

teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca

**teatr polski
bydgoszcz**



Twarzą w twarz

Twarzą w twarz

Ingmar Bergman

**premiera w Warszawie,
w Teatrze Powszechnym:
19 marca 2021 r.**

**premiera w Bydgoszczy,
w Teatrze Polskim:
27 marca 2021 r.**

Twarzą w twarz

Ingmar Bergman

reżyseria **Maja Kleczewska**

dramaturgia **Łukasz Chotkowski**

scenariusz sceniczny **Łukasz Chotkowski, Maja Kleczewska**

scenografia **Zbigniew Libera**

kostiumy **Konrad Parol**

muzyka **Cezary Duchnowski**

reżyseria światła **Piotr Pieczyński**

realizacja materiałów filmowych **Kacper Fertacz**

montaż materiałów filmowych **Alan Zejer**

producentka, asystentka reżyserki **Michalina Żemła**

wideo live **Klaudia Kęska**

asystentki reżyserki **Olga Ciężkowska, Patrycja Wysokińska**

inspicjentka **Iza Stolarska**

realizacja dźwięku na planie i udźwiękowanie

materiałów filmowych **Jan Moszumański**

ostrzyciel, asystent operatora kamery **Maciej Berski**

realizacja światła na planie: **Jakub Gamdzyk** (mistrz),

Kamil Andryszczyk, Bartosz Baprawski

konsultacje z zakresu psychoterapii **Anna Czownicka**

Tekst spektaklu opiera się na scenariuszu filmu Ingmara Bergmana

Twarzą w twarz w tłumaczeniu Zygmunta Łanowskiego.

W adaptacji zamieszczono również fragmenty scenariuszy filmów:

Sonata jesienna (tłum. Zygmunt Łanowski), *Szepty i krzyki* (tłum. Andrzej Aślanowicz),

Sarabanda (tłum. Tadeusz Szczepański) i *Milczenie* (tłum. Stanisław Hebanowski)

występują

Karolina Adamczyk _____ Karin

Aleksandra Bożek _____ Estera

Michał Jarmicki _____ Johan (dziadek)

Damian Kwiatkowski _____ Wankeł, Mikael,
Gwałćiciel, Demon

Dagmara Mrowiec-Matuszak _____ Agnes / Maria

Maria Robaszekiewicz _____ Marianna (babcia)

Piotr Stramowski _____ Tomasz

Julian Świeżewski _____ Bergman

Michał Surówka / Mateusz Łasowski _____ Gwałćiciel 2

Ezra Kos _____ młody Bergman

Arkadiusz Pyć _____ gość

Małgorzata Witkowska _____ Charlotta (matka)

Michalina Żemła _____ Weronika

Osoby występujące w materiałach wideo:

Anna Dzieduszycka

Krzysztof Nagnajewicz

Krzysztof Lach

Konrad Parol

Twórcy spektaklu składają serdeczne podziękowania

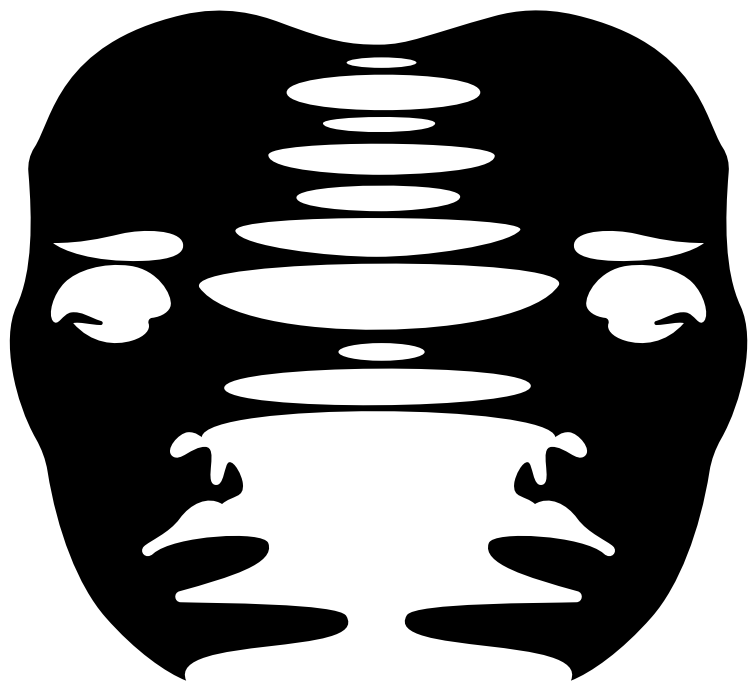
za pomoc w realizacji spektaklu dla

prof Tadeusza Szczepańskiego

Pawła Dobrowolskiego

Anny Dement

oraz lokalu **Cuda na kiju**



Ingmar Bergman w swojej twórczości skupiał się na badaniu wnętrza psychiki człowieka w ekstremalnej sytuacji. Skupiał się na ludziach odizolowanych od świata zewnętrznego. Swoich bohaterów zamykał na „wyspie” – w relacjach rodzinnych, w państwach objętych stanem wyjątkowym.

Zamknięci w czterech ścianach, poddajemy próbie nasze więzi. Widzimy pod lupą relacje, które nam umykały w natłoku spraw. Przymusowa konfrontacja z drugim i sobą samym prowadzi do wglądu? Do szaleństwa? Zobaczymy się „jak w Zwierciadle”? Czy będziemy mieć odwagę, żeby stanąć, ze sobą i ostatecznym, twarzą w twarz?

Bergman jest Przewodnikiem po czasie „kwarantanny” – zamknięcia, izolacji, wglądu i konfrontacji. Przeprowadza nas przez proces przemiany. Intymny proces transformacji i przewartościowania. I śmierci.

Coraz mocniej dociera do nas, że nastał czas śmierci. Śmierci, której nie sposób pojąć, opłakać, zrozumieć. Czy chcemy tego, czy nie, śmierć potrzebuje reprezentacji, po to jest sztuka – film, teatr, literatura, sztuki wizualne – żeby dzięki reprezentacji nie dopuścić do traumatycznego, niewyrażonego zapisu lęku.

Artysta wciąż poszukuje języka na oswojenie nieoswajalnego. Sztuka wciąż stara się wyprzedzić rzeczywistość. To powinność Sztuki. Próbować.

Maja Kleczewska, Łukasz Chotkowski



W terminologii medycznej słowo „kryzys” oznacza moment przesilenia, do którego dociera pacjent, punkt, od którego zmierzać już będzie ku ozdrowieniu lub ku śmierci. W języku angielskim określenie emergency („nagły przypadek”) pochodzi od emergence („wyjście na jaw; wynurzenie”) lub emerge („pojawić się; wynurzyć się”), jakby ktoś został oderwany od tego, co znajome, i gwałtownie musiał się dostosować. Natomiast słowo „katastrofa” źródłowo oznacza nagły przewrót, odwrócenie sytuacji.

Rebecca Solnit, *Czego koronawirus może nas nauczyć o nadziei?*
tłum. Piotr Żak, „Znak” nr 781.

Twarzą w twarz miało być filmem o snach i rzeczywistości. Sny miały stać się namacalną rzeczywistością. Rzeczywistość miała się rozwiać i stać się snem. Kilka razy udało mi się poruszać bez przeszkód między snem i rzeczywistością: *Persona*, *Wieczór kuglarzy*, *Milczenie*, *Szepty i krzyki*. Tym razem stało się to trudniejsze. Zamysł wymagał natchnienia, które zawiodło. Sekwencje senne stały się syntetyczne, rzeczywistość mechata. Tu i ówdzie były jakieś mocne sceny i Liv Ullman walczyła jak lwica. Dzięki jej sile i talentowi film trzymał się kupy. Ale nawet ona nie mogła uratować kulminacji, pierwotnego krzyku, który był entuzjastycznym, ale niedbale konsumowanym owocem lektury. Artystyczna bezsilność szczyrzyła zęby przez ciekłą kanwę.

Ingmar Bergman, *Laterna magica*, przek. Zygmunt Łanowski, (Warszawa, 1991), s. 222.

Horror Bergmana **Jakub Majmurek**

Na początku filmu „Więzienie” z 1949 roku plan filmowy odwiedza starszy mężczyzna. Reżyser, Martin, rozpoznaje w nim swojego dawnego nauczyciela matematyki, Paula. Pedagog, właśnie wypisany z zakładu dla psychicznie chorych, ma pomysł na film, który chciałby oddać swojemu byłemu uczniowi. Co – pyta Paul – gdyby Diabeł przejął kontrolę nad Ziemią? Zniszczył broń atomową i ukarał winnych najcięższych zbrodni wojennych? A jednocześnie pozostawił rzeczy ich biegowi? Czy coś by się zmieniło? Być może – przekonuje Paul – ziemia już jest piekłem, jakie sami sobie zbudowaliście? Ta scena stanowi ramę dla historii, będącej główną częścią filmu: opowieści o młodej prostytutce, zmuszonej przez swojego chłopaka i jednocześnie sutenera do pozbycia się nowo narodzonego dziecka.

W ostatniej scenie filmu znów widzimy Paula i Martina. Reżyser mówi swojemu nauczycielowi, że myślał o jego koncepcji, ale doszedł do wniosku, że takiego filmu nakręcić się po prostu nie da. Stawiałby on bowiem niemożliwe pytanie na temat świata. Gdy Paul pyta do kogo miałyby być one skierowane, asystent reżysera odpowiada, iż cały problem polega na tym, że nie ma nikogo, kto mógłby na nie odpowiedzieć – „chyba, że wierzy się w boga”. Na tę frazę trójka mężczyzn tylko zwiesza głowę – bóg, jak wielokrotnie później w twórczości Bergmana, w najlepszym wypadku milczy gdzieś daleko, obojętny na ludzkie sprawy, w najgorszym jest po prostu nicością.

„Więzienie” było pierwszym filmem zrealizowanym od początku do końca według scenariusza samego Bergmana, pierwszym, który uważał za w pełni własne, autorskie dzieło. Prolog i epilog „Więzienia” zapowiadają

całą późniejszą twórczość reżysera. Niemal każdy jego kolejny film może być czytany jak próba ilustracji pomysłu Paula jako obraz wrażliwej jednostki uwięzionej w ziemskim piekle, gdzie nie potrzeba diabła, wystarczą bliscy, przeszłe krzywdy, nigdy niezaleczone rany z dzieciństwa, zżerające dusze lęki i wspomnienia. Jako pytanie skierowane do milczącego, jeśli nie po prostu nieobecnego boga.

Późniejsze kino Bergmana zapowiada jeszcze jedna scena z „Więzienia”. prostytutka Brigitta na chwilę wyrzywa się spod zgubnego wpływu swojego sutenera. Razem z kochającym ją mężczyzną, ukrywa się przed światem na poddaszu taniego pensjonatu. Tam para znajduje stary projektor i wspólnie ogląda niemy film, zabytek z początków kina. Widzimy w nim zmarzniętego mężczyznę, próbującego ogrzać swoje łóżko podgrzewaczem. Mężczyzna parzy się jednak i zaczyna biegać po pokoju. Ze skrzyni wychodzi Śmierć, ze ściany Diabeł, do pokoju wbiegają bandyta z nożem i policjant, a nad łóżkiem widzimy pająka. Jak pisze najważniejszy polski badacz szwedzkiego twórcy, Tadeusz Szczepański:

W tej zaledwie kilkuminutowej farsie filmowej Bergman zainscenizował [...] najistotniejsze elementy swojej psychomachii [...]: cierpiący z powodu emocjonalnego chłodu Everyman zmaga się z groźnymi demonami (Śmierć i Diabeł) [...] a także z ukrytym w ciemnej szafie podświadomości widmem własnego morderczego popędu (Bandyta z nożem), tłumionym przez instytucjonalny autorytet znieprawdzonej i odrażającej władzy patriarchalnej (Policjant z pałką i Bóg-pająk) [...]. Ta uniwersalna parabola zawiera w sobie nie tylko symboliczną syntezę twórczości Bergmana, ale także stanowi jej kod genetyczny, który będzie rozwijany w przyszłości w najrozmaitszych wariantach fabularno-dramaturgicznych¹.

Twarzą w twarz z grozą

Szczepański interpretuje pomysł Paula na film o piekle na ziemi głównie w kontekście szwedzkiej recepcji egzystencjalizmu. Można go jednak

1 Tadeusz Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Wydanie trzecie, uzupełnione i poprawiane, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007 (ebook), loc. 1629.

odczytać w inny sposób. Film, w którym bohater orientuje się, że świat, który zamieszkuje jest tak naprawdę piekłem, królestwem diabła, uznalibyśmy w pierwszym odruchu, słysząc jego streszczenie, za horror, film grozy. Do motywów kina grozy – Diabła, Śmierci, przerażającego pająka – odsyła też slapstickowa farsa, oglądana w „Więzieniu” przez Brigitte i jej kochanka. Film z '49 roku, jeśli interpretować go jako zapowiedź całej twórczości Bergmana, zachęca by przeczytać ją używając klucza horroru.

Bergman tworzył w okresie, gdy obiegi kina grozy i obdarzonego aurą konsekracji kina autorskiego pozostawały całkowicie rozdzielne. Nawet w dziedzinie kina gatunkowego horror pozostawał wtedy ubogim, niedocenionym krewnym. Tym nie mniej, próba odczytania Bergmana przez klucz grozy wydaje się kusząca. Zwłaszcza dziś, po drugiej dekadzie XXI wieku, która w kinie przebiegała pod znakiem tego, co anglosaska krytyka określała jako „elevated horror” (nadhorrór). Kino grozy nie tylko zyskało w poprzednich dziesięciu latach pełnoprawne obywatelstwo w obszarze sztuki filmowej, ale także stało się medium wyrażającym nastroje epoki. Zajmujący się kinem i literaturą grozy amerykański filozof Eugene Thacker istoty horroru dopatruje się w jego szczególnej zdolności do „pomyślenia tego, co nie do pomyślenia”: do artykulacji doświadczenia, które wymyka się wszelkim racjonalnym językom, które konfrontuje ludzką myśl z jej granicami, z tym, co nie-ludzkie. „Co wcześniejsze epoki wyrażały w języku mrocznego mistycyzmu lub teologii negatywnej, nasza wyraża w języku nadprzyrodzonego horroru”². Zdaniem Thackera, w sytuacji, gdy zbliżająca się katastrofa klimatyczna stawia przed nami jak najbardziej praktyczny problem pomyślenia tego, co nie-ludzkie, co nie do pomyślenia (zagłada planety, a przynajmniej ekosystemu umożliwiającego zachowanie naszego stylu życia), horror staje się gatunkiem szczególnie na czasie.

W działach Bergmana pełno jest elementów jakby wziętych z filmów grozy. Po pierwsze, koszmary senne bohaterów, które szwedzki twórca pracowicie inscenizuje od „Więzienia”, przez sny profesora Isaka Borga w „Tam, gdzie rosną poziomki” (1957), do „Twarzą w twarz” (1976), gdzie

2 Eugene Thacker, *In the Dust of this Planet (Horror of Philosophy, vol. 1)*, Zero Books, Winchester-Washington 2011, s. 2.

seria koszmarów sennych prowadzi nas przez kolejne stadia psychicznego załamania bohaterki, psychiatry, doktor Jenny Isaksson. Po drugie, obrazy na granicy jawy i snu, teraźniejszości i widmowych wspomnień, sceny o niejasnym, rozmytym statusie ontologicznym. Po trzecie, postaci i scenerie nawiązujące do teatryku grozy: Śmierć w „Siódmej pieczęci” (1957), wędrowni magik i hipnotyzer Albert Vogler w „Twarzy” (1958), Szatan w „Oku diabła” (1960), powracający w wielu produkcjach motyw sobowtóra, tajemniczy zamek w „Godzinie wilka”, odizolowany od świata dwór w „Szeptach i krzykach” (1972). Po czwarte, klimat schyłku, apokalipsy, nadchodzącej katastrofy: zaraza pustosząca średniowieczną Szwecję w „Siódmej pieczęci”, przynosząca upadek znanej cywilizacji wojna domowa w „Hańbie” (1968). Wreszcie, obrazy rozpadu osobowości, załamania, utraty rozumu, szaleństwa, w którym pogrążają się kolejni bergmanowscy bohaterowie.

W tytułach dwóch filmów Bergmana pojawiają się odniesienia do fragmentu z „Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian”: „Teraz bowiem widzimy jakby przez zwierciadło i niby w zagadce, ale wówczas twarzą w twarz. Teraz moje poznanie jest cząstkowe, ale wówczas poznam tak, jak jestem poznany. Teraz więc pozostaje wiara, nadzieja i miłość, te trzy; lecz z nich największa jest miłość”³. Pierwszy z tych filmów to „Jak w zwierciadle” (1961), drugi „Twarzą w twarz”. Oba przedstawiają pogrążającą się w szaleństwie kobiety: wspomnianą Jenny Isakson w drugim przypadku i cierpiącą na schizofrenię Karin, córkę zmagającego się z kryzysem pisarza Davida, w pierwszym. Nie tylko w tych dwóch produkcjach Bergman traktuje filmowy ekran jak lustro, odbijające wewnętrzną rzeczywistość stojącego za kamerą twórcy, ukazujące jego sny, demony i lęki. Czasem są one niewyraźne, zamazane, ukazujące się jak w brudnym, zniekształcającym obraz zwierciadła, czasem zmuszają do stanięcia ze swoją grozą twarzą w twarz. Świat Bergmana jest też światem, gdzie wiara, nadzieja, a nawet miłość wydają się być nieobecne, a w ich miejscu pozostaje tylko groza.

Zrzucając kostium

To, co najbardziej przerażające w „Jak zwierciadło” wyraża się w relacji między ojcem-pisarzem i dwójką jego dzieci – Karin i nastoletnim synem Minusem – oraz mężem Karin, lekarzem Martinem. W pierwszej scenie filmu ta czwórka wylania się z morza po wieczornej kąpeli. Jak opisuję tę scenę brytyjski filmoznawca Peter Matthews: „Horyzont przypomina ołowianą linię, nie wiemy czy obserwujemy świt, czy zmierzch, początek, czy koniec. Na tle wiecznie białego nieba i najbardziej kamiennych z kamiennych chat postaci stoją okrutnie obnażone. «Czy nie jest trochę chłodno?» – narzeka jedna z nich. Zupełnie niepotrzebnie, w świecie Bergmana jest zawsze chłodno”⁴. Chłód i groza pochodzą jednak nie tyle z surowego krajobrazu, ale relacji zamieszkujących go postaci.

Jeśli horror miałby być, jak proponuje to Thacker, konfrontacją z tym, co „nie-ludzkie”, co nie do pomyślenia, to u Bergmana ta konfrontacja ma przede wszystkim wewnętrzną charakter. To, co najbardziej nie-ludzkie kryje się we wnętrzu pokaleczonej psychiki, w szaleństwie, niezrozumiałym milczeniu, katatonii, demencji, somnambulicznym transie, w pęknięciu między językiem, a doświadczeniem, które się mu zupełnie wymyka.

Bergman szuka tej grozy zrzucając i zakładając filmowe kostiumy, sięgając po i odrzucając stare, zużyte rekwizyty.

Kino Bergmana ma problemem z kostiumem. Często przywdziewa taki, który już momencie powstania czyni je anachronicznym dla publiczności, a po latach wcale nie zaczyna się dobrze starzeć. Bergman tkwi głęboko, często zbyt głęboko, w wyobrażeniach i motywach z przełomu XIX i XX wieku, w świecie Strindberga, Ibsena, Muncha, wśród artystycznych koncepcji, które panowały w Europie w czasach, gdy karierę w Berlinie robił Stanisław Przybyszewski. Szwedzki reżyser przywiązany jest do mitu artysty jako egzystującego na marginesie społeczeństwa wyrzutka, hochszaplara, kuglarza, który jednocześnie, ze względu na swój kontakt ze sztuką – tą wysoką i najniższą – ma dostęp do nieznanego szacownemu

3 „I List świętego Pawła do Koryntian” 13,12-13, cytowane za „Biblią Warszawską”.

4 Peter Matthews: *Through a Glass Darkly: Patron Saint of Angst*, <https://www.criterion.com/current/posts/296-through-a-glass-darkly-patron-saint-of-angst>, dostęp 06.03.2021

społeczeństwu tajemnic Motyw artysty na marginesie przywołuje w „Wieczorze kuglarzy” (1953), wspomnianej „Twarzy”, telewizyjnym „Rytuale” (1969) – gdzie przedstawiciel opresyjnej władzy mieszczańskiego państwa, jak kościelny inkwizytor przesłuchuje trójkę aktorów. Z drugiej strony, w „Siódmej pieczęci” to rodzina wędrownych kuglarzy jako jedyni bohaterowie ratuje się przed pustoszącą kraj Śmiercią, nie daje się wciągnąć w jej upiorny taniec. Sztuka jak najbardziej dosłownie ocala.

Bergman zakładający na siebie kostium pretensji i wyobrażeń o sztuce z przełomu XIX i XX wieku wystawiał się na zarzuty o anachronizm i manieryzm. W najgorszych wypadkach – jak w najbardziej precenianym w karierze reżysera filmie „Fanny i Aleksander” (1982) – kostium ten zupełnie dusi bergmanowskie kino, zmieniając je w udającą głębię konfekcję.

Filmowa groza z jednej strony karmi się kostiumem, z drugiej nie może całkowicie się mu podporządkować, jeśli chce przekazać autentyczną emocję, powiedzieć coś ważnego. To napięcie na linii groza-kostium widać szczególnie w dwóch filmach Bergmana: „Tam, gdzie rosną poziomki”, oraz „Szepty i krzyki”.

Ten ostatni często ma opinię najbardziej precyzyjnego formalnie, a jednocześnie manierycznego, uwięzionego w kostiumie filmu Bergmana. Reżyser faktycznie z wielką pieczołowitością rekonstruuje umarły świat rodem ze sztuk Strindberga. Film ma rygorystyczną kompozycję wizualną, opartą na grze trzech kolorów: czerwonego, białego i czarnego. Czerwone są ściany dworu, gdzie toczy się główna część akcji, historia relacji czterech kobiet: umierającej na raka macicy Agnes, jej dwóch siostr oraz opiekującej się chorą kobietą służącej, Anny. Czerwony jest dla Bergmana kolorem symbolizującym wnętrze duszy, ale także łona, zakreśla granice tego, co najbardziej prywatne, intymne. Białe to kolor sukien noszonych przez kobiety, symbolizuje z jednej strony czystość i niewinność śmierci Agnes, z drugiej seksualną represję. Wreszcie czarny jest kolorem władzy, państwowej i kościelnej, wchodzącej w ten intymny, kobiecy świat ze swoim prawem, nakazami i zakazami.

Przestrzeń wyłożonego czerwonymi tapetami dworu jest przestrzenią tyleż intymną, co w jakiś zły sposób zaczarowaną, widmową i nadającą widmową jakość przebywającym w niej postaciom. Jesteśmy tyleż w świecie

Bergman dowodzi, że brak miłości oznacza duchową śmierć człowieka i prowadzi do piekła dręczącej go samotności. Jediną szansą ratunku, ocalenia człowieczeństwa jest pojednanie z bliźnim.

Tadeusz Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, (Gdańsk, 2002), s.53-54.

Gdy umierasz, gaśniesz. Z bytu przechodzisz w niebyt. Żaden bóg nie musi koniecznie zamieszkiwać wśród naszych coraz to bardziej nerwowych i kapryśnych atomów.

Tadeusz Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, (Gdańsk, 2002), s.59.

Strindberga co „W kleszczach lęku” Henry’ego Jamesa. „Szepty” daje się czytać jako film o starym, nawiedzonym domu, gdzie zamiast duchów bohaterki nawiedzają wspomnienia, autodestrukcyjne popędy, niemożliwe do kontrolowania emocje.

Jednocześnie w tej dopiętej na ostatni guzik, zachwycającej wizualnie konstrukcji ujawniają się bardzo współczesne lęki i energie, rozrywające filmowy kostium. Umierająca Agnes ze swoim imieniem może odsyłać do baranka bożego („Agnus dei”) i cierpienia Chrystusa. Z drugiej strony, jak w swojej interpretacji filmu zauważa Amerykanin Marco Lanzagorta, w centrum filmu znajduje się obraz cielesnego, czysto biologicznego cierpienia, odsyłający w zupełnie niekojarzące się zwyczajowo z Bergmanem regiony *body horror* spod znaku Davida Cronenberga⁵. Groza „Szeptów i krzyków” rozgrywa się na poziomie umierającego ciała Agnes, które staje się obszarem walki między życiem i śmiercią (źródłem śmiertelnej choroby jest zdolna dawać życie macica), choroba, rak, jest „nie-ludzka” siłą infekującą to, co najbardziej intymne i własne – ciało.

Podobnie poza swój kostium wykraczają „Tam, gdzie rosną poziomki” – historia zgorzkniałego, poróżnionego z większością bliskich profesora, który jadąc odebrać doktorat honoris causa, tak naprawdę wyrusza w podróż ku pogodzeniu się z własną śmiercią. Jak pisała profesor Alicja Helman: „Film ten nie był już nowatorski w roku jego realizacji. Podkreślano raczej jego łączność z tradycją, umiejętne i nader twórcze wykorzystanie osiągnięć starej i nowej szkoły szwedzkiej”⁶. Profesora Borga odtwarza Victor Sjöström, twórca „Furmana śmierci”, klasyka szwedzkiego kina lat 20. *Sny Borga*, zapowiadające zbliżającą się śmierć i wyrażające nagi, egzystencjalny lęk przed końcem, zrealizowane są w konwencji nawiązujących do nurtów kina nie-mego, przede wszystkim ekspresjonizmu i surrealizmu.

Jednocześnie te wszystkie martwe już w latach 50. filmowe języki niczym nie przesłaniają podstawowej egzystencjalnej grozy tego filmu, wybrzmiewającej mimo filmowych manieryzmów: pełzającego, zżerającego Borga od środka lęku przed śmiercią jako absolutnym końcem, od

5 Marco Lanzagorta, *Cries and Whispers*, „Senses of Cinema” Issue 25, marzec 2003, https://www.sensesofcinema.com/2003/cteq/cries_and_whispers/, dostęp 06.03.

6 Alicja Helman, *Tam, gdzie rosną poziomki*, „Kwartalnik Filmowy” 1995/96, nr 12-13, s. 160.



którego nie można uciec, co najwyżej pogodzić się z czasem, przeszłością i przemijaniem.

Groza bez kostiumu

W poszukiwaniu obrazów grozy, która nie potrzebuje kostiumu Bergman najdalej zapuszcza się w dwóch filmach: „Personie” (1966) i wspomnianym „Twarzą w twarz”. Ten pierwszy uchodzi za najbardziej enigmatyczny z filmów Bergmana, film-zagadkę opierający się interpretacji widzów i krytyki. „Personę” otwiera tajemnicza sekwencja: widzimy rozgrzewające się wnętrze analogowego projektora, przesuwającą się taśmę filmową, liczby zapowiadające projekcję, następnie serię ruchomych obrazów. Sceny z dziecięcej bajki przechodzą nagle w sceny jak z horroru: zbliżenie wielkiego pająka, ręki przybijanej do krzyża itd. Nagle znajdujemy się w prosektorium, gdzie ze zmarłych budzi się chłopiec. Podchodzi do wielkiego ekranu, na którym wyświetlają się obrazy dwóch kobiet.

To pielęgniarzka Alma i jej pacjentka: Elisabet Vogler, aktorka, która w trakcie przedstawienia traci mowę i od tego czasu milczy. Lekarze uznają, że terapia w szpitalu nie przynosi efektów i wysyłają kobietę w towarzystwie Almy na rekonwalescencję w nadmorskiej chatce.

„Personą” zrealizowana jest w surowej, modernistycznej estetyce. Nie podpira się historycznym kostiumem, martwymi filmowymi językami czy chwytami znanymi z kina gatunkowego. Jest jednocześnie surowo naturalistyczna i oniryczna: jej oniryzm nie wprowadza żadnych ułatwiających widzowi znaków, deformacji świata przedstawianego, informujących, że wkroczyliśmy obszar snu, opuszczając jawę.

Podstawowym środkiem wyrazu Bergmana jest w „Personie” dedramatyzacja, tworzenie sytuacji, budujących napięcie przez swój bezruch, to, iż nie dzieje się w nich pozornie nic. Alma próbuje zmusić Elisabet do mówienia, ta uparcie milczy. Mówi za to Alma: opowiada o orgii, w której brała udział, o aborcji. Tożsamość obu kobiet zaczyna zlewać się ze sobą. Gdy mąż Elisabet odwiedza chatę, bieżę Almę za swoją żonę. Bergman często w swoich filmach umieszczał kilku bohaterów, mających reprezentować go w filmowej w fabule: w „Jak w zwierciadle” identyfikował się jednocześnie

„Samorzutnie wybrana samotność jest znośna. Oszańcowałem się [...]” – pisał Bergman, a w dzienniku roboczym 30 września 1968 roku odnotował: „Na własne życzenie jestem całkowicie odizolowany; jest to dość przyjemne”. Twierdził też, że dążenie do minimalizacji i uproszczenia zawsze było jego podniętą. Stąd nie dziwi, że gdy po opuszczeniu Teatru Dramaten do wyboru miał cały świat i mógł robić, co chciał, „całym światem” okazała się wyspa Fårö. Bergman – jak ujął to jego zięć, pisarz Henning Mankell – „niczym bohater *Burzy* Szekspira, samotny Prospero” osiadł na swojej wyspie.

Fårörska samotność Bergmana przywodzi na myśl traktat pedagogiczny Jeana-Jacques’a Rousseau *Emil, czyli o wychowaniu*, który w ujęciu Andrzeja Waśkiewicza „jest modelem życia w szczególnym miejscu w społeczeństwie, a dokładnie na jego uprzywilejowanym marginesie”. Podobnie jak Emil twórca *Persony* żył nie poza wspólnotą, ale obok niej; był obcy, ale nie wyobcowany; sam, ale nie samotny, bo samotności nie odczuwał.

dr Ewa Mrozek-Sadowska, *Fårö, wyspa Bergmana*, *Studia Scandinavica* 2(22)/2018
<https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/SS/article/view/2817/2662>

z Minusem, niespełnionym pisarzem Davidem i niezdolnym pomóc chorej żonie lekarzem. Osobowość w kinie Bergmana jest zawsze czymś pękniętym, podzielonym, a nawet składającym się ze sprzecznych, walczących ze sobą sił. Tytułowa persona oznacza maskę, którą zakładamy w społecznych interakcjach, twarz, która jest jednocześnie najbardziej intymna i najbardziej obca. Typowa dla horroru konfrontacja z tym co nie do pomyślenia, co nie-ludzkie jest tu konfrontacją z tym, co najbardziej obce we mnie samym, a jednocześnie mi najbliższe, wobec czego język jest równie bezradny jak Alma wobec milczenia swojej pacjentki.

Jak pisała Susan Sontag: „«Persona» pokazuje nieprzystawalność języka, niemożność znalezienia języka, który pozostawałby pełny. [...] Aktorka milcząc tworzy pustkę. Pielęgniarka, mówiąc, wpada w nią – wyczerpując własne siły. Oszołomiona wirum otwartym przez brak języka Alma w pewnym momencie zmusza wręcz Elisabet by powtarzała za nią nonsensowne frazy. [...] Elisabet trwa jednak w milczeniu. [...] Dopiero pod koniec filmu [...], gdy [...] Alma [...] błaga ją, by powiedziała choć jedno słowo, ta mówi: «nic». Na końcu «Persony» maska i persona, mowa i milczenie, aktor i «dusza» pozostają rozdzielone – jakkolwiek pasożytniczo, wampirycznie wydawałyby się być połączone ze sobą»⁷.

Konfrontacja z szaleństwem i rozpadem osobowości, jako z tym, co „nie-ludzkie” we mnie, podejmuje też „Twarzą w twarz”. Film wolny od kostiumu, martwych filmowych języków, ale też surowego wysokiego filmowego modernizmu „Persony”. Obok „Scen z życia małżeńskiego” (1973) produkcja z 1976 roku to dzieło Bergmana najbardziej zakorzenione w społecznym pejzażu Szwecji lat 70. W socjaldemokratycznym państwie u szczytu rozwoju, zapewniającym, jak przynajmniej oficjalnie twierdzi, każdej obywatelce i obywatelowi pełne bezpieczeństwo socjalne i możliwości rozwoju. Podobnie jak „Sceny” „Twarzą w twarz” rozgrywa się w Djursholm, dzielnicy Sztokholmu zamieszkałej przez wyższą klasę średnią, niemalże sam szczyt drabiny społecznej ówczesnej Szwecji.

W „Twarzą w twarz” Bergman pokazuje jednak, że nawet pozornie idealne socjaldemokratyczne społeczeństwo nie jest wolne od pierwotnego, egzystencjalnego lęku. Pacjenci w jego najbardziej przyjaznych szpitalach ciągle śnią koszmary. Społeczeństwo pozostaje brzemienne grzechami i traumami przeszłości i jak otwarte i egalitarne nie starałoby się być, pozostaje opresyjnym otoczeniem dla nadwrażliwych jednostek.

Doświadczył tego sam Bergman, między ukończeniem, a premierą „Twarzą w twarz” został aresztowany w teatrze, gdzie pracował nad kolejnym spektaklem. Postawiono mu zarzuty o przestępstwa podatkowe. Sprawę szybko umorzono, Bergman trafił jednak do szpitala z kliniczną depresją, następnie głęboko obrażony na swoją ojczyznę opuścił Szwecję – następne filmy kręci w Niemczech Zachodnich i Norwegii.

Gdzie jest Poziomkowa Polana?

„Twarzą w twarz” uchodzi za jeden ze słabszych i raczej zapomnianych filmów Bergmana. Dziś być może nadszedł czas, by go w końcu docenić. Obraz ustabilizowanego, mieszczańskiego życia, które rozpada się pod wpływem choroby i szaleństwa przemawia do naszych doświadczeń, w sytuacji, gdy zmagamy się z potencjalnie śmiertelnym wirusem i przymusowym zamknięciem. Podobnie jak te obrazy Bergmana, gdzie groza rozgrywa się w ciasnej, domowej przestrzeni, między najbliższymi sobie bądź skazanymi na bliskość ludźmi: rodziną Davida w „Jak w zwierciadle”, mieszkankami naznaczonego chorobą dworu Agnes w „Szeptach i krzykach”, Alną i Elisabet z „Persony”.

Bergman szuka ucieczki ze swoich koszmarów. Ale jego obrazy wyjścia z teatru grozy nie przekonują, w najlepszym wypadku pozostawiają poważne wątpliwości. Jenny z „Twarzą w twarz” wraca po koszmarze do codziennej rutyny – co nie wydaje się nieść żadnego pocieszenia i nadziei. Kobieta przypomina pastora Eircssona z „Gości wieczerzy pańskiej” (1963), który mimo utraty wiary kontynuuje swoją kapłańską posługę. Patriarchalny obraz pojednania Davida z synem Minusem, po odesłaniu cierpiącej na schizofreniczne urojenia Karin do zakładu zamkniętego, z „Jak w zwierciadle”, odrzuca nas z przyczyn zasadniczych. „Szepty i krzyki” kończy

7 Susan Sontag, *Persona*, „Sight and Sound”, październik 1967, <https://scrapsfromtheloft.com/2016/10/16/persona-review-susan-sontag/>, dostęp 06.03.2021

wizyjny obraz szczęścia siostr w rozświetlonym ogrodzie, przypominający ostatnią scenę „Poziomek”, w której profesor Borg śni o Poziomkowej Polanie, o pikniku z czasów, gdy był młody i wciąż potrafił być szczęśliwy. Oba te obrazy przepełnione są jednak melancholią, w najlepszym wypadku są obrazem pojednania z utraconą szczęśliwą przeszłością, w najgorszym halucynacyjnym obrazem szczęścia, pojawiającym się w ostatnim geście obrony przed nadchodzącą grozą śmierci.

Ta słabość obrazów wyjścia z koszmaru paradoksalnie jest siłą kina Bergmana, tym, co sprawia, że przemawia do nas jako dzieło nam współczesne. Bo nawet przed pandemią, zamknięciem i wyzwolonym przez to wszystko lękiem trudno nam było na poważnie wyobrazić sobie naszą Poziomkową Polanę.

Katakizm zmienia świat i nasze spojrzenie na rzeczywistość. Zmianom podlega nasze centrum uwagi i to, co ma znaczenie. To, co słabe, łamie się pod wpływem nowych nacisków, to, co mocne, trwa, a to, co było ukryte, ujawnia się. Zmiana nie tylko jest możliwa, ona nas zmiata z powierzchni ziemi. Sami się zmieniamy, bo zmieniają się priorytety, choćby narastająca świadomość naszej śmiertelności czyni nas uważnymi na własne życie i jego drogocенność. Nawet definicja „nas” mogła się zmienić, gdy zostaliśmy odseparowani od naszych szkolnych kolegów albo współpracowników, dzieląc tę nową rzeczywistość z nieznanymi. Nasze poczucie „ja” ma w dużym stopniu swoje źródło w otaczającym świecie i teraz dostrzegamy inną wersję tego, kim jesteśmy.

Rebecca Solnit, *Czego koronawirus może nas nauczyć o nadziei?*
tłum. Piotr Żak, „Znak” nr 781.

Twarzą w twarz

Katalog

Redakcja

Daria Sobik i Karolina Kaprańska

Opracowanie graficzne

homework

Joanna Górska

Jerzy Skakun

Wydawcy

Teatr Powszechny

im. Zygmunta Hübnera

03-801 Warszawa

ul. Zamoyskiego 20

22 818 00 01

www.powszechny.com

Teatr Polski

im. Hieronima Konieczki

85-071 Bydgoszcz

Mickiewicza 2

52 339 78 12

www.teatrpolski.pl

Licencja na wystawienie utworu została wydana
przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS.

Wystawienie w porozumieniu z Josef Weinberger Limited,
London za zgodą Ingmar Bergman Foundation.



INGMAR BERGMAN FOUNDATION

www.ingmarbergman.se

Patroni medialni

