

UJĘCIA

ANTROPOLOGIA I FILM

Aktorka, archetyp, amnezja

Na marginesie *Persony* Bergmana

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

W roboczym notatniku do filmu *Persona* (1966) Ingmar Bergman zostawił ślad pierwszych pomysłów dotyczących planowanej produkcji. Pod datą 12 kwietnia 1965 r., w odniesieniu do jednej z głównych bohaterek, zapisał między innymi: *Zatem była aktorką – to chyba możliwe. A potem zamilkła. Nic w tym nadzwyczajnego*¹. Ta jedna z pierwszych myśli Bergmana o jego nowym projekcie (być może załączek filmu, jeśli wolno tak ją określić) znalazła w finalnym dziele upostacowanie w krótkim ujęciu – zaledwie dwudziestopięciosekundowym obrazie przedstawiającym aktorkę w światłach rampy. Kobieta w wyrazistej charakteryzacji nagle wychodzi z roli (porzuca gest uniesionej ręki), niespokojnie rozgląda się po scenie, przez ułamek sekundy jakby próbuje na powrót wejść w postać (o czym może świadczyć ponowienie gestu unoszenia ręki z zaciśniętą pięścią i przyjęcie żywszej mimiki), jednak po chwili znów popada w konfuzję, wreszcie (co widzimy na zbliżeniu wypełniającym cały kadr) na jej twarzy zaczyna się rysować coś na kształt lekkiego, ironicznego uśmiechu. W strukturze filmu ujęcie to ma charakter retrospekcji, której towarzyszą objaśniające ten przypadek słowa lekarki kierowane do pielęgniarki Almy, mającej zaopiekować się chorą Elisabet: *Pani Vogler jest aktorką. Ostatnio występowała w „Elektrze”. W trakcie jednej ze scen nagle zamilkła i zaczęła rozglądać się wokół, jakby zdziwiona. Milczała przez minutę. Po przedstawieniu przeprosiła swoich kolegów, tłumacząc, że miała ochotę wybuchnąć śmiechem*. Można zawierzyć Bergmanowi, gdy pisze, że nic w tym nadzwyczajnego, ale jednocześnie trzeba dostrzec w jego słowach pewną przewrotność, pamiętając, że pod koniec filmu, jakby chcąc zasygnalizować istotność tego ujęcia, wraca do niego parosekundowym, niemal migawkowym obrazem Elisabet Vogler. Aktorka, w pełnym scenicznym makijażu jak poprzednio, gwałtownym ruchem zwraca się ku kamerze (raczej nie w stronę widowni teatralnej, bo dokładnie za nią są widoczne światła reflektorów). Jej pełne stanowczości i pewności spojrzenie w obiektyw może sugerować, że po kuracji w domku przy plaży wróciła do pracy i ponownie jest w antycznej roli. Wymowę tej migawki wzmacniałaby też poprzedzająca ją sekwencja z Almą, która po wcześniejszym wyjeździe Elisabet sprząta i zamyka domek, a gdy ostatecznie przekręca klucz w drzwiach, na pierwszym pla-

nie widzimy rzeźbę stylizowaną na starożytną, przedstawiającą kobiecą głowę. Najazd na tę rzeźbę, który oglądamy sekundę przed ponownym ujęciem scenicznym, to możliwy znak tego, że aktorka wraca do świata sztuki i po okresie rekonwalescencji po raz kolejny przyjmuje na siebie maskę teatralną.

Jeśli wystarczającym powodem skupienia się w artykule zgłaszającym do setnego wydania „Kwartalnika Filmowego” właśnie na *Personie*² nie mogłaby być obchodzona w 2018 r. setna rocznica urodzin Bergmana, ani nawet półwiecze (z niewielkim okładem) od premiery tego filmu, to niech się nim stanie kwestia osobista – szczególnie estyma, jaką darzę to dzieło. Jakkolwiek egzaltowanie to zabrzmi, seans z tym filmem ma dla mnie zawsze charakter nostalgicznego powrotu, nawet – ryzykuję to słowo – święta. Jest to bowiem powrót przede wszystkim do tego szczególnego ujęcia, którego wagę Bergman – jak można sądzić po cytowanej na początku notatce – w pewnym sensie dezawuował, a które niezmiennie fascynuje mnie ukazaniem aktorskiego zamilknięcia na scenie i możliwych jego kontekstów. W niniejszym szkicu chciałbym to sceniczne ujęcie z *Persony* uczynić punktem odniesienia kilku innych kwestii wiążących się z egzystencjalno-archetypowym wymiarem kondycji aktora.

Jak dowiedzieliśmy się z opisu lekarki, Elisabet Vogler grała w *Elektrze*. Nie jest jednak jasne, czy była to *Elektra* Eurypidesa czy Sofoklesa, choć pewne inklinacje Bergmana wskazywałyby na tego pierwszego dramaturga³. Nie jest również pewne, w którą z postaci dramatu wcielała się Elisabet – w samą Elektrę czy może w jej matkę Klitajmestrę⁴. Wszelako obsadzenie Vogler właśnie w roli antycznej heroiny ze starogreckiej sztuki uruchamia rejestr skojarzeń i tropów, które sięgają do archetypowej warstwy kultury. Don Fredericksen, który w monografii *Persony* kreśli niezwykle rozległy horyzont interpretacyjny filmu, z licznymi odwołaniami do Jungowskiej psychologii głębi, wprost nazywa symboliczne tło kulturowe stojące za złożonością postawy Elisabet. W jego opinii Bergman, skąpiąc nam szerszej informacji o odgrywanej przez nią roli, w istocie zachęca nas *do ogólniejszej refleksji nad wyjątkową długowiecznością wielopokoleniowych historii rodu Atrydów obciążonego klątwą, która manifestuje się w najbardziej przerażających zbrodniach: rodziców zabijających lub chcących zabić swoje dzieci, dzieci zabijających lub chcących zabić któreś ze swoich rodziców, niewiernej żony planującej zamordowanie swojego męża. Te powszechnie zakazane czyny biorą swój początek w emocjonalnej macierzy, gdzie podstęp, zdrada i trauma – tętniące swoją ciemną i niszczycielską dla ludzi energią – wkraczają w sferę archetypowego zła*⁵. Jak przypuszcza Fredericksen, doskonałe umiejętności aktorskie Elisabet Vogler pozwoliły jej wejść w rolę i utożsamić się z odtwarzaną postacią do tego stopnia, że została ona w sensie psychicznym zainfekowana czy opętana ową złą aurą otaczającą mityczną historię⁶. Kulminacyjny moment zamilknięcia Elisabet na scenie i obezwładniająca trauma, prawdopodobnie będąca echem porażenia atrydzką klątwą, wiązałyby się zatem ze zstąpieniem w głębię – jak pisze Fredericksen – *mroków archetypowego dramatu*⁷, dawałyby *możliwość kuszącego doświadczenia energii mrocznego numinosum*⁸. Na podobne umocowanie egzystencjalnej sytuacji Elisabet w kręgu archetypowego zła niosącego trwogę, również z odniesieniem do psychoanalizy Jungowskiej, zwraca uwagę Tadeusz Szczyński: *W obu utworach [Personie i Milczeniu – dop. G. N.] intelektualna maska osoby podlega konfrontacji – zgodnie z koncepcją Junga – z projekcją nieświadomego „animusa”. W obu*

wypadkach do zamkniętego świata przenika z zewnątrz poczucie zagrożenia, budząc paniczny lęk⁹.

Odniesienie do psychoanalitycznej optyki Jungowskiej wydaje się w tym miejscu na wskroś uzasadnione, bowiem nie tylko – jak dowodzi Fredericksen w swojej monografii – w sposób logiczny wiąże traumatyzujące doświadczenie sceniczne Elisabet z całą późniejszą psychodramą dziejącą się przy udziale Almy, ale przede wszystkim pozwala naszkicować wiarygodną i – jak można sądzić – uniwersalną sylwetkę aktora (czy szerzej: artysty) stojącego twarzą w twarz z archetypem. Bergmanowskie przywołanie bohaterki z antycznego dramatu, a co za tym idzie – konkretnej sytuacji egzystencjalnej wiążącej się z granicznym doświadczeniem emocjonalnym (na przykład współudział Elektry w matkobójstwie rzucający się cieniem na jej psychikę; w psychoanalizie Freuda tzw. kompleks Elektry odnosi się właśnie do tej mitologicznej zemsty), do pewnego stopnia wymusza zatem określoną pracę interpretacyjną w duchu teorii Carla Gustava Junga. Przypomnijmy zatem skrótowo, że psychikę ludzką w jego ujęciu wyobraża model sferyczny, w odróżnieniu od modelu warstwowego (id – ego – superego), który proponował Sigmund Freud. Jung zakładał istnienie dwóch sfer: ego i nieświadomości. Ego byłoby rozległym obszarem świadomości odpowiedzialnym za wiedzę oraz wyobrażenia o nas i świecie, w którym żyjemy. Sfera nieświadomości otacza sferę ego, a sama dzieli się na nieświadomość indywidualną i zbiorową (kolektywną). Nieświadomość indywidualna odpowiada za popędy, fantazje, pragnienia społecznie nieakceptowane; nieświadomość zbiorowa, będąca archaiczną częścią psychiki, gromadzi natomiast instynkty jako podstawowe wzorce reagowania oraz archetypy jako bazowe modele przeżywania, myślenia i zachowania człowieka.

Ustalenia Junga względem tej ostatniej sfery są tutaj najistotniejsze. To właśnie nieświadomość kolektywna jest odpowiedzialna za wędrówkę archetypów (bądź praobrazów czy prawizji), te zaś uznaje Jung za *reprezentacje psychologicznie koniecznych reakcji na pewne typowe sytuacje*¹⁰. W jego rozumieniu archetypy są to więc utrwalone przez pokolenia i dziedziczone (czyli niejako uwarunkowane genetycznie) wzorce reakcji emocjonalnych ujawniających się w ekstremalnych sytuacjach egzystencjalnych. Jak pisze Jung: *W każdym z tych obrazów zawarty jest fragment ludzkiej psychologii i ludzkiego losu, fragment cierpienia i rozkoszy, które nieskończoną ilość razy przeżywali nasi przodkowie i które zasadniczo miały zawsze ten sam przebieg. Jest to jakby koryto strumienia głęboko ukryte w duszy, gdzie życie, przedtem niepewnie ogarniające rozległą, ale płytką powierzchnię, nagle zmienia się w potężną rzekę, bo pojawił się ów splot okoliczności, który od dawien dawna przyczyniał się do powstania praobrazu. Chwila, w której pojawia się sytuacja mitologiczna, zawsze charakteryzuje się szczególną intensywnością emocjonalną – wydaje się nam wtedy, że poruszono w nas struny, które nigdy w nas nie rozbrzmiewały (...)*¹¹. Tak pojmowany archetyp preegzystuje w nieświadomości zbiorowej, a prawdziwe jego ożywienie dokonuje się w procesie tworzenia dzieła sztuki. Jung określa tę właściwą egzystencję słowami Gerharta Hauptmanna: *Twożyć to tyle, co pozwolić prasłowu dźwięczeć w naszych słowach*¹². Archetyp sam w sobie jest jednak niewyraźny, jest nieskonkretyzowanym obrazem, swego rodzaju energią psychiczną. Wyraża go dopiero symbol jako podstawowy składnik „języka” archetypów. Właściwa ich wędrówka zaczyna się w momencie tworzenia dzieła sztuki. Proces ten jest przechodzeniem archetypów z nieświadomości zbio-



rowej do sfery ego, jest konkretyzowaniem się praobraza, jego transformowaniem w symbol lub personifikację¹³. Jung określa to następująco: *Proces twórczy, o ile go można w ogóle badać, polega na nieświadomym ożywieniu archetypu, na rozwinięciu i wykształceniu go w pełne dzieło. Nadanie kształtu praobrazowi oznacza w pewnym sensie przełożenie go na język współczesności, dzięki czemu niejako każdy może uzyskać dostęp do najgłębszych źródeł życia, które w przeciwnym razie pozostałyby przed nim zakryte. Na tym polega społeczne znaczenie sztuki: niestannie wychowuje ona ducha epoki, albowiem wprowadza do niej te postaci, których jej najbardziej brakuje*¹⁴.

Dotknięcie praobrazem czy – by ująć to inaczej – nieświadome rozbudzenie drzemiącego gdzieś w kulturowej otchłani archetypu można by zatem widzieć jako ten właśnie moment artystyczno-egzystencjalnej trwogi, którego Elisabet Vogler doświadczyła, występując w *Elektrze*. Porażona mocą dawnego mitu, niejako rzucająca się w nurt owej Jungowskiej potężnej rzeki archetypów, zareagowała w sposób krańcowy. Wobec majestatu czy – jak chce Fredericksen – numinotyczności archetypu zamilkła. Scenę tę można też oczywiście postrzegać jako metaforyczną w szerszym rozumieniu, jako wyobrażającą ogólną kondycję aktora mierzącego się z materią dramatyczną, na co zwraca uwagę Tadeusz Szczepański (niekoniecznie już w kontekście jungowskim): *Zaledwie jedno ujęcie w tym filmie (...) staje się ontologiczną metaforą teatru jako doświadczenia poznawczej ułudy, przeciwstawionej głęboko ludzkiej tęsknocie do życia w poczuciu prawdy, która jednak – jak dowodzi Bergman w „Personie” na przykładzie doznań aktorki – jest jedynie hipostazą, w istocie rzeczy nie istnieje, bowiem nasza egzystencja w międzyludzkiej przestrzeni skazana jest na nieustanną grę, fałsz, udawanie i zmianę kolejnych masek*¹⁵. Szczepański dodaje zresztą (co również pozwalałoby sytuować to szczególne ujęcie sceniczne z Elisabet Vogler w paradygmacie antycznych prawzorów), że Bergman wykorzystuje w swym filmie *dramaturgiczne archetypy starożytnego autora*, a grający w *Personie* aktorzy *zdradzają tajemną moc o boskim charakterze, budzą metafizyczną grozę*¹⁶. Ponownie zwracamy się zatem ku Jungowi, którego słowa niemal idealnie oddają stan, w jakim znalazła się Elisabet: *Niezadowolone każe artyście wycofać się ze współczesności, a tęsknota prowadzi go ku owemu praobrazowi w głębi nieświadomości, który najskuteczniej ma zrekompensować braki i jednostronność ducha epoki. Jego tęsknota chwytą ten obraz, a wynosząc z najgłębszej nieświadomości i przybliżając świadomości, zmienia również jego postać tak, aby człowiek współczesny, odpowiednio do swojej zdolności pojmowania, mógł go sobie przyswoić*¹⁷. Ta charakterystyka ujmuje wszystkie kluczowe elementy traumatycznej sytuacji, której doświadczyła Vogler – jej wewnętrzny bunt i niezgodę na przyjęte, choć nieakceptowane role społeczne i kulturowe, zmierzenie się z wielką antyczną rolą oraz idące za tym poddanie się zgubnemu wpływowi klątwy czy przeznaczenia rodu Atrydów, owdnięcie jej psychiki dalekim echem niepokoju doświadczanych przez mityczną Elektrę, wreszcie jej przemianę, być może uzmysłowienie sobie archetypowego wpływu i ponowne uporządkowanie osobowości (w toku fabuły dokonuje się to już przy współdziałaniu, a raczej z wykorzystaniem /sic!/ pielęgniarki Almy).

Archetypowo motywowana niemota aktorki Elisabet Vogler, będąca reakcją na skrajną sytuację emocjonalną, a więc w istocie mająca charakter odradzającego się na scenie czy na niej się aktualizującego mitycznego afektu, pozostaje w ciekawej łączności z przypadkami faktycznych „traum scenicznych”, które opisywały Krystyna Janda i Helena Modrzejewska. Zestawienie Bergmanowskiego ujęcia z relacjonowanymi przez Jandę i Modrzejewską sytuacjami chwilowej czy nawet dłużej trwającej amnezji być może pozwoli na wyakcentowanie pewnej intrygującej korelacji, która świadczyłaby o tym, że mowa archetypów nie jest martwym konstruktem teoretycznym czy efektowną figurą psychoanalityczną dającą się wyinterpretować z dzieła sztuki, ale rzeczywistym procesem zachodzącym podczas kreowania roli i niosącym również zgubne konsekwencje. Wspomina zatem Krystyna Janda: *Stanęłam dzisiaj przed chicagowską publicznością, w wypełnionej sali*

*Copernicus Center, w roli, którą w Polsce zagrałam sto czterdzieści razy, i zapomniałam tekstu! Koszmarne sen, nękający aktorów, się zrealizował. Stałam przed czarną otchłanią, wypełnioną oddechami tysiąca ludzi patrzących na mnie w skupieniu, i błagałam Boga o zemdenie, bo w głowie miałam tylko panikę i pożar. Nie usiłowałam sobie nic przypominać, bo to był po prostu stan zapaści. Płonąca w głowie czerwona histeria! (...) Zaraz jednak opanowałam się, postanowiłam powiedzieć publiczności prawdę, wiedząc, że zdenerwowanie nie pozwoli mi wyjść z opresji niezauważalnie, przeprosiłam widownię, powiedziałam, że jestem tak zdenerwowana, że Ameryka, że oni, że ocean, dostałam brawa na zachętę, wyszłam za kulisy po egzemplarz, zagrałam dwie strony z egzemplarzem w rękę. Po trzech, czterech minutach zaczęłam być Callas i... poszło*¹⁸. Aktorka uzasadnia to zdarzenie nie tyle zwykłą treścią, ile stresem wiążącym się z oczekiwaniami publiczności, ale również faktem, że w swym repertuarze ma kilka gigantycznych ról, w tym monodramów, które w ogromnym stopniu obciążają pamięć. Dodaje też, że już parokrotnie zdarzało się jej zapomnieć tekstu na scenie (za każdym razem w wyjątkowych przedstawieniach – choć powodów ich wyjątkowości ani ich tytułów nie podaje). Jak sama mówi: (...) *coraz częściej po prostu nie wytrzymuję tego emocjonalnie*¹⁹.

Ten afektywny wymiar scenicznej amnezji budzi u aktorki skojarzenia z rolą, którą odgrywała wcześniej w serialu telewizyjnym: *Kiedy przygotowywałam się do grania Modrzejewskiej i grzebałam w jej życiu, zafascynował mnie jej wypadek „utraty pamięci”, podobno całkowitej utraty. Pewnego dnia, stojąc na scenie, w trakcie spektaklu zapomniała wszystkiego, nie mogła sobie nawet przypomnieć, jak się nazywa. Rekonwalescencja trwała pół roku. Leczyła się pobyt w Krynicy, otoczona przyjaciółmi, odseparowana do zawodu, na siłę uspokajana. Podobno powodem tej choroby było zwykłe sforsowanie, przeciążenie mózgu*²⁰. Przynajmniej częściowo potwierdza to sama Modrzejewska, której wspomnienia przywołuje Józef Szczublewski: *Uczyłam się tak wielu ról, że pewnego dnia doświadczyłam okropnego przeżycia – czasowej utraty pamięci. Było to najstraszniejsze doznanie, jakie sobie można wyobrazić. W czasie próby scenicznej „Intrygi i miłości” nie mogłam sobie przypomnieć ani jednego słowa z roli Luizy*²¹. Zarówno Janda, jak i Modrzejewska kładą nacisk na sposób uprawiania zawodu aktora powodujący krańcowe wycieńczenie, obciążający pamięć do granic możliwości, nie szukając przyczyn tych scenicznych zapaści w innych (dajmy na to: archetypowych) źródłach. Byłoby nawet do pewnego stopnia dziwne, gdyby w tych dziennikowych zapiskach aktorek, zdających po prostu relację z wybranych etapów swego życia i ujawniających tajniki swego warsztatu pracy, pojawiły się jakieś umocowane w wysokim rejestrze interpretacyjnym próby jungowskiej autopschoanalizy. Obydwie aktorki mimochodem zdradzają jednak coś, co z zachowaniem odpowiedniej miary porównania pozwala sądzić, że być może powodem ich scenicznych zamilknięć był także swego rodzaju impuls archetypowy. Krystyna Janda zaledwie jednym słowem ujawnia, że grała wtedy Marię Callas (chodzi o rolę w spektaklu Teatru Powszechnego *Maria Callas. Lekcja śpiewu* Terrence’a McNally’ego). Również Helena Modrzejewska daje nam pewne wskazówki, opowiadając o trudnościach w opanowaniu roli i problemach zdrowotnych (czy natury wyłącznie somatycznej?): *Antygona łatwiejsza, a Giocconda najłatwiejsza i do nauki, i do grania. Nie wiem jednak, czy podolałam, jeżeli zdrowie moje się nie polepszy. (...) Obstałowałam kostiumy do Antygony i Laodamii w Berlinie i przymierzę je za kilka dni w przejeździe, lecz o! boję się, czy te występy*

*przyjdą do skutku, bo zdrowie moje zaczyna szwankować – miewam gorączkę, zawroty głowy i gardło mam ciągle zajęte tak, że mi to ogromnie uczenie się ról utrudnia. (...) Przy stanie mego zdrowia będzie to wielki wysiłek odbywać próby i grać cztery razy w tygodniu*²². Można więc pokusić się tutaj o sugestię, że role Antygony, Laodamii, a nawet Callas (przecież wielokrotnie występowała ona w kreacjach antycznych heroin, chociażby jako Medea w operze Luigi Cherubiniego czy Ifigenia w operze Christopa Willibalda Glucka, ale też jako tytułowa Medea w filmie Piera Paola Pasoliniego z 1969 r. według tragedii Eurypidesa), niosące ze sobą to starogreckie mityczne przekleństwo, o którym wspominał Fredericksen, w jakimś stopniu obciążały też aktorskie osoby Jandy i Modrzejewskiej. Być może ich utrata pamięci to nie zwyczajne zapomnienie kwestii, którą miały właśnie wygłosić na scenie, ale jednak dalekie echo archetypowej mrocznej energii, moment zetknięcia z potęgą praobrazu? Janda pisze przecież o koszmarze, zapaści, płonącej w głowie czerwonej hysterii, zaś Modrzejewska nazywa to najstraszniejszym doznaniem, jakie można sobie wyobrazić. Są to zatem emocje z najwyższego punktu diapazonu, przeżycia właściwe randze tragedii antycznej.

Należy wszakże pamiętać o pewnej różnicy mogącej zaciemniać te analogie. Sceniczna amnezja Jandy i Modrzejewskiej, dotkniętych niemocą i doświadczających emocjonalnego pożaru, to coś innego niż odmowa utrzymywania kontaktu ze światem, co w przypadku Elisabet objawiło się jako milczenie (bez względu na to, czy uznamy je za dobrowolnie narzucony sobie reżim czy też stan warunkowany jakąś chorobą²³). Jednak mimo wszystko w obydwu sytuacjach możemy się dopatrywać jakiejś osobliwej operacji dokonującej się w świadomości (może nawet nieświadomości) tych kobiet, na tyle tajemniczej, by argumenty przemawiające za zetknięciem się ze strumieniem archetypów, z jakąś prawzorcową konstrukcją wciąż pozostawały zasadne. Z tego też względu traumatyzujące doświadczenie Elisabet Vogler może uchodzić za artystyczny model sytuacji, w której aktor konfrontuje się z duchem tekstu, z jego archetypowym podłożem. Gdy ma to miejsce w prawdziwym życiu, zapewne jedynym racjonalnym wytłumaczeniem pozostawania bezgłośnym wobec rzekomej mowy praobrazów będzie właśnie utrata pamięci. Gdy zaś na powrót wkroczymy do świata sztuki, na scenę, to wówczas z większą śmiałością można orzec, że aktor stanął w swej bezradności wobec mitycznego prawzorca.

Ta ambiwalencja kondycji aktora, zarówno jeśli chodzi o filmową wizję artystyczną (zapośredniczającą moment wyjścia z roli teatralnej), jak i to, co wydarza się w świecie rzeczywistym, w aktorskim zmaganiu się z tekstem dramatycznym i ukazaną w nim postacią, została ciekawie zobrazowana w finale *Złotej karocy* (*Le carrosse d'or*, 1952) Jeana Renoira, który warto w tym kontekście przywołać. Główna bohaterka Camilla, aktorka commedii dell'arte, wikła się w romanse i sytuacje, z których nie potrafi się wyswobodzić. Odrzuca kolejnych adoratorów, szuka sensu życia. *Pragnie odnaleźć siebie* – pisze Elżbieta Fleiszer – *prawdziwe „ja” Colombiny-aktorki. „Gdzie kończy się teatr, a zaczyna życie?” – zadaje pytanie, w którym streszcza się cała jej postawa i psychologiczny problem filmu. Czy to, że umie kochać jednocześnie trzech mężczyzn, każdego inaczej, jakby grając z każdym inną sztukę – czy to dzieje się na granicy teatru i życia? Colombina odrzuca wszystkich trzech, nie mogąc się zdecydować na ustatkowane życie z żadnym z nich. Będzie dalej szukać swego „ja” na scenie*²⁴. Zwiastunem tego poszukiwania jest ostatnia scena filmu. Odjazd kamery wygasza zasadniczą akcję i ujawnia ramę okna

scenicznego. Do widowni zwraca się stojący z boku przewodnik trupy komediowej Don Antonio, który zapowiada mający się zaraz rozpocząć kolejny melodramat w stylu włoskim. Na scenę wzywa Camillę, radząc jej, by nie marnowała czasu w tak zwanym prawdziwym życiu. Uzmysławia jej, że jako aktorka należy przede wszystkim do świata artystów, mimów, akrobatów i że szczęście może znaleźć tylko na scenie, gdzie wobec widzów staje się inną osobą – swym prawdziwym „ja”. Wtedy aktorka opuszcza fikcję spektaklu teatralnego, staje na proscenium, tuż przed opadającą kurtyną. Już poza rolą zdaje sobie sprawę, że jej trzech kochankowie zniknęli. *Czy już nie istnieją?* – pyta. Don Antonio potwierdza, dodając, że stali się teraz członkami publiczności, i dopytuje: *Tęsknisz za nimi?* W ostatnim symbolicznym ujęciu, na tle czerwonej kurtyny, Camilla odpowiada: *Trochę*. Zawarta w tym zakończeniu metafora intelektualna również – jak się wydaje – ukrywa mowę archetypów, jako że odsyła do praobrazu artysty wąpiącego w sens życia i sztuki. Czyż nie ten właśnie dylemat gnębił Elisabet Vogler? I czy nie tak jak Camilla porzucała ona fikcję teatralną (z jej złowrogimi archetypami), a potem wracała do niej, uświadomiwszy sobie, że prawdziwe życie (bez maski, bez persony) nie istnieje?

Wróćmy jeszcze na chwilę do sygnalizowanej wcześniej, a nierozstrzygniętej wątpliwości dotyczącej powodów aktorskiej niemoty²⁵. Czy sceniczne zamknięcie byłoby doświadczeniem o podłożu psychosomatycznym, jak amnezja Modrzejewskiej, „zwykłym” przeciążeniem umysłu wielkimi rolami z klasycznego repertuaru, jak diagnozowała to w swoim dzienniku Janda, czy też może właśnie efektem zainfekowania archetypową ciemną energią, jak prawdopodobnie stało się w przypadku Elisabet? Niech to pytanie pozostanie otwarte, choć z sugestią odpowiedzi. Jak bowiem pamiętamy, w Bergmanowskim ujęciu Vogler stoi na tle kilku jarzących się reflektorów, patrząc w ich stronę. To wtedy opuszcza rękę, wychodzi z roli, odwraca się ku kamerze i rozgląda niespokojnie, przygryzając wargę. Gdy po paru sekundach podejmuje próbę wznowienia gry, na powrót kieruje twarz ku reflektorom, ale kolejny raz się poddaje i znów ucieka wzrokiem od świateł. Ostatecznie, jak wspomniano, delikatnie się uśmiecha. Całe ujęcie – co warte odnotowania – emanuje czernią (jeśli można to tak określić) pozostającą w wyraźnym kontraście do reszty filmu, która zasadniczo jest fotografowana w jasnych odcieniach szarości. To przeciwstawienie tonacji kolorystycznych, w sensie stylistycznym dodatkowo wyodrębniające owo sceniczne ujęcie z całości *Persony*, pozwala przypuszczać, że czerń otaczająca aktorkę (antyczną bohaterkę) symbolizuje mityczną otchłań, w którą popada. Zaś co w tym kontekście najistotniejsze, snop światła bijącego od reflektorów można interpretować jako obezwładniające Elisabet Vogler mroczne światło archetypu. To od niego ucieka wzrokiem, niczym oślepiąca, a gdy odwrócona tyłem próbuje znów zawalczyć o postać i raz jeszcze spogląda w światło, ponownie zostaje porażona tą mityczną, złowieszczą jasnością numinotycznego praobrazu.

Czy mogłaby to być – by się odnieść do szczególnego teatralnego przykładu roli niezwykle forsującej pamięć – ta sama porażająca jasność, której kłania się Winnie ze *Szczęśliwych dni* Samuela Becketta, a wraz z nią każda aktorka wcielająca się w tę postać i wypowiadająca w monstualnym monologu, na początku drugiego aktu, kwestię: *Witaj, święte światło!*^{26?}

- ¹ Zob. <http://www.ingmarbergman.se/en/production/persona> (dostęp: 3.01.2018).
- ² Wyjątkowość tego filmu w swym życiorysie artystycznym reżyser podkreślał następująco: *Dziś czuję, że w „Personie” – a później w „Szepciach i krzykach” – posunąłem się tak daleko, jak tylko mogłem. W poczuciu wolności dotknąłem bezsłownych tajemnic, które jedynie kino potrafi unieść* (I. Bergman, *Obrazy*, tłum. T. Szczepański, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993, s. 65).
- ³ Por. T. Szczepański, *Bergman i antyk: „Bachantki” Eurypidesa*, w: *Scena i ekran. Prześtrzeń dialogu interartystycznego*, red. J. Skuczyński, P. Skrzypczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007, s. 117.
- ⁴ Por. D. Fredericksen, *Bergman’s „Persona”*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 33.
- ⁵ Tamże.
- ⁶ Tamże, s. 34.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Tamże, s. 35.
- ⁹ T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 276. Por. także inne tropy odsyłające do Jungowskiej psychologii głębi – tamże, s. 277, 279.
- ¹⁰ J. Prokopiuk, *C. G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, w: C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 20.
- ¹¹ C. G. Jung, dz. cyt., s. 397.
- ¹² Tamże, s. 395.
- ¹³ Według Junga archetypy przejawiają się bądź to w formie symboli, bądź też w formie personifikacji, np. gorejące serce Jezusa jako symbol najwyższej miłości lub Wielka Matka jako personifikacja miłości macierzyńskiej.
- ¹⁴ C. G. Jung, dz. cyt., s. 398.
- ¹⁵ T. Szczepański, *Bergman i antyk: „Bachantki” Eurypidesa*, dz. cyt., s. 117.
- ¹⁶ Tamże, s. 119.
- ¹⁷ C. G. Jung, dz. cyt., s. 398-399.
- ¹⁸ K. Janda, *Moja droga B.*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000, s. 88.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Tamże, s. 88-89.
- ²¹ J. Szczublewski, *Modrzejewska. Życie w odślonach*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009 (wydanie elektroniczne w formacie EPUB – bez paginacji). Por. także: tenże, *Żywot Modrzejewskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 73.
- ²² Tenże, *Modrzejewska. Życie w odślonach*, dz. cyt.
- ²³ Na temat ewentualnej dobrowolności aktu Elisabet zob. jedną z pierwszych recenzji filmu pióra Susan Sontag: <http://www.ingmarbergman.se/en/production/persona> (dostęp: 3.01.2018). Pierwodruk: „Sight and Sound” 1967, t. 36:4 (jesień). Por. też, *Bergman’s „Persona”*, w: *Ingmar Bergman’s „Persona”*, red. L. Michaels, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 66.
- ²⁴ E. Fleiszer, *Konfrontacje. Teatr i film w „Złotej karocy”*, „Dialog” 1957, nr 7, s. 146.
- ²⁵ W odniesieniu do aktorskiego milczenia czy wyjścia z roli bądź jej porzucenia interesująco przedstawia się zaproponowane przez Steve’a Vineberga porównanie scenicznego doświadczenia Elisabet z zachowaniem Baptiste’a Deburau w *Komediantach (Les enfants du paradis, 1945, reż. Marcel Carné)*. Zdawszy sobie sprawę, że kocha kobietę, której nigdy nie będzie mógł mieć, mim (co również wydaje się w tym kontekście znaczące) nagle przerywa przedstawienie. Zob. tenże, *„Persona” and the seduction of performance*, w: *Ingmar Bergman’s „Persona”*, dz. cyt., s. 117.
- ²⁶ W oryg.: *Hail, holy light!* Por. S. Beckett, *Szczęśliwe dni*, w: tegoż, *Dramaty. Wybór*, tłum. i oprac. A. Libera, Biblioteka Narodowa – Serbia II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995, s. 235 (por. także przypis nr 2 na tej stronie dotyczący *Raju utraconego* Johna Miltona).