rozmowy te są jednak prywatnymi, werbalnymi i indywidualnymi wyznaniem, podczas gdy komunია jest ceremonią publiczną, kolektywną i – jeśli chodzi o wiernych przyjmujących komunię – przebiegającą w milczeniu.

Dramat telewizyjny *Puszy się i miota* (1997) opowiada o Carlu Åkerblomie, jego sensacyjnym wynalazku podkładania dźwięku pod film niemy, czyli połączeniu filmu z teatrem oraz o jego utożsamianiu się z Franzem Schubertem. Owo utożsamianie się sprawia, że sam wynalazca także jest połączeniem: swego ja (Carla Åkerbloma) i wyobrażenia o sobie (Franz Schubert). Jest rok 1925. W małej wiosce Gårnäs zebrała się garstka ludzi – tych samych, którzy odwiedzili kościół w Mittsundzie w *Gościach Wieczery Pańskiej* ⁴³ – aby obejrzeć film Carla o ostatnich dniach Schuberta. Wybuchł pożar i film ulega zniszczeniu. Aby nie rozczarować publiczności, która mimo silnej śnieżycy dotarła do kina, aktorzy odgrywają końcówkę akcji jako sztukę. Jak mówi Vogler: *Nasze małe zgromadzenie oparto się wściekłości żywiołów i złowieszczym zakusom elektrycznych demonów! Mamy światło, można by rzec, wspaniałe oświetlenie! Mamy strawę i opał. Usiądźmy na scenie w kręgu i pozwólmy ucieleśnić się dramatowi* ⁴⁴.

Widzimy, jak Bergman przez Voglera aranżuje religijną scenę. Groźnemu, zewnętrznemu światu zostaje przeciwstawiony mały, wewnętrzny, pełen światła i ciepła. Słowo „zgromadzenie” ma chrześcijańskie konotacje. Aktorzy i widowie siadają we wspólnym „kręgu”. Ciastka i kawa zastępują chleb i wino w tej *bardziej przyziemnej i konkretnej komunii* ⁴⁵ niż tej w *Gościach Wieczery Pańskiej*. A cała scena rozgrywa się w miejscu, które w Szwecji można by uznać za zsekularyzowany odpowiednik kościoła w środku wsi, czyli (socjal)demokratycznym Domu Ludowym. Z perspektywy Bergmana to przede wszystkim film i teatr tam prezentowane – czyli Sztuka stworzona przez człowieka – zapewniają przeżycia, których Kościół nie jest w stanie przekazać.

Chronologiczny przegląd wykorzystania motywu Wieczery Pańskiej przez Bergmana pokazuje nie tylko, jak często artysta się do niego odwołuje, ale także w jak różnych nieoczekiwanych kontekstach motyw ten się pojawia. Obok właściwych sekwencji komunii w *Gościach Wieczery Pańskiej* i *Rozmowach poufnych* mamy ich pogańskie odpowiedniki w *Bachantkach* i *Rytuale* oraz wersję zsekularyzowaną w *Siódmej pieczęci* i *Puszy się i miota*. Innym razem, jak na przykład w *Czarodziejskim flecie*, *Do Damaszku* czy w *Szeptach i krzykach*, motyw Wieczery Pańskiej pojawia się w warstwie wizualnej, nadając całej scenie większą głębię. Te ostatnie przypadki pokazują skłonność Bergmana – za Olofem Molanderem – do umieszczania na scenie i w filmach krzyży i krucyfiksów. Nie chodzi jednak o – jak to miało miejsce u Molandera, który przeszedł na katolicyzm – świadectwo wierzącego. Chodzi raczej o siłę przyciągania, jaką niezłomna wiara ma dla kogoś, kto żyje w świecie naznaczonym zwątpieniem i zagubieniem. Gdy Emilie w *Fanny i Alexandre* rezygnuje z wielowymiarowego świata Teatru na rzecz jednowymiarowego świata Kościoła, aby później znów powrócić do Teatru, mamy do czynienia z ambiwalencją, jaką wobec obu tych światów odczuwa wiele Bergmanowskich postaci. Podobną ambiwalencję można zresztą odnaleźć u samego Bergmana. Znamienne że co roku uczestniczy on w koncercie *Pasji według św. Mateusza* Bacha. Czyżby pociągał go dramat pasyjny? A może muzyka? Lub jedno i drugie? A może chodzi o substytut Wieczery Pańskiej?

EGIL TÖRNQVIST

Tłum. EWA MROZEK-SADOWSKA

¹ H. Nystedt, *Ingmar Bergman och kristen tro*, Stockholm 1989, s. 15.

² I. Bergman, *Laterna magica*, tłum. Z. Łanowski, Warszawa 1991, s. 262, 264. Książka nie jest skomponowana chronologicznie. Bergman przeskakuje między oddalonymi od siebie w czasie wydarzeniami. Często określenia czasu są albo niejasne, albo nie ma ich wcale. (Teksty Bergmana podaję w istniejących polskich przekładach z niewielkimi – tam gdzie to było konieczne – zmianami, przyp. tłum.).

³ Tamże, s. 194.

⁴ P. Cowie, *Ingmar Bergman: A Critical Biography*, London 1992, s. 195.

⁵ I. Bergman, *Laterna magica*, dz. cyt., s. 194.

⁶ Rok w nawiasie oznacza, o ile nie podano inaczej, datę premiery filmu lub przedstawienia teatru TV.

⁷ Tamże, s. 252.

⁸ E. Törnqvist, *Ingmar Bergman Directs Strindberg's „Ghost Sonata”*, „Theatre Quarterly”, III:2, lipiec-wrzesień 1973, s. 10.

⁹ I. Bergman, *Laterna magica*, dz. cyt., s. 78-79.

¹⁰ Tamże, s. 80.

¹¹ Tamże, s. 107.

¹² Tamże, s. 108.

¹³ A. Strindberg, *Wybór nowel*, tłum. Z. Łanowski, wstęp L. Sokół, Wrocław 1985, s. 57.

¹⁴ A. Strindberg, *Samlade Skrifter*, 18, Stockholm 1913, s. 148 (tłum. E.M.-S.).

¹⁵ Zob. F. Gado, *The Passion of Ingmar Bergman*, Durham 1986, s. 4-5, 8, 17, 64.

¹⁶ I. Bergman, dz. cyt., s. 130. Czasami można się zastanawiać, gdzie leży granica między faktami a fikcją. Ciekawym przykładem jest ostatnia strona wspomnień dotycząca urodzin Bergmana i samych początków. Tutaj czytelnik odnosi wrażenie, że chodzi o cytaty z *tajnych dzienników matki z lipca 1918 roku*, podczas gdy w pierwszej części wydanych przez Birgit Linton-Malmfors dzienników Karin Bergman (łącznie z tajnymi) *Den dubbla verkligheten*, Stockholm 1992, nie znajdujemy na s. 89 takiej informacji (chronologicznie rzecz biorąc, powinna tam się pojawić). Ponieważ wydaje się niemożliwe, aby

- wydawca mógł pominąć tak znaczący fragment bez uzasadnienia lub odesłania do książki *Laterna magica*, s. 275, pozostaje sądzić, że Bergman pozwolił sobie na dodanie w imieniu matki czegoś, co mogłoby wyjść spod jej pióra, ale nie wyszło.
- ¹⁷ K. Bergman, dz. cyt., s. 225.
- ¹⁸ P. Cowie, dz. cyt., s. 190.
- ¹⁹ H. Nystedt, dz. cyt., s. 39.
- ²⁰ V. Sjöman, *L136: Dagbok med Ingmar Bergman*, Stockholm 1963, s. 212.
- ²¹ Tamże, s. 28.
- ²² Postać Roznosicielki Mleka w *Sonacie widm* Strindberga zawiera podobny ładunek symboliczny.
- ²³ Wyśmienitą analizę tej sekwencji można znaleźć u R. Wooda, *Ingmar Bergman*, London 1969, s. 109-11. Zob. także bogato ilustrowaną analizę tego fragmentu w: J. Simon, *Ingmar Bergman Directs*, New York 1972, s. 145-59.
- ²⁴ I. Bergman w *L136*, dz. cyt., s. 124, 169.
- ²⁵ O często występującym i ważnym motywie ręki w twórczości Bergmana, zob. E. Törnqvist, *Bergman's Muses: sthetic Versatility in Film, Theatre, Television and Radio*, Jefferson, NC, 2003, s. 204-13.
- ²⁶ S. Björkman, T. Manns i J. Sima, *Bergman om Bergman*, Stockholm 1970, s. 262.
- ²⁷ Zob. F. Gado, dz. cyt., s. 366-376.
- ²⁸ S. Björkman, T. Manns i J. Sima, dz. cyt., s. 265.
- ²⁹ Zdjęcie przedstawiające tę scenę w inscenizacji Bergmana można odnaleźć w książce Lise-Lone i Fredericka J. Marker, *Ingmar Bergman: A Life in the Theater*, Cambridge 1992, s. 135.
- ³⁰ I. Bergman, *Laterna magica*, dz. cyt., s. 222.
- ³¹ Tamże, s. 222.
- ³² Bergman nawiązuje bezpośrednio do tej paraleli w dokumencie nakręconym na wideo przez M. Reuterswårda, Sztokholm 1993.
- ³³ I. Bergman, *Dobre chęci*, tłum. H. Thylwe, Warszawa 1995, s. 5.
- ³⁴ Tamże, s. 196-197.
- ³⁵ I. Bergman, *Rozmowy poufne*, tłum. H. Thylwe, Warszawa 1996, s. 22.
- ³⁶ Tamże, s. 136.
- ³⁷ Tamże, s. 126.
- ³⁸ Tamże, s. 93. Bohlin wydał co prawda książkę o Kierkegaardzie, ale nie przetłumaczył *Uczynków miłości* (po polsku tekst Kierkegaarda ukazał się pt. *Ukryte życie miłości*, tłum. J. Susuł, „Znak” 1 /67/, s. 42-51 – przyp.tłum.).
- ³⁹ Torsten Bohlin pojawia się tu i ówdzie w tajnych pamiętnikach Karin zawartych w wydaniu B. Linton-Malmfors *Karins liv: Karin Bergman i dagböcker och brev 1907-1966* (Stockholm 2003), czyli w skróconej wersji trzech wydań pamiętników, które opublikowała w latach 1992-1996. Gado sugeruje, w *The Passion of Ingmar Bergman*, dz. cyt., s. 5, że Bohlin mógł nawet przez krótki czas być kochankiem (*lover*) Karin. Około 1925 roku Karin miała kochanka nazwanego w tajnym pamiętniku Thomas N. Miłość do niego ukrywała przed wszystkimi przez całe życie. Linton-Malmfors nie wyjaśnia, jak brzmiało prawdziwe lub też pełne nazwisko tej osoby. Ten związek miłosny matki wykorzystał Ingmar Bergman w serialu telewizyjnym *Rozmowy poufne* (1996).
- ⁴⁰ I. Bergman, *Rozmowy poufne*, dz. cyt., s. 140.
- ⁴¹ Tamże, s. 138.
- ⁴² Tamże, s. 21.
- ⁴³ Bergman odwraca tu chronologię, gdyż *Puszy się i miota* rozgrywa się dużo wcześniej niż *Goście Wieczery Pańskiej*.
- ⁴⁴ I. Bergman, *Piąty akt*, tłum. H. Thylwe, Warszawa 1997, s. 142.
- ⁴⁵ Tak określił to Bergman w wywiadzie dla Jannike Åhlund „En TV-dåres bekännelse”, *Dramat: En tidskrift utgiven av Dramaten*, 1, 1998, s. 18.