

Na pograniczu auto/biografii

Mama Suzanne Osten

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Debiutancki film *Mama*, zrealizowany w 1982 r. przez szwedzką reżyserkę teatralną Suzanne Osten, poddaje definicję kina autobiograficznego interesującej próbie. Stawia on bowiem pytanie o jego granice. Tematem filmu jest krótki, niespełna dwuletni fragment życia tytułowej bohaterki, Gerd Osten, która była matką autorki filmu. A skoro tak, to mieściłby się on raczej w definicji kina biograficznego, której kryteria respektuje w znacznie większym stopniu, aniżeli spełnia wymogi poetyki autobiografizmu. To prawda, trudno jednak zignorować fakt, że Suzanne Osten realizuje swój pierwszy film o własnej matce, co dodatkowo podkreśla intymną formą tytułu. Podobnym chwytem posłużył się kilkanaście lat wcześniej István Szabó, kiedy nakręcił film pt. *Ojciec*, ale tytułowa postać zmarłego przed laty ojca staje się tam jedynie mitycznym fantomem, który ewokuje przeżycia jego syna, autobiograficznego bohatera filmu¹. Znacznie bliżej pogranicznej formuły filmu Osten sytuują się scenariusze Ingmara Bergmana poświęcone małżeństwu jego rodziców: *Dobre chęci*, *Rozmowy na osobności* czy *Niedzielne dzieci*, oparte w głównej mierze na dziennikach jego matki. Rozszerzają one pole autobiograficznej twórczości autora *Gości Wieczery Pańskiej* (który choćby w tym filmie projektował własny kryzys wiary religijnej na dramat zwątpienia w istnienie Boga przeżywany również przez jego ojca, protestanckiego pastora) na wcześniejsze pokolenie w celu poznania genetycznych źródeł i uwarunkowań własnej osobowości. Co więcej, zarówno *Mama*, jak i *Dobre chęci*, choć rozgrywają się przed narodzinami ich autorów, kończą się podobnym autobiograficznym akcentem, który sygnalizuje ich rychłe przyjście na świat. Ostatnia scena *Dobrych chęci* ma miejsce w czerwcu 1918 r., kiedy matka autora scenariusza jest w zaawansowanej ciąży, natomiast jedna z ostatnich scen w epilogu *Mamy* zawiera czytelną aluzję do poczęcia autorki tego filmu.

O ile jednak filmowe dramaty Bergmana poświęcone jego rodzicom czy też *Ojciec* Szabó awansują do rangi bohaterów filmowych te postacie, które bodaj nie zaistniałyby w szerszej świadomości i pamięci społecznej, gdyby nie artystyczne intencje ich znanych i utalentowanych dzieci, o tyle tytułowa bohaterka *Mamy* miała nieco inny status w przestrzeni publicznej Szwecji (niczego nie ujmując pastorowi Erikowi Bergmanowi, prominentnej figurze szwedzkiego Kościoła protestanckiego). Otóż matka Suzanne Osten, Gerd Osten *de domo* Ekbohm, była wybitną i cenioną krytyczką filmową, która zgodnie ze szwedzkim obyczajem pisała pod pseudonimem Pavane, współpracując w latach 30., 40. i 50. z takimi pismami, jak „Vi” czy „Aftontidningen”. Była też autorką czterech książek zawierających eseje

filmowe: *Det förlorade paradiset* (*Raj utracony*, 1947), *Erotiken i filmem* (*Erotyzm w filmie*, 1950, książka napisana wspólnie z Arturem Lundkvistem), *Nordisk film* (*Film nordycki*, 1951) i *Den nya filmrealismen* (*Nowy realizm filmowy*, 1956). Na tych książkach wychowało się całe następne pokolenie szwedzkiej krytyki filmowej. W opinii jej córki jednak *nigdy nie uważała, że dokonała czegoś ważnego. Była niezwykle intelektualistką, wrażliwą, niebywale wykształconą i odczytaną. W porównaniu z nią ja czuję się jak prawdziwy barbarzyńca*². Mama nie jest wszakże biografią krytyka filmowego. Realia działalności zawodowej matki pojawiają się tutaj tylko incydentalnie, kiedy Gerd przeprowadza w Paryżu wywiad z Jean-Louis Barraultem lub gdy jest mowa o tym, że dostaje zaledwie piętnaście koron za recenzję w „burżuazyjnym szmatławcu”, czy kiedy dowiadujemy się, że odrzuciła ofertę stałej pracy w redakcji, ponieważ groziłaby ona ograniczeniem jej wolności twórczej, mimo iż warunki materialne, w jakich żyła, samotnie wychowując córkę po rozwodzie z pierwszym mężem, były nadzwyczaj skromne³. Jedynym rekwizytem, który mógłby świadczyć o profesji Gerd, jest maszyna do pisania, ale służy jej ona przede wszystkim do redagowania scenariuszy.

Sugerowane przez córkę poczucie niespełnienia polegało na tym, że Gerd Osten pragnęła za wszelką cenę nakręcić własny film, którego jednak nigdy nie udało jej się zrealizować. Jedyne jej próby filmowe ograniczyły się do dwóch krótkometrażowych filmów baletowych zrealizowanych w 1948 r. – *Antoniusz i Kleopatra* oraz *Taniec cygański* – które weszły w skład filmu *Trzy tańce*. Nieco wcześniej jej kontakt z praktyką filmową polegał na tym, że była sekretarką na planie trzech filmów: *Iris i serce porucznika* (1946) Alfa Sjöberga, *Dwie kobiety* (1947) Arnolda Sjöstranda i *Okręt do Indii* (1947) Ingmara Bergmana.

Na główny temat filmu *Mama* składa się zatem daremne dążenie Gerd Osten do filmowej autoekspresji, które jednocześnie tworzy jego autobiograficzny i autotematyczny zarazem wymiar: oto córka realizuje wielkie marzenie matki, rekonstruując w swoim pierwszym filmie jej portret jako kobiety bez reszty skoncentrowanej na spełnieniu tego właśnie marzenia, którego jednak nie jest w stanie urzeczywistnić. Ale stosunek córki do matki w *Mamie* jest ambiwalentny. Autorka filmu z jednej strony jest pełna podziwu dla determinacji matki, dla jej twórczej pasji i ambicji, zaś z drugiej ukazuje ich destrukcyjne konsekwencje nie tylko dla niej samej, ale także dla jej córki Nelly – urodzonej w związku z malarzem Davidem kilkuletniej dziewczynki, której pierwowzorem była Pia, przyrodnia starsza siostra Suzanne Osten. Nelly jest niemym świadkiem udręki matki, która ją samotnie wychowuje, ale jednocześnie wyobcowane dziecko jest pozbawione macierzyńskiej czułości i opieki, staje się obiektem agresji matki, której przeszkadza w pracy twórczej (*gdybym nie miała Nelly, to kręciłabym teraz film we Francji*). W jednej ze scen Nelly pada ofiarą gniewu matki po pomazaniu kredką płachty papieru, na której Gerd wcześniej narysowała jeden z kadrów planowanego filmu. Toksyczna relacja między matką a córką pośrednio zdradza również autobiograficzne piętno, ponieważ Suzanne Osten odzwierciedla w niej atmosferę własnego dorostania, które z powodu pogłębiającej się choroby psychicznej matki było jeszcze większym koszmarem aniżeli dzieciństwo jej starszej siostry. Owładnięta przekraczającą jej możliwości autodestrukcyjną obsesją nakręcenia filmu Gerd nie była w stanie zapanować nad swoim życiem, zaprowadzić w nim elementarnego ładu i zapobiec stopniowemu pogrążaniu się w chaosie i tym samym nie potrafiła stwo-

rzyć swoim córkom poczucia bezpieczeństwa. Z tego punktu widzenia film *Mama*, niezależnie od biograficznej relacji, stanowi rodzaj psychologicznego śledztwa, jakie po latach przeprowadza córka w celu odkrycia przyczyn matczynej demencji. Ważnym elementem konstrukcyjnym filmu jest prowadzony przez Gerd Osten dziennik, na którym scenarzystki filmu (reżyserka oraz aktorka i pisarka Tove El-felsen), zjednoczone podobnymi doświadczeniami w dzieciństwie, oparły fabułę tego utworu. Pojedyncze, lakoniczne zapiski matki tworzą jego dramaturgiczną osnovę. Czytane są przez odtwórczynię tytułowej roli, Malin Ek. Jednakże ramę tego wątku narracyjnego tworzy autorski komentarz Suzanne Osten, który ujawnia autobiograficzną perspektywę spojrzenia na temat filmu. *Mama pisała dziennik podczas wojny* – słyszymy spokojny kobiecy głos tuż po czołówce. – *Po wojnie zachorowała. Nie wiem, co spowodowało jej chorobę. Chciała zrobić film. Chciała tak wiele.* Natomiast film zamyka druga część tego komentarza: *Dziennik kończy się w czerwcu 1944 roku. Gerd w latach 50. nadal pracowała jako krytyk filmowy. Zachorowała psychicznie. Straciła wszystkich przyjaciół. Zmarła w 1974 roku. Mama nigdy nie zrobiła swojego filmu.* Słowom tym towarzyszy zbliżenie twarzy Gerd Osten, które przenika się z wielkim planem pokrytego zmarszczkami oblicza starej kobiety stojącej w stuporze na opustoszałym, wypełnionym ostrym światłowieniem korytarzu szpitala psychiatrycznego. W tym niemyim obrazie wystąpiła Birgit Cullberg – matka Malin Ek. Dzięki temu konceptowi autorka i narratorka filmu scala dwa punkty widzenia tematu filmu – biograficzny i autobiograficzny. Przesłanką tego efektu jest scena wcześniejsza, która ukazuje miłosne zbliżenie Gerd i jej przyszłego męża, ojca Suzanne, Karla Ottona Ostena, niemieckiego uchodźcy. Scena ta jest przerwana ujętym z góry obrazem dziewczynki podskakującej na dnie podwórza w kształcie studni i dwukrotnie radośnie wołającej: *Wiem, że żyję!* Dziewczynką tą jest do tej pory milcząca, smutna Nelly. Ten nieoczekiwany kontrapunkt jest również wyraźnym sygnałem autobiograficznym, który odnosi się do przyjścia na świat w 1944 r. Suzanne Osten, autorki *Mamy*. Oto jak komentuje ten epilog filmu Tytti Soila, autorka monograficznego studium poświęconego twórczości Osten: *W ten oto sposób osiem kobiecych postaci – rzeczywista aktorka i jej matka, rzeczywista reżyserka i jej matka wraz z głosem narratorki (narracyjne ja) i tą fikcyjną Gerd razem z ową wyobrażoną, prenatalną obecnością zarodka, jak również dziewczynka, siostra – wchodzi w podobną do palimpsestu grę, która rozkłada indywidualne granice między matkami i córkami. W ten sposób ulega podkreśleniu emocjonalna więź między tymi wszystkimi postaciami*⁴.

Ten obraz kobiecej wspólnoty, który dekonstruuje szwedzka filmoznawczyni, zwraca uwagę na feministyczny aspekt *Mamy*, określanej przez nią mianem *portretu twórczej kobiety w patriarchalnym społeczeństwie*⁵. Na biograficznej płaszczyźnie wizerunku Gerd pojawia się również autobiograficzne pokrewieństwo między matką a córką, poczucie wspólnoty i solidarności wobec opresyjnego świata mężczyzn. Należy jednak zauważyć, że w ciągu czterech dekad, jakie dzielą debiut Suzanne Osten od desperackich prób nakręcenia filmu przez jej matkę, sytuacja „twórczych kobiet” w Szwecji uległa znaczącej poprawie, o czym świadczy choćby fakt, że córka nie tylko osiągnęła swój cel, ale mogła również z większym lub mniejszym powodzeniem kontynuować karierę.

O losie filmowych projektów Gerd Osten przesądzają mężczyźni zasiadający w decyzyjnym gronie wytwórni, do której przynosi ona kolejne, odrzucane potem

scenariusze. Na obraz męskiej dominacji składają się również jej dwie dość groteskowe konfrontacje z autentycznymi postaciami ówczesnej kultury: Bertoltem Brechtem i Ingmarem Bergmanem.

Spotkanie z Brechtem, który na początku wojny przebywał na emigracji w Sztokholmie, jest dobitnym przykładem pasożytniczego stosunku mężczyzn do kobiet na polu sztuki. Celem spotkania jest omówienie współpracy nad filmową adaptacją jednej z ballad niemieckiego pisarza. Brecht zachowuje się jak bufon, traktując potencjalną partnerkę do wspólnego projektu nader protekcjonalnie. Otaczają go zaś wpatrzone w niego z uwielbieniem zabarwionym erotyzmem dwie kobiety – jego asystentki i kolejne kochanki, Margarete Steffin i Ruth Berlau – którymi potrafi on zręcznie manipulować, wykorzystując ich bezgraniczne oddanie. Gerd Osten miałaby powiększyć ten fraucymer i stać się kolejną ofiarą jego eksploatacyjnej postawy wobec kobiet: *U mnie zawsze jest miejsce dla jeszcze jednej uzdolnionej kobiety, proszę o tym pamiętać. (...) To żaden wstyd nakłaniać ludzi do pracy, korzystać z ich talentu. Powinna pani wystrzegać się burżuazyjnego poglądu na artystę. Samotny i genialny. Samemu nie można sobie poradzić.*

Jeszcze bardziej cynicznie i zarazem dwuznacznie zachowuje się wobec Gerd młody reżyser, kilkakrotnie pojawiający się w filmie jako już uznany i wpływowy twórca o imieniu Bo w charakterystycznym baskijskim berecie; reżyser, którego sposób bycia pozwala domyślać się ukrytego pod tą postacią Ingmara Bergmana⁶. Wprawdzie nie kryje on podziwu wobec scenariuszy i twórczych możliwości Gerd (*Masz duże predyspozycje*), ale kiedy popiera jej scenariusz przed decyzyjnym gromem wytwórni, to zachowuje się jak *advocatus diaboli*, sprawiając wrażenie, że w głębi ducha obawia się konkurencji z jej strony, ponieważ jednocześnie ubiega się o możliwość realizacji własnego filmu. Później bezceremonialnie odsłania przed Gerd swój zamysł: *Teraz wiele mówi się o tym, że należy promować problemy. Wojna tworzy przecież pewien rynek dla problemowego filmu. Jak wiesz, mamy linię komediową i mamy linię, którą nazywamy lęk/wolność. I tam pasowałabyś... Pasowałabyś bezsprzecznie. Tyle tylko, że firma chce wypuścić tylko jeden film o lęku w tym roku i to będzie mój film, niestety.* I proponuje jej pracę sekretarki na planie tego filmu...

Upokarzająca rywalizacja Gerd Osten z Bergmanem prowokuje pytanie o charakter jej wymarzonego filmu. Pytanie to przesuwają perspektywę autobiograficzną *Mamy* z płaszczyzny zewnętrznej wobec utworu Suzanne Osten do jego wnętrza. Tym razem nie chodzi już o mniej lub bardziej ukryte związki czy analogie świata przedstawionego *Mamy* z życiem jej autorki, lecz o te elementy autobiografizmu, które są wpisane w autotematyczną strukturę tego filmu, o sam proces przekształcania głęboko osobistych doświadczeń i przeżyć w projekt artystyczny.

Gerd Osten jako niedoszła reżyserka „problemowego filmu” czerpie inspirację z dwóch równorzędnych źródeł: z kina i z własnego życia. Pierwsza scena *Mamy* rozgrywa się w sierpniu 1939 r. w jednym ze sztokholmskich kinoteatrów, gdzie na widowni siedzi Gerd z przyjaciółmi. Wraz z nimi najpierw oglądamy fragment kroniki filmowej z brytyjskim premierem Neville'em Chamberlainem na lotnisku po jego przylocie z Berlina i słyszymy głos spikera, który informuje o *jeszcze jednej konferencji, na której uzgodniono, że nigdy nie dojdzie do wojny między Niemcami a Wielką Brytanią*. Chwilę później pojawia się zbliżenie twarzy głównej bohaterki ze spojrzeniem zatopionym w ujęciu z miłosnej sceny z *Brzasku* Marcela Carné,

w której występuje Jean Gabin, ówczesny idol młodych kobiet. Oba te filmowe cytaty – dokument i fabuła – zapowiadają główny temat filmu, jakim jest artystyczne i uczuciowe niespełnienie tytułowej bohaterki z powodu nieuchronnie nadciągającej wojny, która fatalnie zaważy na jej losie. Później, w trakcie rozwoju fabuły, zapiskom z dziennika Gerd Osten będą towarzyszyły fragmenty wojennych kronik filmowych. Ten paralelizm sugeruje, że postępująca wojna i związany z nią niepokój o przyszłość wywierały coraz bardziej dezintegrujący wpływ na jej psychikę.

Brzask budzi żywe reakcje wśród grupy szwedzkich kinofilów, którym przewodzi Gerd Osten. Dla niej francuskie kino realizmu poetyckiego z arcydziełami Carné na czele jest inspirującym wzorem filmu psychologicznego, który ceni najwyżej. Tym wyżej, że szwedzka kinematografia w latach 30. była pogrążona w zaściankowym marazmie, którego najbardziej kompromitującym objawem były swojskie komedie ludowe, tzw. *pilsnerfilmer*, schlebające najprymitywniejszym gustom tamtejszej publiczności. A tymczasem Gerd pragnie nakręcić film, który *pokaże prawdziwą twarz kobiety, ona będzie kochała, pracowała, nie będzie błdziła jak jej przyjaciółki i jej matka*. Dla tak ambitnego projektu nie ma miejsca w polityce repertuarowej Svensk Filmindustri. Przełomowego znaczenia w życiu Gerd nabiera pobyt we Francji, ówczesnej oazie kina artystycznego w Europie, gdzie w znacznie bardziej sprzyjającym klimacie kulturalnym ma nadzieję zrealizować swój film. Gerd zna język francuski i ma we Francji wielu przyjaciół w kręgach międzynarodowej bohemy artystycznej. Niestety, w ostatnich dniach sierpnia wybuch wojny wisi w powietrzu. Gerd wsiada do zatłoczonego pociągu, aby jak najszybciej znaleźć się w bezpiecznej neutralnej Szwecji. W przedziale zajmuje miejsce przy oknie naprzeciw młodego Francuza imieniem Pierre – ochotnika, który zmierza w stronę granicy francusko-niemieckiej, aby walczyć na froncie rychłej wojny. Spotkanie z nim przekształca się prawem *coup de foudre* w wielką miłość⁷, która stanie się nie tylko beznadziejną obsesją egzaltowanej Szwedki, ale także pierwszym impulsem krystalizacji jej filmowego projektu. Scena ich rozstania, ujęcie pokazujące zmobilizowanego Francuza odchodzącego na pogranicznej stacyjce w ciemność będzie lejtmotywem *Mamy*, przekształcając się w kompulsywne przedstawienie, które przesładuje Gerd nieomal do końca filmu, wielokrotnie rozbłyskując prawem insertu w jej pamięci. Suzanne Osten prezentuje to intensywne przeżycie autobiograficzne jako *primum mobile*, które uruchamia filmową imaginację jej bohaterki, staje się punktem wyjścia hipotetycznej fabuły jej koncipowanego filmu. Jego obrazy mają charakter fragmentaryczny; to zaledwie pojedyncze refleksy rozgorączkowanej wyobraźni Gerd, uzupełniane jej komentarzem. Przed zdumionym Pierre'em roztacza ona wizję swojego przyszłego dzieła, którego bohaterka, jej *alter ego*, uratuje go z niewoli, pokonując po drodze wszelkie możliwe przeszkody. W trakcie jej opowieści pojawiają się i znikają obrazy kobiety ubranej w długą czerwoną suknię, stojącej pod wysokim murem, na który wspina się po linie, aby uwolnić ukochanego. Później pędzi na rowerze jakąś cienistą aleją, potem brnie przez plażę, na której leżą trupy poległych żołnierzy. *Sluchajcie...* – opowiada później Gerd kolegom filmowcom w atelier fabułę przyszłego filmu – *główną bohaterką jest kobieta... jest wojna. Mężczyzna, którego ona kocha, trafia do niewoli... Po nieudanej próbie ucieczki mężczyznę izolują w celi... Zamiast zrezygnować, płakać, odebrać sobie życie, jak my, inne wojenne wdowy, wykorzystuje ona całą swoją rozpacz. Zamierza uwolnić tego mężczyznę za wszelką cenę. Planuje*

wszystko w najdrobniejszych szczegółach... jak w napadzie na bank. Zobaczymy, jak jedzie na koniu, na rowerze, wspina się, kopie tunele, posuwa się do przodu, wysadzając skały, jeśli trzeba.

Zarysowana w tej opowieści postawa bohaterki filmu odzwierciedla psychologiczny portret samej Gerd jako kobiety stawiającej całe swoje życie na jedną kartę, bezkompromisowej, zdeterminowanej w dążeniu do celu aż po kres narastającego szaleństwa i samozagłady. Ten imaginacyjny wątek „filmu w filmie” rodzi się nie tylko z miłosego zatracenia. Inspirują go również zapamiętane z *Brzasku* obrazy romantycznych wyznań i uniesień między Françoise i François (czyli Jacqueline Laurent i Jeanem Gabin), które także konstytuują autotematyczną warstwę filmu Suzanne Osten. Trawestacja finału filmu Marcela Carné ilustruje również stopniowe pogrążanie się Gerd w świecie koszmarnych i fatalistycznych urojeń, kiedy ostatnie ujęcie w *Brzasku* (wypełniony dymem i dzwonieniem budzika pokój martwego samobójcy o świcie) staje się scenerią wyobrazonego samobójstwa Gerd i Pierre’a. Ekranowa fikcja podpowiada bohaterce *Mamy* zarówno tragiczne wyjście z udręki życia, jak i zakończenie jej wyobrazonego filmu.

Osobisty, uwarunkowany autobiograficznymi przesłankami biograficzny film Suzanne Osten ma charakter oryginalnego eksperymentu w dziedzinie kina psychologicznego. Stanowi on próbę wielostronnego zgłębienia psychiki utalentowanej kobiety, która niespełnioną pasję twórczą okupiła nieszczęśliwym dzieciństwem swoich dzieci i późniejszą schizofrenią. Wagę tego eksperymentu i rangę artystyczną *Mamy* docenił Ingmar Bergman, który zamieścił ten film na swojej liście trzydziestu pięciu najlepszych filmów w historii kina szwedzkiego z następującą motywacją: *Niekiedy, ale rzadko, nasza dziwna i pozbawiona wszelkich idealów kurewsko-rzeźnicza branża doprowadza, jakby przez przeoczenie, do powstania wspaniałego dzieła o żarliwej intensywności emocjonalnej i bezspornej integralności. Ten fenomen jest tyleż budujący, co tajemniczy*⁸.

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

¹ Z tego powodu polski dystrybutor uznał za stosowne zmienić tytuł filmu na *Ja, twój syn*.

² Cyt. za: *Svensk filmografi 1980-89*, t. 8, red. L. Åhlander, Stockholm 1997, s. 214.

³ Zob. S. Osten, A. Höglund, *Flickan, mamman och soporna*, Stockholm 1998.

⁴ T. Soila, *Att synliggöra det dolda. Om fyra svenska kvinnors filmregi*, Stockholm 204, s. 178-179.

⁵ Tamże, s. 168.

⁶ Zob. H. Boberg, *Suzanne Osten minns Ingmar Bergman*, „Expressen”, 31 lipca 2007. Aby wprowadzić postać Bergmana do filmu, Osten musiała dokonać historycznego fałszerstwa, ponieważ w okresie akcji filmu nie był on jeszcze reżyserem filmowym.

⁷ Suzanne Osten nie udało się, niestety, mimo skądinąd świetnej gry Malin Ek, wystarczająco sugestywnie i wiarygodnie zainscenizować brzemiennie w dalekosiężne skutki eksplozji uczuć w tej scenie, na co zwróciła uwagę recenzentka filmu, Annika Gustafsson (zob. *Svensk filmografi...*, dz. cyt., s. 214). W każdym razie, do pewnego stopnia solidaryzujemy się z porzuconym mężem Gerd, który skarży się: *Rozwodzić się z powodu mężczyzny, kiedy tylko trzymało się go za rękę... Czy to nie zbytnia afektacja?*

⁸ *Bergmans 1900-tal. En hyllning till svensk film, från Victor Sjöström till Lukas Moodysson*, red. G. Bergdahl, Göteborg Film Festival, b. d., b. p.