

„Kwartalnik Filmowy” nr 119 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1259>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Rafał Koschany

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0002-9343-9885>

Zerwany film. *Crux* *interpretum* jako problem teorii i praktyki interpretacji (na przykładzie *Persony* Ingmara Bergmana)

Słowa kluczowe:
Ingmar Bergman;
interpretacja;
teoria
interpretacji;
teoria filmu

Abstrakt

Persona (1966) Ingmara Bergmana jest uznawana za jeden z najbardziej tajemniczych i wielowymiarowych filmów wszech czasów, na co bez wątpienia wpłynął także słynny moment zerwania i splonięcia taśmy filmowej. Czy jest to moment wpisany w opowiedzianą historię, czy też zewnętrzny wobec niej? Znak dany od reżysera, narratora czy może jeszcze innej instancji? To tylko nieliczne i przykładowe pytania spośród tych zadawanych przez interpretatorów, udzielających następnie niejednokrotnie szczegółowych, wyczerpujących i logicznych odpowiedzi, ale także zdających sprawę z trudności w ich formułowaniu. W artykule nie tyle (czy nie tylko) referowane są istniejące już wykłady, ile przede wszystkim formułowany jest zwiążany z nimi teoretycznie waży problem interpretacji, która nie ma szansy na zadowalające rozstrzygnięcie. *Crux interpretum* to bowiem nieinterpretowalne miejsce w tekście, a jednocześnie miejsce zapalne dla teorii interpretacji w ogóle.

Prolog

W książce *Interpretacja filmów* z 2017 r. Jacques Aumont przyjął metodę komparatystycznego spojrzenia na istniejące interpretacje konkretnego filmu. Potraktował je jako praktyczne zastosowania wybranych teorii, ustawiając relacje film – interpretacja lub film – jego wiele interpretacji, co na metodologicznym poziomie lektury pozwala czytelnikowi owe interpretacje porównać, zapytać o ich skuteczność, sprawdzić ich moc operacyjną czy perswazyjną. Jak pisał: *Interpretatorom nigdy nie brakowało wyobraźni, ale oczywista lekcja, jaka płynie z tych przykładów, jest taka, że nie da się, poza autorytarnym i arbitralnym gestem, sprowadzić filmu do jednego tematu, o którym miałby on opowiadać, mówi bowiem o różnych sprawach (przynajmniej o wszystkich tych, które ukazuje), a w istocie nie „mówi” o niczym (ponieważ dysponuje odpowiednią formą dyskursu)*¹. Niniejszy artykuł również nie będzie miał charakteru *stricte* interpretacyjnego, ale – podobnie jak u Aumonta, dzięki przyjęciu perspektywy metarefleksyjnej i zdystansowanej – w znacznie większej części będzie dotyczył problemu interpretacji w ogóle. W sposób szczególny skupię się na tym jej momencie, w którym dochodzi do zawahania interpretatora odnośnie do efektywności narzędzi, jakimi dysponuje, oraz do aktu poddania się wobec niemożliwego do wyjaśnienia fragmentu filmu, a wreszcie – jakby w autotematycznym geście – do próby zwerbalizowania zaistniałego impasu i swej pozycji.

Crux interpretum, czyli interesujący mnie problem interpretacji, funkcjonuje w hermeneutyce biblijnej, translatologii i literaturoznawstwie jako swoiste *punctum* – takie miejsce w tekście, które wymyka się zrozumieniu, wytłumaczeniu, przekładowi. To główny problem do rozwiązania, a szerzej – po prostu centralny moment w interpretowanym dziele. Etymologia tego sformułowania odnosząca się do słowa „krzyż” metaforycznie sygnalizuje skrzyżowanie dróg, którymi się kroczy, czy też zapętlenie w rodzaju węzła gordyjskiego, ale także – można powiedzieć – krzyż, jakim zostaje obarczony egezegeta.

Rozwinięcie tezy wiążącej kategorię *crux interpretum* z autotematycznym gestem interpretatora zilustruję wyjątkowym przykładem *Persony* (1966) Ingmara Bergmana – wyjątkowym choćby z tego względu (do innej przyczyny jego wyjątkowości nawiążę w zakończeniu), że liczne i wciąż narastające interpretacje owego filmu w znacznym stopniu wpłynęły na status dzieła. W pełni zgadzam się z konstatacją Tadeusza Szczepańskiego, że *krytycznofilmowa recepcja tego filmu zasługuje na osobne studium*², chociaż warto zauważyć, iż każda następną interpretacją, jeśli ma ambicję powiedzenia czegoś nowego, w jakimś stopniu uwzględnia czy też powinna uwzględniać głosy wcześniej wypowiedziane i staje się świadectwem palimpsestowej recepcji. Taką drogą podążał choćby Thomas Elsaesser w eseju opublikowanym z okazji jubileuszowego wydania filmu w serii *The Criterion Collection*³, odwołując się i do klasycznego już eseju Susan Sontag, i do późniejszych prób wyjaśnienia tajemnicy *Persony*. Moja propozycja jest wszakże z jednej strony dużo skromniejsza, a z drugiej – bardziej sprecyzowana. Otóż zgodnie z zarysowanym we wstępie założeniem chciałbym spojrzeć nie tyle (czy nie tylko) na istniejące już wykładowe i propozycje, ile przede wszystkim na formułowany przy tych okazjach teoretycznie ważki problem interpretacji. By ująć to jeszcze dokładniej – takiej interpretacji, która nie ma szansy na zadowalające rozstrzygnięcie.

Punktem wyjścia jest jednakowoż film *Persona*, a w szczególności jeden jego fragment, *crux interpretum*. Możliwie krótko przypomnijmy kontekst – aktorka Elisabet Vogler przeżywa głęboki kryzys wewnętrzny (nie wiemy, czym spowodowany) i podczas jednego z występów teatralnych przestaje mówić, a właściwie postanawia konsekwentnie milczeć, także w życiu pozascenicznym. Psychiatra, znajoma lekarka, proponuje, by w jej letniej daczycierpiąca kobieta spróbowała odpocząć, i angażuje pielęgniarkę Almę do opieki nad pacjentką. Odtąd w domu na (bezludnej?) wyspie toczy się codzienne życie dwóch kobiet, a z biegiem czasu zacieśniają się i jednocześnie komplikują relacje między nimi. Dochodzi wreszcie do momentu, w którym Alma czyta list Elisabet skierowany do lekarki, i po spisanych w nim słowach krytyki swego zachowania, *de facto* ironicznych i protekcyjnych w wymowie, czuje się zdradzona i ośmieszona przez aktorkę. Na ścieżce do domu pozostawia – jako rodzaj zemsty na swojej podopiecznej – odłamek z rozbitej szklanki. Kiedy wkrótce Elisabet rzeczywiście kaleczy o niego bosą stopę, następuje przedziwny akt zerwania filmu – owej historii, którą właśnie oglądamy, ale przede wszystkim dzieła *Persona* Ingmara Bergmana⁴.

Należy nadmienić, że fragmentów, które w historii interpretacji tego filmu, a nawet w historii myśli filmowej w ogóle, funkcjonują jako przykłady *crux interpretum*, jest wiele: wydzielony prolog, będący zlepkiem montażowym obrazów, symboli i scen, które układają się w rodzaj snu lub naśladują pracę wyobraźni⁵; scena w kostnicy szpitalnej z chłopcem, który – jak mogłoby się początkowo wydawać – powstaje z martwych, czyli budzi się, po czym gładzi ręką ogromny ekran z wizerunkiem twarzy kobiety (dopiero w późniejszej części filmu okazuje się, że ów portret to naprzemiennie „wyświetlane” twarze Elisabet i Almy, ostatecznie podzielone na pół i zestawione w jedną całość)⁶; scena, w której Alma mówi swojej pacjentce całą, jak sądzi, prawdę o niej (jest to powtarzany w różnych ujęciach „podwójny” monolog: kobiety siedzą naprzeciwko siebie, przy czym w jednej wersji patrzymy na słuchającą Elisabet, a w drugiej – na mówiącą Almę); scena retrospektywna ukazująca fragment teatralnej *Elektry* (być może w tym przedstawieniu kryje się tajemnica zamilknięcia aktorki)⁷; scena w łazience, w której dochodzi do lustrzanej konfrontacji twarzy dwóch kobiet i tajemniczego ich zespolenia⁸; wreszcie autotematyczne zakończenie (wyjazdowi kobiet z wyspy towarzyszy ukazanie zakończenia prac przez ekipę filmową sugerujące, że była tam ona cały czas). Wysiłek interpretacyjny kilku już pokoleń krytyków i filmoznawców był więc wkładany zarówno w próby rozumienia tych poszczególnych scen, jak i w propozycje uspołnienia wielu heterogenicznych elementów.

Persona – film do interpretacji

20 kwietnia 2018 r., czyli w roku – na wiele sposobów obchodzonego – stulecia urodzin Bergmana, na stronie internetowej TasteofCinema.com pojawił się charakterystyczny dla niej ranking *The 10 Most Analyzed Movies of All Time*⁹ – subiektywny rejestr dziesięciu najbardziej, najintensywniej, najczęściej analizowanych filmów wszech czasów. Można stwierdzić, że jest on potwierdzeniem nie tylko mojej intuicji, ale przede wszystkim pewnego filmoznawczego mitu – na pierwszym miejscu listy znajduje się bowiem *Persona*. Wydawałoby się, że to

tylko zwyczajowe zestawienie internetowe, jednak zostało ono poparte wstępną kwerendą (w komentarzu jest na przykład mowa o przeszukaniu na jego potrzeby zasobów księgarni Amazon.com i otrzymanym wyniku ponad sześćset ksiązek poświęconych Bergmanowi, w tym dwudziestu – samej *Personie*). Od razu trzeba zaznaczyć, że sporą część tych wyliczeń stanowią scenariusze Bergmana – w różnych językach i kompilacjach, w tym ten tytułowy, wydawany osobno. Jest też kilka pozycji książkowych dotyczących samego filmu¹⁰, ale to oczywiście dane niepełne (jak można przypuszczać, rozprawy na podobne tematy pisano i wydawano w wielu językach). Zestawienie nie obejmuje bowiem osobnych artykułów¹¹, amatorskich, kinofilskich i profesjonalnych (zresztą w rozmaitym połączeniu) zasobów internetu oraz dyskusji internautów, filmoznawczych i artystycznych eksperymentów audiowizualnych¹², filmowych gestów natury intertekstualnej (by przywołać dość jawne nawiązania w *Truman Show* /reż. Peter Weir, 1998/ i *Mulholland Drive* /reż. David Lynch, 2001/), inspirowanej tym obrazem twórczości (para)literackiej¹³, wreszcie dokumentu „*Persona*”. *Film, który ocalił Bergmana* („*Persona*”, *le film qui a sauvé Ingmar Bergman*, reż. Manuelle Blanc, 2018)¹⁴.

Niezależnie więc od rankingów, statystyk, prywatnych opinii oraz filmoznawczych mitów interpretacje – w szerokim znaczeniu tego słowa – *Persony* budują całkiem pokaźną bibliotekę i bazę danych. W historii kina i kulturze filmowej dzieło Bergmana pozostaje słynne – oprócz wielu innych przyczyn – ze względu na swą „hermetyczność”, „trudność”, „zagmatwanie” (podobne określenia można by mnożyć). Jak wspomniałem, takie przekonanie pokutuje nawet wśród zawodowych historyków filmu oraz bergmanologów i jest ono powtarzane jako pewnego rodzaju fakt, by nie powiedzieć: topos. W cytowanym eseju Elsaesser, powołując się na liczne nazwiska oraz konkretne teksty i spory, podsumowywał, że interpretacja *Persony* to dla filmoznawcy wspinaczka niczym ta na Mount Everest dla alpinisty¹⁵. Tadeusz Szczepański przekonywał zaś, że „*Persona*” należy do najbardziej enigmatycznych i hermetycznych utworów w historii dwudziestowiecznej sztuki. (...) Nazywano ją „*Ullisesem*” sztuki filmowej (...)”¹⁶. Z naciskiem powtórzył to badacz kilka lat później w recenzji książki Dona Fredericksena: *Trudno o film bardziej wieloznaczny, który jednocześnie wywiera oszałamiający, wręcz hipnotyczny wpływ na odbiorcę, pozostawiając go w głębokiej konfuzji myśli i uczuć*¹⁷.

Tak określany status filmu szczególnie wyraźnie widać z perspektywy czasu, gdy przyjmiemy zdystansowaną, „historyczną” pozycję. Jednak równie łatwo pokazać, że „zagadka” *Persony* ciągnie się za nią właściwie od samego początku. Już w tekście Susan Sontag z 1967 r., zatem pisanym niedługo po premierze, ale bardzo obszernym i już wtedy uwzględniającym recepcję filmu (autorka przywoływała inne jego odczytania), pojawił się wątek autorefleksyjny z próbą wyraźnej odpowiedzi na pytanie, dlaczego *Persona* wymyka się interpretacji: *Krytycy uznali, że obraz Bergmana jest co najwyżej niepotrzebnie zagmatwany. Niektórzy dodawali, że reżyser tym razem przedobrzył z tworzeniem atmosfery skrajnej beznadziei. Dawali do zrozumienia, że nie podołał zadaniu i zamiast filmu artystycznego zrobił artystowski. Lecz trudności, jakich nastęrcza „Persona”, i satysfakcja, jaką daje, są znacznie większej miary, niż mogłyby na to wskazywać tak banalne zarzuty*¹⁸.



„Persona”. Film, który ocalił Bergmana, reż. Manuelle Blanc (2018)



Persona, reż. Ingmar Bergman (1966)

Symptomatyczne w tym względzie są również echa polskiej recepcji, o czym przekonują publikacje z czasopisma „Film” z przełomu lat 1969 (wtedy *Persona* pojawiła się na rodzimych ekranach) i 1970. Sprowokowani listem od czytelniczki w sprawie niemożliwości czy też nieumiejętności zrozumienia dzieła Bergmana, odpowiadali jej obszernie na łamach dwóch różnych numerów „Filmu” Aleksander Jackiewicz (artykuł w ramach cyklu felietonów *Zapiski krytyczne*) oraz Jan Olszewski. Trzeba przyznać, że była to sytuacja zupełnie wyjątkowa. Pierwszy autor zaczął od zmanifestowania „wielkiego społecznego wysiłku”, przede wszystkim o charakterze edukacyjnym, który mógłby doprowadzić do lepszej, bardziej komfortowej sytuacji nieprzygotowanego odbiorcy, a następnie, podkreślając wielość możliwych interpretacji każdego dzieła sztuki, zwłaszcza współczesnego, pisał już w kontekście samego filmu: *P. Palus [wspomniana czytelniczka – R. K.] pyta, co oznaczają w „Personie” niepowiązane migawki: fragmenty studia filmowego, krótkie filmiki, drgające wnętrzości, wbijanie gwoźdźcia w dłoń, przecinanie sobie żył, itd.? N i e w i e m . Z n a c z e n i a z a l e d w i e n i e k t ó r y c h s i ę d o m y ś l a m* [podkr. – R. K.]¹⁹. Z kolei Jan Olszewski zalecał pytającej oraz pozostałym poszukującym odpowiedzi większy krytycyzm wobec współczesnych dzieł sztuki oraz powszechnego zachwytu wyrażanego względem nich, ale przede wszystkim podawał coś w rodzaju przepisu na interpretację. Wniosek z jego wypowiedzi jest taki, że interpretacji można się nauczyć, zaś *Personę* należałoby umieścić w kontekście całej twórczości Bergmana, uwzględniając jej ewolucję. Ostatecznie autor pisał: *spróbowalbym udowodnić, że reżyser wyprowadził w swym filmie pewne konflikty psychologiczne pośrednio z wydarzeń politycznych; że to powiązanie polityki i psychologii nie bardzo mu się udaje; że wreszcie cała koncepcja „nagłego zamknięcia” Elżbiety może przez to budzić wątpliwości*²⁰.

Już to polemiczne zestawienie dwóch głosów pokazuje, że film Bergmana sprowokował widzów i znawców kina do zadania pytań – najkrócej mówiąc – o relację dzieła sztuki względem jego (możliwych) interpretacji oraz o status tychże. Co więcej, odpowiedzi na owe pytania (a właściwie wielość odpowiedzi na liczne podobnie stawiane pytania) świadczą o wprost niewyczerpanych możliwościach interpretacyjnych. I tak do dziś, już przez ponad pięćdziesiąt lat, *Persona* pozostaje utworem pełnym zagadek, rodzi sprzeczności interpretacyjne i prowokuje do refleksji na temat samej interpretacji, na co bez wątpienia wpłynęła także słynny moment zerwania taśmy filmowej w środku oglądanego przez widzów dzieła.

Ze względów oczywistych, czyli przede wszystkim z uwagi na wybór tematu, na marginesie pozostawiam pewien paradoks, który mógłby stać się pretekstem do pójścia w zupełnie inną stronę. Sam Bergman mówił mianowicie: *Dla mnie bardzo ważną rzeczą jest, by widz nie mógł nigdy zrozumieć filmu. Celem takiego filmu nie jest „zrozumienie”, ale przeżycie emocji*²¹. Zaś w kontekście interesującego mnie fragmentu dzieła dodawał: *Wiele mówiliśmy o słynnym przerwaniu w „Personie”, o tej chwili, gdy taśma urywa się. (...) Wiele osób w zespole produkcji i nie tylko uważało to przerwanie taśmy za groteskowe. Jestem zupełnie przeciwnego zdania. Jeśli odwrócimy uwagę widzów na moment, a później powrócimy do filmu, pogłębimy znacznie ich wrażliwość*²². I w innym miejscu: *Odkryłem, że nie ma nic złego w tym, gdy film burzy własną iluzję. To wspaniałe: budzę publiczność szturchańcem, a później każę*

jej znowu pogrążyć się w fikcyjnym dramacie²³. Ów paradoks polegałby zatem na niemożności rozstrzygnięcia, która z dróg recepcji jest słuszna czy lepsza – ta dotycząca „czystego” doświadczenia kinematograficznego (w zacytowanych wypowiedziach Bergman odnosił się właśnie do niego i zapewne to ono było udziałem znacznej części „nieuprzedzonych” widzów po raz pierwszy oglądających *Persona*), czy też ta związana z koniecznością interpretacji, której poświadczeniem są przywołane wyżej dyskusje i publikacje.

***Persona* i zerwany film – interpretacje**

Celem mojego artykułu nie jest jednak rekonstrukcja propozycji interpretacyjnych narosłych wokół *Persony* i tej jednej sceny. Pozwolę sobie ledwie wskazać pewne wzory, podziały czy tendencje (w ich obręb można by ewentualnie włączyć konkretne interpretacje, również te nieprzywoływane tutaj wprost), jednocześnie zastrzegając, że nie zawsze możliwe jest oddzielenie interpretacji filmu od analizy interesującego mnie fragmentu. Co istotne, w rozbudowanych interpretacjach tytułowego filmu i owej kluczowej sceny (a teksty te z biegiem czasu zaczynają się do siebie odnosić, są w nich powtarzane te same informacje czy anegdoty) dochodzi do spiętrzeń i zazębień sygnalizowanych tendencji.

Można zatem wymienić interpretacje w e n a t r z t e k s t o w e (i m m a n e n t n e), bazujące wyłącznie na filmie jako dziele sztuki, czymś danym odbiorcy do dyspozycji jako skończony i samowystarczalny artefakt. Trzeba od razu zauważyć, że w interpretacjach tych akcent jest najczęściej stawiany na opowiadaną historię oraz próbę wy tłumaczenia „zerwanego filmu”. Na przykład owo zerwanie mogłoby być swoistym analogonem nasilającego się napięcia emocjonalnego między bohaterkami. W takim właśnie kontekście bodaj najczęściej bywa cytowana propozycja interpretacyjna Marii Bergom-Larsson: *Agresywna reakcja Almy w stosunku do Elisabeth po przeczytaniu jej listu do lekarki przekształca się w jawny gwałt, kiedy pozostawia ona ostry kawałek szkła na pokrytej żwirem ścieżce, licząc na to, że Elisabeth skaleczy się nim. Alma obserwuje, jak Elisabeth rani sobie stopę. Ich spojrzenia spotykają się i nagle film rozpada się, jakby pod wpływem napięcia panującego między bohaterkami. Jak gdyby medium nie było zdolne do udźwignięcia bólu i nienawiści odczuwanej przez Almę. Rzeczywistość rozsadza film. Sztuka jest zbyt słaba, aby nie poddawać się wpływom rzeczywistości²⁴.*

Podobną drogą, chociaż z wykorzystaniem narzędzi psychoanalitycznych (i z naciskiem na pozycję widza), podąża w klasycznym już tekście Nick Brown: *Chociaż Alma rozsuwa zasłonę, żeby lepiej coś zobaczyć, w przeciwujęciu pokazane jest to, co widzi Elżbieta: obraz Almy we łzach. To chwila objawienia. (...) Można uznać, że przedstawione operacje na tworzywie filmu prezentują stan subiektywny dwóch postaci, których działanie jest dialogiczne²⁵. Z kolei P. Adams Sitney akcentuje w swej interpretacji sceny z odłamkiem szkła jako przemianę (zawiedzionej, nieodwzajemnionej, zranionej) miłości w agresję, a krytyczny moment, w którym dochodzi do spalenia taśmy filmowej, jako ponowne rozpoczęcie opowieści, jednak odtąd naznaczonej wrogością między bohaterkami²⁶. Najkrócej mówiąc, w interpretacjach tego typu próbuje się zsynchronizować elementy heterogeniczne, wpisać frag-*



Persona, reż. Ingmar Bergman (1966)



Persona, reż. Ingmar Bergman (1966)

menty jawnie autotematyczne w opowieść albo – co zdarza się częściej – nadać im jakieś znaczenie w kontekście głównej historii dwóch kobiet.

Odmianą tendencję stanowią interpretacje z e w n ą t r z t e k s t o w e (k o n t e k s t o w e), to znaczy takie, których autorzy dodatkowo posiłkują się informacjami bądź argumentami spoza rezerwuaru wskazówek dostępnych w dziele. W takim przypadku trzeba uwzględnić rolę wszelkich Bergmanowskich wątków biograficznych czy autobiograficznych, w tym rozliczne głosy i domysły oraz, z jednej strony, wspomnienia czy zapiski samego reżysera (na przykład dotyczące jego pobytu w szpitalu, zawrotów głowy jako pewnego wzorca formalnego decydującego o ukształtowaniu słynnej czołówki filmu²⁷, obsesyjnego lęku przed upokorzeniem²⁸), zaś z drugiej strony – choćby wypowiedzi Liv Ullmann, która dziś twierdzi, że Bergman zawsze zmyślał i kłamał, również w odniesieniu do mitycznego już w historii kinematografii – właśnie tego natury zdrowotnej, „szpitalnego” – źródła *Persony*²⁹.

Innym „zewnątrznym” kontekstem bywa opublikowany scenariusz. Chodzi tutaj głównie o fragment umieszczony po „podwójnym” monologu, w którym tak naprawdę nie wiadomo (przynajmniej właśnie w scenariuszu), kto mówi (i odbywa się to później niż w samym filmie). W opublikowanej wersji czytamy: *W tym miejscu projektor powinien się zatrzymać. Film mógłby się zerwać albo operator winien zaciągnąć przez pomyłkę zasłony. Być może nastąpi spięcie i w sali projekcyjnej zrobi się ciemno. Tak oczywiście nie jest. Uważam, że cienie muszą kontynuować swą grę nawet w wypadku, gdyby przerwa w projekcji skrócić miała nasz niepokój. Cienie nie potrzebują już chyba mechanicznej pomocy aparatu i taśmy. Teraz wydłużają się i sięgają naszych zmysłów, docierają w głąb naszego oka i ucha. Czy nie jest tak? A może wyobrażam sobie tylko, że cienie posiadają tego rodzaju moc. Ich szaleństwa trwają nadal bez pomocy kadrów. Ten zasmucająco dokładny marsz 24 obrazów na sekundę, to znaczy 27 metrów na minutę³⁰.*

Interpretatorom przychodzą w sukurs również informacje dotyczące kwestii produkcyjnych i okołoprodukcyjnych (włączam tu także głosy, zgodnie z którymi powstała podobno jakaś inna, dodatkowa finałowa sekwencja filmu³¹) oraz dość liczne zapiski, wielokrotnie przywoływane przez kolejnych badaczy, mówiące o istnieniu różnych, alternatywnych tytułów tego dzieła – na przykład *Opus 27, Sonata na dwie kobiety*³² czy *Kinematograf*. O tym ostatnim tytule wspominał między innymi Andrzej Werner: *Sam Bergman natomiast, chyba świadom na polu czarnoksiężskiej mocy, opatruje swój występ jakże wymownym cudzysłowem. Kręci się taśma w projektorze, klatka zatrzymana – i obraz wybrzusza się w płomień. To tylko film, proszę pamiętać, to tylko film. Tak właśnie brzmiał pierwotny tytuł dla „Persony”: „Kinematograf”³³.*

Oddzielną rolę niejednokrotnie odgrywają także wątki – jeśli można je tak nazwać – anegdotyczne, jak na przykład opowieść o kinooperatorach, którą we wspomnianym dokumencie Manuelle Blanc przytaczał krytyk filmowy N. T. Binh: *Gdy film wszedł na ekrany, kinooperatorzy myśleli, że taśma naprawdę się zerwała. Umieszczono później na niej ostrzeżenie, że to umyślny efekt i urywająca się taśma jest częścią filmu Bergmana.* Można tylko snuć domysły, ile przez ponad pięćdziesiąt lat recepcji *Persony* nagromadziło się takich historii i doświadczeń pojedynczych widzów, nieprzygotowanych na zerwanie filmu.

W zaproponowanym porządku trzeba wreszcie osobno wskazać wszelkiego rodzaju *metainterpretacje*, które sytuują interesujący mnie fragment w kontekście autotematycznym samego filmu³⁴, a co za tym idzie – i co szczególnie interesujące – także w kontekście rozważań zarówno nad *ta w ł a ś n i e* interpretacją *Persony*, jak i interpretacją filmową w ogólności.

Po pierwsze zatem, moment zerwania filmu bywa interpretowany w odniesieniu do całości dzieła, czyli względem jego wyodrębnionych początku i zakończenia, które – jak wiadomo – dla opowiedzianej historii stanowią specyficzną ramę. Tak na przykład prowadziła swą interpretację Susan Sontag – wskazując na wątek filmu jako przedmiotu, oprócz początku i zakończenia akcentowała także *ś r o d e k*, *kiedy ujęcie przerażonej twarzy Almy pęka jak lustro, po czym płonie. Gdy zaraz potem, jakby nic się nie stało, zaczyna się kolejna scena, widz pozostaje z niezatartym powidokiem cierpienia Almy, lecz jest także zszokowany, jakby film wykonał na jego oczach formalno-magiczną sztukę: zapadł się w sobie pod ciężarem ogromnego cierpienia bohaterki, a następnie w cudowny sposób odbudował*³⁵. Z kolei Roger Ebert, wracając do filmu w 2001 r., łączył środkowy kolaps z sekwencją inicjalną (powrót do pierwocin kina: *Na początku było światło*) oraz końcową (twórcy filmu są z nim organicznie związane)³⁶.

Po drugie zaś, sytuację, gdy ów fragment bywa interpretowany oddzielnie, także wypada uznać za znaczącą, bowiem tak jak scena ta w „nieuzasadniony” sposób rozsądza opowiadaną historię (jest względem niej ingerencją z zewnątrz), tak też rozsądza interpretację (interpretację) i staje się swoistą aporią. Na tym etapie rozważań nasuwa się wniosek, że moment zerwania filmu stanowi skrzyżowanie co najmniej dwóch jego poziomów, czyli porządku związane go z opowiadaną historią oraz rejestru autotematycznego, i także w tym sensie jest on *crux interpretum*: kłopotliwym miejscem, które prowokuje do zadawania pytań z pozycji doświadczającego widza i/lub interpretującego badacza. Skoro opowieść została przerwana, widz wytracony z hipnotycznego seansu ma prawo potraktować *Personę* jako wypowiedź *stricte* autotematyczną, stawiającą nadrzędne pytanie: jak reżyserzy opowiadają swoje filmowe historie? Zatem *crux interpretum*, czyli fragment, który nie zostaje wyjaśniony, prowadzi do choćby częściowego objaśnienia całości – jako zasady opowiadania wraz z przynależnymi jej aporiami.

Interpretując *Personę*

Z perspektywy zaproponowanego tematu i jego konceptualizacji najistotniejszy wydaje się wskazany wyżej poziom metainterpretacji *Persony*. W większości tekstów branych przeze mnie pod uwagę pojawia się autorefleksja interpretatora na temat trudnego zadania, przed którym stoi. Wspomniałem o eseju Sontag jako bardzo wczesnej wypowiedzi, w której problem ten został sformułowany: *Nawet najbardziej wyrafinowana próba odszukania w nim jednej wiarygodnej historii fabularnej skutkuje koniecznością pominięcia lub zanegowania wielu innych ważnych fragmentów, obrazów i zabiegów narracyjnych. Z kolei próby mniej wyrafinowane prowadzą do płaskiego, ubogiego i częściowo nietrafnego scharakteryzowania dzieła Bergmana, jak robi to większość recenzentów i krytyków*³⁷.

Przywoływana reakcja polskich krytyków i filmoznawców była podobna, ale w roku 1969 i 1970 film zdażył już zasłynąć jako rzecz trudna i pełna zagadek. W kolejnych wypowiedziach pojawiały się zatem liczne uwagi o tym, jak niemożliwa i zarazem skazana na porażkę (niektórzy przyznawali się do niej wprost³⁸) jest interpretacja *Persony*. Oczywiście im więcej głosów i prób analitycznych, tym bardziej palimpsest interpretacyjny się nawarstwia, ale przede wszystkim tym trudniej jest kolejnym pokoleniom interpretatorów udawać, że owych poprzednich propozycji nie było. Ostatecznie niełatwo dziś orzec, w jakim stopniu o statusie dzieła zdecydowały poszczególne sceny, trudne do wyjaśnienia osobno oraz w kontekście całości, a w jakim nieustanne wahania odnośnie do sensowności działań interpretacyjnych. Wydaje się, że oba te czynniki skutecznie prowokowały i nadal prowokują do podejmowania coraz to nowych prób odczytania filmu Bergmana.

Z perspektywy czasu i z bezpiecznego, ponadpięćdziesięcioletniego dystansu dobrze widać jeszcze jedną zależność. Tak się składa, że data premiery *Persony* symbolicznie zbiegła się z początkami filmoznawstwa akademickiego. Mimo że w odniesieniu do tradycji nauk o sztuce jest to historia dość krótka, jej rekapitulacja jest tutaj niemożliwa; należy jednak odnotować, że w niektórych ujęciach historia filmoznawstwa, a zwłaszcza początkowe dekady jego rozwoju, to czas przyspieszonej adaptacji rozmaitych nurtów metodologicznych i teoretycznych, eksploatowanych wcześniej w naukach humanistycznych (głównie w literaturoznawstwie czy filozofii) i społecznych³⁹. Od początku zatem dzieło Bergmana – jako to, które bardzo wcześnie okrzyknięto *Ullisesem* kina, a więc utworem, powtórzmy, „hermetycznym”, „trudnym”, „zagmatwanym” – było poligonem doświadczalnym kolejnych metod filmoznawczych i wyznaczało swoisty pułap prób interpretacyjnych. Dobrze ilustrują to zainteresowania autorów cytowanych tu rozpraw (z dominującą w nich psychoanalizą), a jeszcze lepiej zawartość tomu zredagowanego przez Lloydę Michaela, w którym spektrum wyborów metodologicznych rozciąga się od ujęć marksistowskich przez feministyczne, lesbijskie, performatywne po te lokujące film Bergmana w kontekście rozwoju sztuki i kinematografii lat 60. XX w. W takiej perspektywie jeszcze wyraźniej wybrzmiewa teza, że *crux interpretum* to nieinterpretowalne miejsce w tekście, a jednocześnie miejsce zapalne dla teorii interpretacji w ogóle.

Persona jest dziełem wyjątkowym nie tylko dlatego, że sprowokowała badaczy, artystów, widzów do sformułowania rozlicznych interpretacji, ale przede wszystkim z tego względu, iż w owych odczytaniach powtarza się sygnał niemy: interpretuję, ale jednocześnie wiem, że stoję na skrzyżowaniu wielu ślepych uliczek. Jest ich tym więcej, im więcej podjęto prób pójścia którąś z nich. Być może właśnie z tym wiąże się również tak częsty wybór eseistycznej formy pisania o *Personie*, naznaczonej artykułowanym wprost p r ó b o w a n i e m oraz osobistą perspektywą interpretatora – jako widza, który w chwili zerwania filmu zostaje w y s t a w i o n y n a p r ó b ę. Moment ów, eksplikowany na wiele sposobów, ale przede wszystkim inicjujący zadawanie pytań o słuszność obranej drogi (metoda), prowadzi do pierwszej z proponowanych tu konkluzji. Mianowicie *crux interpretum* w dziele sztuki to nie tylko miejsce w tekście istniejące obiektywnie, ale zwłaszcza miejsce w ten sposób naznaczone przez badacza i jakże często

skłaniające do zadawania ogólniejszych pytań o interpretację. Warto powtórzyć, że kondycja interpretatora, który się waha, w przypadku filmów o statusie *Persony* oraz scen tak tajemniczych jak przerwa w projekcji imitująca rzeczywiste zerwanie oglądanego filmu, w dużym stopniu bierze się właśnie z rozpowszechnionego przekonania o granicy interpretacji – *crux interpretum* zmienia się w mit lub przekleństwo. Konkluzja druga może się natomiast wydawać nieco ahistoryczna, ale przykład *Persony* i trajektoria jej recepcji do takiego sformułowania uprawniają. Otóż autorefleksja interpretacyjna – tak silnie obecna w praktyce poststrukturalistów, zaś przede wszystkim w dekonstrukcji (*misreading*), ale również w rozmaitych tendencjach po zwrocie kulturowym („ja czytam swoje czytanie”⁴⁰) – okazuje się odwiecznym doświadczeniem odbiorcy sztuki i często bywa zbieżna z, wydawałoby się, klasyczną (sięgającą nawet XVIII w.) oraz doprecyzowaną na gruncie filologii, translatoologii czy biblistyki kategorią *crux interpretum*. Jawi się ona zatem jako niezwykle współczesna, pod warunkiem, że będzie zakładać możliwość nieodczytania, wejścia na poziom zwerbalizowanej autorefleksji, a zwłaszcza zadawania pytań o granice interpretacji: czy zawsze i za wszelką cenę musimy dążyć do zrozumienia?

¹ J. Aumont, *Analiza filmów*, tłum. T. Rutkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 231. W recenzji tej książki zasadę zestawiania nazwałem metodą jukstapozycji (por. R. Koschany, *Po co i jak interpretować filmy? Propozycja Jacques'a Aumonta*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 220).

² T. Szczepański, *Tajemnice „Persony”*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 356. Swego czasu próbkę tego dał Lloyd Michaels, który w obszernym wstępie do zredagowanej przez siebie książki zawarł *passus* *The Critical Reception of „Persona”*. Por. L. Michaels, *Bergman and the Necessary Illusion: An Introduction to „Persona”*, w: *Ingmar Bergman's „Persona”*, red. L. Michaels, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 5-7.

³ Por. T. Elsaesser, *The Persistence of „Persona”*, <https://www.criterion.com/current/posts/3116-the-persistence-of-persona> (dostęp: 8.06.2022).

⁴ Taki gest nieoczekiwane dla widza „zatrzymania” (tutaj bardziej niż zerwania) filmu, jego „zmiany” w nieruchomą fotografię, mający wyraźnie autotematyczny charakter, można było zobaczyć już w *Człowieku z kamerą filmową* (1929) Dzigi Wiertowa. W historii kina pojawiał się on zwykle jako rodzaj znaczącego zakończenia, czasem jako rozwiązanie mieszczące się w diegezie (na przykład ostatnie ujęcie zastygające w pamiątkową fotografię). Nowatorską i odważną propozycję

Bergmana wiąże się z autotematycznymi tendencjami kina lat 60., przede wszystkim z rozwiązaniami Godarda.

⁵ Por. A. Hobson, *Filmy Bergmana a fizjologia snu. Przedstawienie zawrotu głowy w „Personie”*, tłum. A. Helman, „Kino” 1988, nr 6; D. Humphrey, *„Persona”'s Penis*, w: *Ingmar Bergman: An Enduring Legacy*, red. E. Hedding, Lund University Press, Lund 2021.

⁶ Por. R. Bellour, *The Film Stilled*, „Camera Obscura” 1990, nr 24.

⁷ Pisał o tej scenie Grzegorz Nadgrodkiewicz w artykule *Aktorka, archetyp, amnezja. Na marginesie „Persony” Bergmana*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 100.

⁸ Scenę z chłopcem i tę „lustrzaną” wyróżnia – jako kluczowe, zwłaszcza w kontekście autotematyzmu *Persony* – Thomas Elsaesser (dz. cyt.).

⁹ Por. W. Hughes, *The 10 Most Analyzed Movies of All Time*, <http://www.tasteofcinema.com/2018/the-10-most-analyzed-movies-of-all-time/> (dostęp: 8.06.2022).

¹⁰ Zob. M. J. Blackwell, *„Persona”: The Transcendent Image*, University of Illinois Press, Chicago 1986; *Ingmar Bergman's „Persona”*, dz. cyt. (seria „Cambridge Film Handbooks”); D. Fredericksen, *Bergman's „Persona”*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005 (seria „Classics of Cinema / Klasyka Kina”); P. Ohlin, *Wordless Secrets – Ingmar Bergman's „Persona”: Modernist Crisis and Canonical Status*, Welsh Academic Press, Montreal

- 2011 (seria „Studies in Nordic Literature and Film”); L. Lai, „Persona”: *An In-Depth Analysis*, CreateSpace Independent Publishing Platform, Scotts Valley 2012 (wyd. Kindle); B. Young, *The Persona of Ingmar Bergman: Conquering Demons through Film*, Rowman and Littlefield, Lanham 2015; drukiem ukazywały się także – np. w niemieckich wydawnictwach uniwersyteckich – studenckie prace zaliczeniowe lub dyplomowe.
- ¹¹ Do tej puli należy dołączyć jeszcze zasoby takich portali jak Academia.edu, w których autorzy zamieszczają prace również wcześniej niedrukowane.
- ¹² Por. np. wideoesej *Touching the Film Object?* w realizacji Catherine Grant, będący próbą wyłożenia (właśnie na przykładzie *Persony*, a przede wszystkim wspomnianej sceny z chłopcem w szpitalu) haptycznej teorii filmu Laury U. Marks: <https://vimeo.com/28201216> (dostęp: 8.06.2022).
- ¹³ Por. P. Lemée, *Lettres d'Elisabeth Vogler à son fils – provoquées par „Persona” d'Ingmar Bergman*, Bruit des Autres, Limoges 2000.
- ¹⁴ Film był emitowany w 2018 r. przez platformę telewizji Arte z okazji, rzecz jasna, stulecia urodzin Bergmana, natomiast powstał w pięćdziesiątą rocznicę premiery *Persony*.
- ¹⁵ Por. T. Elsaesser, dz. cyt.
- ¹⁶ T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 277.
- ¹⁷ Tenże, *Tajemnice „Persony”*, dz. cyt., s. 356.
- ¹⁸ S. Sontag, „Persona” Bergmana, w: tejsze, *Style radykalnej woli*, tłum. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 152-153.
- ¹⁹ A. Jackiewicz, *Jak rozumieć „Personę”?*, „Film” 1969, nr 52, s. 7.
- ²⁰ J. Olszewski, *Nauczyć się czy zrozumieć?*, „Film” 1970, nr 4, s. 11.
- ²¹ Słowa te zostały zacytowane we wspomnianym dokumencie „Persona”. *Film, który ocalił Bergmana*, natomiast w nieco innym kontekście pojawiło się podobne sformułowanie w swoistym wstępie do opublikowanej wersji scenariusza *Persony*: *Nie napisałem scenariusza, jak się zwykle pisac. Przypomina to raczej melodię, którą przy pomocy moich współpracowników zinstrumentuję dopiero w czasie nagrań. Co do wielu spraw nie mam pewności, w jednym zaś przypadku nie wiem zupełnie nic. Odkryłem, iż wybrałem temat niezwykle bogaty, to, co napisałem i włączyłem do ostatecznej wersji filmu (to straszne!), musiało być nad wyraz subiektywne. Dlatego interpretację tekstu pozostawiam wyobraźni czytelników i widzów* (I. Bergman, *Persona*, tłum. S. H. Kaszyński, G. Sadalska, w: tegoż, *Scenariusze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 215 [podkr. – R. K.]).
- ²² Cytat z filmu „Persona”. *Film, który ocalił Bergmana*.
- ²³ Cyt. za: K. Młynarz, *Persona*, „Nurt” 1969, nr 12, s. 46.
- ²⁴ M. Bergom-Larsson, *Od kłowna do pasożyta. Artysta i społeczeństwo*, tłum. U. Franczyk, w: *Ingmar Bergman. W opinii krytyki zagranicznej*, wybór i oprac. D. Zielińska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1987, s. 107-108.
- ²⁵ N. Brown, „Persona” Bergmana. *Aparat / nieświadomość / odbiorca*, tłum. E. Wilde, w: *Sztuka filmowej interpretacji. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1988, s. 202.
- ²⁶ Por. P. A. Sitney, *Kinematography and the Analytic Text: A Reading of „Persona”, „October”* 1986, t. 38, s. 117-118.
- ²⁷ Por. A. Hobson, dz. cyt.
- ²⁸ Za dokumentem „Persona”. *Film, który ocalił Bergmana*.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ I. Bergman, *Persona*, dz. cyt., s. 241.
- ³¹ Por. S. Sontag, dz. cyt., s. 155.
- ³² Por. T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, dz. cyt., s. 277.
- ³³ A. Werner, *Dekada filmu*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997, s. 47. Podobna informacja pojawia się w dokumencie „Persona”. *Film, który ocalił Bergmana*.
- ³⁴ Por. P. N. Campbell, *The Reflexive Function of Bergman's „Persona”*, „Cinema Journal” 1979, t. 19, nr 1.
- ³⁵ S. Sontag, dz. cyt., s. 169-170.
- ³⁶ R. Ebert, *Persona*, <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-persona-1966> (dostęp: 15.07.2022).
- ³⁷ S. Sontag, dz. cyt., s. 154.
- ³⁸ Oprócz zacytowanych już głosów por. także: W. Chołodowski, „Persona”. *Bergman*, „Tygodnik Kulturalny” 1969, nr 40, s. 12 (Ten tekst jest także świadectwem porażki / tamże/).
- ³⁹ Na ten temat por. A. Helman, *Problemy interpretacji dzieł filmowych*, w: *Interpretacja dzieła*, red. M. Czerwiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 156.
- ⁴⁰ Jako swego rodzaju hasło wywoławcze przywołuje tu tytuł artykułu Danuty Ulickiej *Ja czytam moje czytanie. (O podmiocie wypowiedzi literackiej i literaturoznawczej)*, w: tejsze, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowej i Wschodniej*, Universitas, Kraków 2007.

Rafał Koschany

Profesor w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Specjalizuje się w teorii interpretacji, semiotyce kultury, a także badaniach pogranicza literaturoznawstwa i filmoznawstwa. Autor monografii *Przypadek. Kategoria artystyczna i egzystencjalna w literaturze i filmie* (2006, wyd. 2. 2016) i *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu* (2017), licznych artykułów w czasopismach naukowych i rozdziałów w książkach oraz współredaktor kilku publikacji zbiorowych, m.in. *Musical. Poszerzanie pola gatunku* (2013).

Bibliografia

- Aumont, J.** (2021). *Analiza filmów* (tłum. T. Rutkowska). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bellour, R.** (1990). The Film Stilled. *Camera Obscura*, (24), ss. 99–123.
- Bergman, I.** (1987). Persona (tłum. S. H. Kaszyński, G. Sadalska). W: I. Bergman, *Scenariusze* (ss. 215–245). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bergom-Larsson, M.** (1987). Od kłowna do pasożyta. Artysta i społeczeństwo (tłum. U. Franczyk). W: D. Zielińska (red.), *Ingmar Bergman. W opinii krytyki zagranicznej* (ss. 88–114). Warszawa: FilMOTEKA Polska.
- Blackwell, M. J.** (1986). „Persona”: *The Transcendent Image*. Chicago: University of Illinois Press.
- Brown, N.** (1988). „Persona” Bergmana. Aparat / nieświadomość / odbiorca (tłum. E. Wilde). W: W. Godzic (red.), *Sztuka filmowej interpretacji. Antologia przekładów* (ss. 199–208). Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- Campbell, P. N.** (1979). The Reflexive Function of Bergman’s „Persona”. *Cinema Journal*, 19 (1), ss. 71–85.
- Cholodowski, W.** (1969). „Persona”. Bergman. *Tygodnik Kulturalny*, (40), s. 12.
- Ebert, R.** (2001, 7 stycznia). *Persona*. RogerEbert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-persona-1966>
- Elsaesser, T.** (2016, 17 marca). *The Persistence of „Persona”*. Criterion.com. <https://www.criterion.com/current/posts/3116-the-persistence-of-persona>
- Fredericksen, D.** (2005). *Bergman’s „Persona”*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Helman, A.** (1987). Problemy interpretacji dzieł filmowych. W: M. Czerwiński (red.), *Interpretacja dzieła* (ss. 155–165). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Hobson, A.** (1988). Filmy Bergmana a fizjologia snu. Przedstawienie zawrotu głowy w „Personie” (tłum. A. Helman). *Kino*, (6), ss. 26–28.
- Hughes, W.** (2018, 20 kwietnia). *The 10 Most Analyzed Movies of All Time*. TasteofCinema.com. <http://www.tasteofcinema.com/2018/the-10-most-analyzed-movies-of-all-time/>
- Humphrey, D.** (2021). „Persona”’s Penis. W: E. Hedling (red.), *Ingmar Bergman: An Enduring Legacy* (ss. 197–210). Lund: Lund University Press.
- Jackiewicz, A.** (1969). Jak rozumieć „Personę”? *Film*, (52), ss. 6–7.

- Koschany, R.** (2022). Po co i jak interpretować filmy? Propozycja Jacques'a Aumonta. *Kwartalnik Filmowy*, (117), ss. 217-223. <https://doi.org/10.36744/kf.1099>
- Lai, L.** (2012). „*Persona*”: *An In-Depth Analysis*. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform. (Wydanie Kindle).
- Lemée, P.** (2000). *Lettres d'Elisabeth Vogler à son fils – provoquées par „Persona” d'Ingmar Bergman*. Limoges: Bruit des Autres.
- Michaels, L.** (red.) (2000). *Ingmar Bergman's „Persona”*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Młynarz, K.** (1969). *Persona*. *Nurt*, (12), ss. 44-46.
- Nadgrodkiewicz, G.** (2017). Aktorka, archetyp, amnezja. Na marginesie „Persony” Bergmana. *Kwartalnik Filmowy*, (100), ss. 213-221.
- Ohlin, P.** (2011). *Wordless Secrets – Ingmar Bergman's „Persona”: Modernist Crisis and Canonical Status*. Montreal: Welsh Academic Press.
- Olszewski, J.** (1970). Nauczyć się czy zrozumieć?. *Film*, (4), ss. 10-11.
- Sitney, P. A.** (1986). Kinematography and the Analytic Text: A Reading of „Persona”. *October*, 38, ss. 112-130.
- Sontag, S.** (2018). „Persona” Bergmana. W: S. Sontag, *Style radykalnej woli* (tłum. D. Żukowski, ss. 151-176). Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Szczepański, T.** (1999). *Żwierciadło Bergmana*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Szczepański, T.** (2006). Tajemnice „Persony”. *Kwartalnik Filmowy*, (54-55), ss. 355-359.
- Ulicka, D.** (2007). Ja czytam moje czytanie. (O podmiocie wypowiedzi literackiej i literaturoznawczej). W: D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowocześniejszej teorii literatury w Europie Środkowej i Wschodniej* (ss. 383-420). Kraków: Universitas.
- Werner, A.** (1997). *Dekada filmu*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Young, B.** (2015). *The Persona of Ingmar Bergman: Conquering Demons through Film*. Lanham: Rowman and Littlefield.

Keywords:

Ingmar Bergman;
interpretation;
theory of interpretation;
film theory

Abstract

Rafał Koschany

Broken Film: *Crux interpretum* as a Problem of the Theory and Practice of Interpretation (on the Example of Ingmar Bergman's *Persona*)

Ingmar Bergman's *Persona* (1966) is considered one of the most mysterious and multidimensional films of all time, which was undoubtedly influenced by the famous moment of tearing and burning of the film reel. Is that moment inherent in the story or external to it? Is it a sign given by the director, narrator, or some other instance? These are just a few examples of questions asked by the interpreters, who then often give detailed, exhaustive, and logical answers, but also report difficulties in formulating them. The paper presents not only the existing interpretations, but above all the theoretically important problem of interpretation which has no chance to be satisfactorily resolved. *Crux interpretum* is an uninterpretable place in the text, and at the same time a trigger for the theory of interpretation in general.