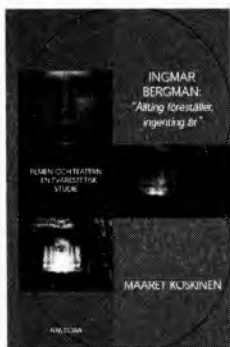


Wszystko jest przedstawieniem



TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Twórczość Bergmana przez długie lata była nieomal ignorowana przez szwedzkie środowisko filmoznawcze i teatrologiczne. Ten stan rzeczy do pewnego stopnia szedł w parze z niechętnym stosunkiem rodzimej krytyki do autora *Wieczoru kuglarzy*. O przyczynach tej animozji można by napisać całą rozprawę zatytułowaną *Bergman w Szwecji*, w której należałoby dokonać głębokiej psychoanalizy szwedzkiej podświadomości zbiorowej, bowiem tam właśnie kryją się źródła co najmniej ambiwalentnej postawy wobec najwybitniejszego artysty skandynawskiego od czasów Strindberga. Rzecz znamienita, że szwedzcy badacze starszego pokolenia (dziś już emerytowani) – filmoznawczyni Birgitta Steene i teatrolog Egil Törnqvist – rozwijali swoją bergmanistyczną aktywność za granicą. Steene przez wiele lat jako profesor University of Washington propagowała twórczość Bergmana w USA, gdzie cieszył się on wielkim powodzeniem i uznaniem, Törnqvist zaś podobne zadanie podjął jako profesor amsterdamskiej skandynawistyki.

W porównaniu z ogromną bibliografią Bergmanowską na świecie, liczącą dziesiątki książek i tysiące artykułów, szwedzki stan badań przedstawiał się nader skromnie. Niewątpliwie ważną rolę w światowej recepcji kina Bergmana odegrała znana książka Jörna Donnera *Djävulens ansikte. Ingmar Bergmans filmer* (*Twarz diabła. Filmy Ingmara Bergmana*), wydana w Sztokholmie w 1962 roku. W tym samym roku ukazała się nie mniej wartościowa monografia Marianne Höök *Ingmar Bergman*, która jednak za granicę już się nie przebiła. Podobnie jak książki Henrika Sjögrena – *Ingmar Bergman på Dramaten* (*Ingmar Bergman w Dramaten*, Sztokholm 1968) i *Regi: Ingmar Bergman. Dagbok från Dramaten* (*Reżyseria: Ingmar Bergman. Dziennik z Dramaten*, Sztokholm 1969) – poświęcone jego działalności reżyserskiej na scenie Teatru Królewskiego w Sztokholmie. Potem, w ciągu dwóch dekad, w Szwecji powstały tylko dwie pozycje książkowe z Bergmanem w roli tytułowej: Egila Törnqvista *Bergman och Strindberg: „Spöksonaten” – drama och iscensättning* (*Bergman i Strindberg: „Sonata widm” – dramat i inscenizacja*, Sztokholm 1973), monografia spektaklu wysta-

wionego w Dramaten w 1972 roku, i Marii Bergom-Larsson *Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin* (*Ingmar Bergman i ideologia burżuazyjna*, Sztokholm 1977) – charakterystyczny refleks agresywnej lewicowej krytyki, z jaką spotkało się kino szwedzkiego reżysera pod koniec lat 60.

Zmianę przyniosły dopiero lata 90. W 1993 roku ukazały się aż trzy szwedzkie książki o Bergmanie. Pierwszą z nich pt. *Se Bergman* (*Oglądajcie Bergmana*) napisał znany krytyk teatralny Leif Zern, skądinąd wywodzący się z krytycznego wobec reżysera pokolenia 68. Błyskotliwy esej Zerna (trzy rozdziały opublikował nasz „Dialog”) okazał się bardzo inspirującą próbą reinterpretacji zamkniętego już dzieła filmowego Bergmana, tym ciekawszą, że znalazło się w nim wiele bardzo wnikliwych spostrzeżeń na temat związków – przez rolę aktora – kina autora *Persony* z jego teatrem, którego autor był regularnym recenzentem na łamach „Dagens Nyheter”. Z kolei *Filmdiktaren Ingmar Bergman* (*Ingmar Bergman – poeta filmu*) wspomnianego już Egila Törnqvista to erudycyjny, pełen komparatystycznych odniesień – głównie do Strindberga, ale także Pirandella i Czechowa – zestaw analiz siedmiu Bergmanowskich arcydzieł (od *Siódmej pieczęci* do *Fanny i Alexandra*).

Jednakże najbardziej akademickie i nowatorskie zarazem aspiracje przyświecały rozprawie Maaret Koskinen pt. *Spel och speglingar: En studie i Ingmar Bergmans filmiska estetik* (*Gry i lustrzane odbicia. Studium filmowej estetyki Ingmara Bergmana*). Jej książka była przykładem badań aspektowych, które po etapie monografii, pisanych na świecie głównie w latach 60. i 70., zaczęły stopniowo rozwijać się w okresie późniejszym. Przykładem o tyle interesującym, że Maaret Koskinen podjęła temat formy Bergmanowskiego kina, który do tej pory był traktowany marginesowo i incydentalnie. Opis specyfiki stylu filmowego autora *Mileczenia*, dokonywany w metodologicznych ramach poetyki odbioru, umożliwiło jej prześledzenie roli dwóch motywów, które przewijają się przez jego filmową twórczość od debiutanckiego filmu *Kryzys* w 1946 roku, a mianowicie lustrzanego odbicia i formuły „spektaklu-w-spektaklu”. Dla autorki stanowiły one autotematyczny klucz do estetyki Bergmana, wskazywały bowiem na fundamentalne znaczenie, jakie przywiązuje on do samego aktu percepcji w kinie, akcentowanego głównie przez spojrzenie (motyw lustra), a także ujawnianego dzięki obecności fikcyjnego widza (motyw spektaklu na ekranie) jako reprezentanta prawdziwej widowni kinowej. Oba te wątki składały się na anty-iluzjonistyczną strategię twórcy *Twarzy*, która z różną siłą (najintensywniej w latach 60., np. w *Personie*) wyłaniała się w jego kinie, świadcząc o jego nowatorskich ambicjach. Dzięki całej serii drobiazgowych i wnikliwych analiz Koskinen udało się dotrzeć do najgłębszej istoty twórczości Bergmana, jaką jest przemożne pragnienie nawiązania duchowej więzi z drugim człowiekiem. O wadze rozprawy niech świadczy fakt, że po jej lekturze do autorki zadzwonił sam Mistrz, zazwyczaj zdystansowany wobec swoich portrecistów i świata akademickiego, aby w trakcie godzinnej rozmowy podzielić się swoimi refleksjami nad trafnym ujęciem tematu. Zaufanie, jakie zaskarbiła sobie Koskinen, sprawiło, że Bergman umożliwił jej dostęp do swojego archiwum na Fårö przed przekazaniem go do Szwedzkiego Instytutu Filmowego na użytek innych badaczy.

W ubiegłym roku Koskinen wydała następną książkę o Bergmanie, która stanowi zarówno tematyczną, jak i metodologiczną kontynuację *Gier i lustrza-*

nych odbić. Nosi ona tytuł Ingmar Bergman: „*Allting föreställer, ingenting är*”. *Filmen och teatern – en tvärestetik studie*” (Ingmar Bergman: „*Nic nie istnieje, wszystko jest przedstawieniem*”. *Film i teatr – studium interartystyczne*, Sztokholm 2001). Tym razem Koskinen podjęła fascynujące zadanie syntezy estetycznej twórczości Bergmana, która nieomal od samego początku rozwija się dwutorowo: na scenie i na ekranie.

Warto bowiem pamiętać, że o ile dla świata Ingmar Bergman jest przede wszystkim reżyserem filmowym, o tyle dla publiczności szwedzkiej znacznie większą renomą cieszy się jako inscenizator teatralny. On sam to swoje podwójne życie artystyczne już w 1950 roku określił znanym bon motem: *Teatr jest jak wierna żona, film to wielka przygoda, droga, wymagająca kochanka – obydwie się uwielbia, każdą na swój sposób*. Nikt jednak nie pokusił się o scharakteryzowanie istoty tej podwójnej pasji twórczej, ponieważ albo – najczęściej za granicą – interesowano się kinem Bergmana, albo – sporadycznie w Szwecji, choć za granicą również (znakomita książka kanadyjskiego małżeństwa Markerów *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theater*) – wyłącznie jego teatrem. Rzec można, że połowa Janusowego oblicza genialnego demiurga zawsze pozostawała w cieniu. I to nie tylko z racji praktycznej niedostępności jego teatru dla zagranicznych bergmanistów, ale również postulatu podwójnej kompetencji – zarówno filmoznawczej, jak i teatrologicznej. Frontalnego oświetlenia obu części mógł dokonać jedynie szwedzki badacz. I choć filmoznawczyni Maaret Koskinen zastrzega się, że jej wiedza teatralna ma charakter amatorski, to zarówno sposób wykorzystania przez nią wszelkiej dostępnej dokumentacji (dotychczasowych opracowań, recenzji, zapisów spektakli na taśmie video, dzienników i egzemplarzy reżyserskich), jak również znajomość z autopsji Bergmanowskich przedstawień ostatnich dwóch dekad na scenie Dramaten, znajomość wsparta nieprzeciętną inteligencją i wrażliwością widza, pozwalają – jak się wydaje – obdarzyć autorkę pełnym zaufaniem również w tym zakresie. Koskinen przywołuje także sądy Bergmana (m.in. z rozmów telefonicznych w odpowiedzi na jej pytania), choć przestrzega przed zaufaniem do jego wypowiedzi, bowiem jej rozmówca – jak pisze – *z upływem lat stał się szczywanym manipulatorem albo, może lepiej, reżyserem autorów wywiadów i dziennikarzy, z wyraźną zdolnością do powtarzania tych samych odpowiedzi lub opowiadania, w celu uniknięcia jakiegokolwiek anegdoty. Ponieważ – jak on sam to określił w trakcie pewnego seminarium – „Przecież zawsze jest tak cholernie dużo pytań w wywiadach, a jedno z najgłupszych brzmi: «Jak pan pracuje, panie Bergman?»”* (s. 20).

Podając rozległy i nader skomplikowany temat interdyscyplinarnych związków pomiędzy kinem a teatrem autora *Fanny i Aleksandra*, Koskinen wychodzi z założenia, że obie dziedziny kreacji artystycznej łączy *wielopostaciowy i subtelnie rozgałęziony krwioobieg*. Jego opis i analizę różnorodnych jego funkcji autorka przeprowadza zarówno na płaszczyźnie chronologicznej ewolucji Bergmanowskiego dzieła (teatralnego i filmowego równocześnie), jak i paradygmatycznej, wskazując na istnienie podobnych wzorów stylistycznych czy rozwiązań inscenizacyjno-wizualnych, dokonywanych paralelnie w języku teatru i filmu. Kategorią, która jednoczy spektakl u Bergmana – teatralny i filmowy – jest na różne sposoby podkreślana orientacja twórcy na widza, bowiem zarówno film, jak i przedstawienie realizują się w percepcyjnym akcie odbioru.

Książka składa się z czterech zasadniczych rozdziałów. Pierwszy i najobszerniejszy, zatytułowany *Film i teatr we wzajemnym oddziaływaniu – perspektywa chronologiczna*, jest poświęcony rejestrowi licznych związków – tematycznych i stylistycznych – pomiędzy filmami Bergmana a jego przedstawieniami. Poczynając od lat 40., kiedy reżyser wystawiał na scenie własne sztuki i wykorzystywał we wczesnych filmach zaczerpnięte z nich motywy i postacie, przez pełne sukcesów teatralnych i filmowych lata 50., w których zarysowują się w obu dziedzinach jego główne tematy autorskie (miłość, Bóg i śmierć), a także tworzy wspólna galeria aktorska typowo Bergmanowskich postaci, oraz lata 60., gdy poetyka zarówno jego kina, jak i teatru ewoluuje w stronę ascezy i oniryzmu i pojawiają się wzmożone tendencje autorefleksywne (na scenie i na ekranie), aż po lata 70., kiedy to w teatrze następuje powrót do skandynawskiej klasyki (Strindberg i Ibsen), natomiast w filmie zwrot od artystowskich autoportretów w stronę opowiadania o zwykłych ludziach (np. *Sceny z życia małżeńskiego*), skojarzony z przejściem (i w teatrze, i w filmie) od problematyki metafizycznej do religii humanistycznej, związanej z koncepcją człowieka jako źródła sacrum. Mnóstwo tu bardzo interesujących – zwłaszcza dla czytelnika zagranicznego, nieobeznanego z teatrem Bergmana – spostrzeżeń na temat obopólnych inspiracji, które wynikały z równoczesnej pracy artysty nad konkretnymi filmami i przedstawieniami (np. wpływ autotematyzmu spektaklu *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora* Pirandella na *Twarz* czy związek stylistyczny pomiędzy *Milczeniem* a wystawioną rok później *Hedda Gabler* Ibsena). Koskinen zauważa również, że kryzysy w „bigamicznej” działalności reżyserskiej Bergmana, które zazwyczaj przypadają na przełomy dekad, wiązały się z reguły z wygasaniem jego potencjału już to teatralnego, już to filmowego, co stanowi kolejny dowód na osmotyczną więź pomiędzy jego twórczymi motywacjami w obu sztukach, funkcjonujących na zasadzie naczyń połączonych.

Trzy następne partie rozprawy mają już charakter przekrojowy, podyktowany ambicją autorki, która pragnie bogaty materiał komparatystyczny ująć w szereg poznawczych metafor, wspólnych dla obu skrzydeł praktyki artystycznej Bergmana. W rozdziale *Maski teatru i twarz filmu* Koskinen wiele uwagi poświęca różnym postaciom masek, za którymi ukrywają się Bergmanowscy bohaterowie, swoistej ambiwalencji tychże, wyrażanej przez częsty motyw sobowtóra i lustra, a także analizuje dwuznaczne procesy ich demaskacji, wiodące do odkrycia kolejnych masek w poszukiwaniu ostatecznej prawdy o człowieku. Szczególnie efektywnym polem analizy tego tematu jest dla autorki autorefleksywny film *Twarz*, gdzie dialektyka twarzy i maski osiąga – przez ciąg metamorfoz – niezwykle perwersyjne napięcie, prowadząc do konkluzji, że *sama twarz stała się (jeszcze jedną) maską*, a maska zdaje się tworzyć jedyną prawdziwą twarz artysty. Kwestionuje tym samym pewien utrwalony stereotyp interpretacyjny związany z kinem Bergmana jako miejscem gry pomiędzy kłamstwem a prawdą, dowodząc, że *nie ma żadnego jednoznacznego, „prawdziwszego” ja pod maską. Raczej właściwy sens zdaje się polegać na tym, tutaj i w innych filmach Bergmana, że wszyscy nosimy maski. Gra ról i masek jest w gruncie rzeczy ludzką przypadłością* (s. 90). *Wszystko jest przedstawieniem, nic nie istnieje* – jak głosi tytuł książki.

W parze z problemem maski idzie tematykacja mowy jako kolejnej formy przewrotnego kamuflażu. To powracający motyw w Bergmanowskim kinie, a je-

go koncentracja następuje w *Namiętności* ze słynnym monologiem Liv Ullmann w roli zakłamej Anny na czele. Pojawia się on również w teatrze, np. w dwukrotnej (1957 i 1973) inscenizacji *Mizantropa* Moliera, gdzie jego eksponentem jest idealista Alcest. Wobec kłamstwa – dowodzi autorka – Bergman w ostatnich latach (np. w *Rozmowach poufnych*) zajmuje postawę pragmatyczną: demaskacja nie jest już konieczna, skoro bowiem istnieje mowa, rację bytu ma również kłamstwo, tym bardziej że istnienie prawdy jest wielce wątpliwe. Dowodem na zaufanie do słowa jest dla niej powrót reżysera do pisarstwa.

Coraz bardziej rozchwieanemu poczuciu iluzyjnej prawdy towarzyszy w twórczości Bergmana stopniowa ewolucja od motywu sobowtóra (powracająca bliźniacza para antagonistów Vogler – Vergéus) do coraz bardziej niedookreślonych, mglistych i wielowymiarowych *dramatis personae*, które Maaret Koskinen określa mianem „istot pogranicznych” (*tröskelvärelser*): egzystująca na progu życia i śmierci Agnes z *Szeptów i krzyków* czy Ojciec z *Fanny i Alexandra*, ale także androgyniczny Ismael z tego samego filmu. Analogiczny proces – pod wpływem kina lat 60., w którym kobiece twarze-maski przedstawiają różne aspekty ludzkiej psyche – zachodzi w teatrze, gdzie w inscenizacji *Sonaty widm* z 1973 roku pojawia się sugestia, że Student to Hummel w embrionalnej formie, czas ulega bowiem rozkładowi, a postacie, zarówno męskie, jak i kobiece, reprezentują różne stadia ludzkiego życia.

Wprawdzie w całej książce Koskinen na różne sposoby prześwieśla i na rozmaitych przykładach omawia problematykę Bergmanowskiego autotematyzmu, ale najwięcej i najciekawiej pisze o tym zjawisku w rozdziałach zatytułowanych *Widowisko w zbliżeniu* i *Inszenizacja widzenia*. Przygląda się tutaj z bliska tym scenom filmowym i teatralnym, w których narracja zostaje zawieszona na rzecz dobitnego wyeksponowania roli aktora w spektaklu. O tym, że aktor u Bergmana zajmuje miejsce uprzywilejowane, pisało wielu, ale nikt przed Koskinen nie zwrócił uwagi na autorefleksywne funkcje aktorstwa w jego twórczości. W filmach analizuje ona te ujęcia, w których frontalne, zwrócone w stronę widowni zbliżenia twarzy aktorek nabierają charakteru *ekshibicjonistycznej konfrontacji* i przerywając filmową diegezę, są adresowane w znacznym stopniu wprost do kinowego widza, tym samym podlegają paradoksalnej teatralizacji (np. list Märtty w formie długiego monologu Ingrid Thulin w *Gościach Wieczery Pańskiej*). Ich autotematyczna funkcja (np. złożone z dwóch twarzy słynne ujęcie w *Personie*) polega na *unaocznieniu wizualnego spektaklu*. *Bergmanowskie zbliżenie (...) wydaje się zatem nie tylko apelować „Patrz na człowieka!” (w obrazie/opowiadaniu), ale również „Patrz na zbliżenie! Patrz na spektakl!”* (s. 117). A także *Patrz na aktora!*, bo to on jest najważniejszą sprawą filmowej magii, a zarazem jej demaskatorem.

Aktorstwa autotematycznego autorka dopatruje się również w teatrze, gdzie Bergman tak inscenizuje obecność aktora na scenie, aby uwidocznić proces jego wchodzenia w rolę. Dotyczy to zwłaszcza ról postronnych, niemych obserwatorów (np. służących w Molierowskich spektaklach), którzy dzięki swojemu podwójnie widzialnemu statusowi – obok sceny i na scenie – intensyfikują swoją teatralną obecność, koncentrując na sobie uwagę widza. Bergman w teatrze posługuje się także quasi-filmowym „zbliżeniem” dzięki ustawieniu aktorów na proscenium. Chwyt ten coraz częściej powtarza się w jego spektaklach od połowy lat 80., jakby prawem rekompensaty za poniechaną reżyserię filmową.

Autorefleksywna poetyka w teatrze Bergmana polega również na wielokształtnej tematyзації widzenia przez różne rozwiązania inscenizacyjne (np. w *Królu Lirze* dwór jako publiczność ustawiona na scenie, temat szpiegostwa w *Hamlecie*, podkreślony motyw oka i ślepoty w *Sonacie widm*). Zarówno na scenie, jak i na ekranie owi „niemi świadkowie” czy voyeurzy są przedstawicielami rzeczywistej widowni teatralnej czy kinowej. Koskinen dowodzi, że ta radykalnie zorientowana na widza poetyka sceniczna ma związek z filmowym montażem, który przecież polega na tworzeniu przestrzennych relacji przez sterowanie spojrzeniami – postaci i publiczności – w określonym kierunku. I to związek dwustronny, ponieważ na pozór arcyfilmowa estetyka zbliżeń u Bergmana jest w istocie rzeczy paradoksalnym efektem jego doświadczeń teatralnych, na co już wcześniej zwrócił uwagę Leif Zern w swojej książce: *...pozbawione tła zbliżenia spojrzeń aktorów, które wraz z okiem kamery tworzą trójkąt gry, kiedy napotykają wychodzące im naprzeciw spojrzenie widza*.

Trudno w najdłuższej nawet prezentacji choćby jedynie zasygnalizować problemowe bogactwo książki Maaret Koskinen. Jej interdyscyplinarny charakter może zainspirować podobne badania komparatystyczne nad twórczością innych reżyserów, którzy w swojej praktyce zawodowej uprawiali równocześnie film i teatr (w Polsce np. Andrzej Wajda). Warto dodać, że Koskinen nie ogranicza się do samej – podwójnej – sztuki reżyserskiej Bergmana. Jesienią tego roku ukazała się jej trzecia książka, tym razem poświęcona jego zapoznanej twórczości literackiej, rezultat pionierskiej eksploracji archiwum artysty. Już sam tytuł – *Na początku było słowo. Ingmar Bergman i jego wczesne pisanstwo* – zapowiada ciąg dalszy tej pasjonującej przygody interartystycznej.

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Maaret Koskinen, *Ingmar Bergman: „Allting föreställer, ingenting är”. Filmen och teatern – en tvärsestetisk studie*, Ny Doga, Stockholm 2001, ss. 237.