

KSIĄŻKI O FILMIE

Jak w zwierciadle Tadeusz Szczepański o filmach Ingmara Bergmana



LECH SOKÓŁ

Książka Tadeusza Szczepańskiego *Zwierciadło Bergmana*, wydana przez wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, zyskała zasłużoną sławę już w wersji wcześniejszej, ogłoszonej przez Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego w 1997 r. jako rozprawa habilitacyjna autora. Wersja nowa, nieco zmieniona, jeśli idzie o tekst, powiększona o dwa rozdziały, uzupełniona o filmografię i poszerzoną bibliografię, została wyposażona w liczne ilustracje, wybrane przez Szczepańskiego, które są czymś więcej niż tylko ilustracjami do tekstu: w sposób istotny komentują go i naświetlają, są przykładem, nieczęsto spotykanym poza dziedziną historii sztuki, ilustracji będących integralną częścią wywodów autora.

Książka została nagrodzona przez Wydział I Nauk Społecznych Polskiej Akademii Nauk, co jest warte podkreślenia jako tryumf nie tylko samego autora, ale – dzięki niemu – także uprawianej przez niego dyscypliny; filmologia jest wciąż jeszcze nazbyt często lekceważona przez tradycjonalistycznie nastawionych pyśzałków reprezentujących tzw. czcigodne działy humanistyki. Recenzent uhonorowanej tak poważną nagrodą książki znajduje się pod presją tego faktu i kusi go, by albo nazbyt łatwo poddać się owej presji, albo przekornie się jej przeciwstawić. Co do mnie nie napotkałem trudności, bo zapoznałem się pobieżnie z książką już w jej wersji wcześniejszej, uznałem ją za bardzo interesującą, odkładając dokładną lekturę na stosowną chwilę – nadeszła ona już po nagrodzie i była to lektura wersji ostatecznej.

Książka Szczepańskiego jest owocem wyjątkowo rzetelnych i dogłębnych studiów popartych niebanalną znajomością kultury i języka szwedzkiego, co jedynie daje prawdziwy dostęp do tajemnic Bergmana. Jest to zatem monografia naprawdę godna zaufania. Nie o wszystkich innych da się to powiedzieć; sława Bergmana sprawiła, że napisano o nim wiele, bardzo wiele, ale większość prac wyszła spod pióra autorów, którzy ani języka, ani kultury szwedzkiej nie znają. Bergman odsłonięty w książce Szczepańskiego zasługuje na uważną i pogłębioną refleksję nie tylko jako jeden z największych reżyserów w dziejach kina, ale

także jako artysta wielostronny, to znaczy uprawiający literaturę, teatr i film, niezwykle wrażliwy na sztuki plastyczne i muzykę. Działalność artystów tego typu nasuwa różne refleksje zarówno psychologiczne, jak i estetyczne oraz filozoficzne już przez sam fakt uprawiania przez nich wielu rodzajów sztuki, np. pojawiają się może z pozoru banalne pytania, czy ten sam motyw ujęty w formie literackiej bądź plastycznej przeniesiony do teatru oraz filmu jest jeszcze tym samym motywem, czy też traci swoją tożsamość. Pytań jest oczywiście wiele. Książka Szczepańskiego, pokazująca Bergmana jako człowieka i artystę w jego miotaniu się i udręce, w poszukiwaniu medium najwłaściwszego do wyrażenia nurtujących go idei artystycznych, przechodzącego od literatury przez teatr do filmu, przynosi bogaty materiał doświadczenia życiowego i artystycznego wielkiego reżysera, jego dokonań i przemyśleń, umożliwiając także refleksję nad naturą kina, refleksją cenną zarówno dla specjalistów, jak i profanów (*casus* piszącego te słowa). Pobudza również tęsknotę do filmu typu bergmanowskiego, w którym pojawiała się zawsze ważna i poważna problematyka, przede wszystkim psychologiczna i egzystencjalna. Nie tylko wzloty, ale i upadki Bergmana (przynajmniej niektóre) wspomina się z nostalgią w obecnej epoce rozwoju kina (może raczej upadku), kiedy rośnie w zastraszającym tempie liczba filmów pomyślanych jako rozrywka dla niezbyt rozwiniętych nastolatków, skądinąd zapewne sympatycznych. Jeśli zgodzimy się z tezą raczej oczywistą o odwrocie kina artystycznego, refleksja nad filmami Bergmana natychmiast zyska na wartości.

Rozważania nad twórczością Bergmana mają jeszcze jeden niebagatelny aspekt ogólny: na jego przykładzie można łatwo zaobserwować złożony a odwieczny problem związku twórczości i biografii oraz jego formę szczególnie interesującą, którą można by nazwać: twórczość jako autobiografia. Towarzyszy tej ostatniej kwestii sprawa przez Bergmana niejednokrotnie otwarcie wysuwana: twórczość jako autopsychoterapia. Bergman podejmował i – by tak rzec – eksploatował tę możliwość sztuki z powodów osobistych, ale też obiektywnych i ogólniejszych. Był to czas bohaterski psychoanalizy i egzystencjalizmu, powstawały rozprawy naukowe gorączkowo czytane przez pisarzy i artystów i równie gorączkowo wprowadzane w artystyczny czyn, powstawały powieści, filmy, sztuki teatralne poczęte z ducha psychoanalizy, a jednocześnie owego ducha wzmacniające, Sartre realizował w swoich rozprawach filozoficznych i krytycznych koncepcje psychoanalizy egzystencjalnej etc., etc. W tej sytuacji Bergman zwrócił się w sposób naturalny ku myśleniu typu psychoanalitycznego i egzystencjalistycznego, w sposób równie naturalny poszedł w tym kierunku Tadeusz Szczepański. Metoda badawcza oparta na psychoanalizie w różnych jej wersjach nie mogła okazać się mało skuteczna i rzeczywiście nie okazała się mało skuteczna. Oczywiście, można było napisać tę książkę inaczej, opierając się na innej metodologii; kto chce, niech się tego podejmie. Jako czytelnik i recenzent tej książki jestem wystarczająco usatysfakcjonowany, o czym będzie jeszcze poniżej. Nie deprecjonując żadnej z nowocześniejszych metod, przestrzegalbym przed łatwym dymisjonowaniem psychoanalizy i wykorzystującej jej osiągnięcia antropologii. Nie przeszliśmy w Polsce fazy krytyki psychoanalitycznej z powodów politycznych i innych i może dlatego nazbyt łatwo ją lekceważymy.

Opieranie się na metodzie psychoanalitycznej może prowadzić do pewnego lekceważenia, czy łagodniej, niedocenienia zagadnień formy artystycznej. Do-

strzegam to również w książce Szczepańskiego. W jego błyskotliwych analizach filmów Bergmana przeczytamy niejedno o sposobach prowadzenia kamery, montażu i kompozycji kadru, o aktorstwie filmowym stałych i bardziej przypadkowych aktorów, o inspiracjach plastycznych i muzycznych, ale odczuwam pewien niedosyt. Chętnie dowiedziałbym się więcej o specyfice języka filmowego Bergmana jako jego nieprofesjonalny, ale rozkochany odbiorca. Czy jest to tylko niedosyt profana?

W myśleniu Bergmana o własnych filmach, w interpretacjach Szczepańskiego ważną rolę odgrywa metafora zwierciadła. Nie jest to już Stendhałowskie zwierciadło, które obnosi się po gościńcu, ale „nowoczesne” rozbite zwierciadło. Bergman, a za nim Szczepański stawiają pytanie: „co odbijają odłamki?”

Odniesienie do filmów i szerzej – całej twórczości Bergmana oraz do jego prezentacji własnej jaźni i wrażliwości metafory zwierciadła jest szczególnie trafne i wiele mówiące. Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że owa metafora rozbicia, utraty poczucia całości i sensu, lęku przed zagrażającym chaosem i absurdem, próby poszukiwania wyjścia z tej trudnej do zniesienia sytuacji określa jeden z motywów podstawowych dla twórczości Bergmana. Do niego należy dopisać oczywiście motyw samotności. Nietrudno zauważyć, że owe motywy zgadzają się ściśle z dominantami przynajmniej znacznej części sztuki i literatury europejskiej czasów, w których Bergman tworzył swoje filmy. Mamy do czynienia ze szczęśliwym połączeniem oryginalnej i autentycznej twórczości artysty z tendencjami epoki, jego głęboko osobistych obsesji z charakterem narodowym jego twórczości, partykularyzmu z uniwersalizmem. Jego dzieło można i trzeba nazwać wysoce indywidualnym, szwedzkim i uniwersalnym. Jest to także gwarancja trwałości owego dzieła w kulturze.

Rozważając Bergmana szwedzkiego, spotykamy się natychmiast ze Strindbergiem. Bergman przyznawał się niejednokrotnie do swojej fascynacji dziełem Strindberga, często korzystał w swojej twórczości z jego koncepcji estetycznych i psychologicznych, wprowadzał do swoich filmów motywy Strindbergowskie, wystawiał jego sztuki w teatrze. Łatwo zgadnąć, że relacja Bergman – Strindberg jako gratka dla uczonych w Piśmie była przedmiotem ogromnej liczby artykułów, rozpraw, książek. Chcę wskazać pokrótce na jedną tylko paralelę, która wyraźnie występuje w materiałach przywoływanych przez Szczepańskiego, a nie została przez niego wydobyta. Paralela Bergman – Strindberg obejmuje nie tylko twórczość, ale życie obu twórców. Bergmanowski obraz życia rodzinnego i stosunków rodzice – dzieci zdradza wiele zdumiewających podobieństw z tym, co wiemy o dzieciństwie Strindberga od niego samego, i to jest ważne. Obraz, a nie tzw. fakty, dzieciństwa obu wskazuje na niezwykle zbieżności. W związku z tym, powstaje wiele interesujących pytań. Czy i w jakim stopniu Bergman kształtował swój obraz dzieciństwa, samotności, chłodu stosunków rodzinnych, poczucia odrzucenia, świadomie lub nie, wedle wzorca zapożyczonego od Strindberga? A może przeżycia i urazy dzieciństwa obu zostały uformowane według wzorca życia rodzinnego charakterystycznego dla społeczeństwa szwedzkiego zarówno w połowie XIX w., jak i w pierwszych dziesięcioleciach wieku XX (stereotyp „skandynawskiego” chłodu)? Może, a ja tak właśnie sędzę, oba czynniki odegrały swoją rolę?

Jeśli tak, obaj twórcy byli spokrewnieni także ze względu na traumatyczne przeżycia dzieciństwa i byli dla siebie naturalnymi sojusznikami w walce prze-

ciwko tradycyjnemu modelowi rodziny jako jego ofiary. Obfitość materiałów autobiograficznych, jakie po sobie zostawili, przymus komentowania bez końca swojej twórczości i przeżyć to inna przestrzeń ich nieprostego pokrewieństwa. Obecność Strindberga w dziele i myśleniu Bergmana jest nie tylko bardzo skomplikowana i ciekawa, ale także daleka od tzw. definitywnego wyjaśnienia. Co za radość dla ludzi, którzy żywią się papierem (sam się do nich zaliczam), ile będzie z tego doktoratów i habilitacji, ile etatów uniwersyteckich i już bez żadnego dworowania sobie ze sprawy w końcu poważnej, ile pożytku dla interpretacji dzieł obu wielkich twórców.

Bergman jest zatem spokrewniony ze Strindbergiem, a obaj są bardzo szwedzcy także w umiłowaniu przyrody szwedzkiej i tradycji szwedzkiej, przy całym ich buncie przeciwko tradycji i awangardyzmowi, co wyznacza kolejną przestrzeń podobieństwa. Bergman uniwersalny to oczywiście artysta stawiający uniwersalne pytania o charakterze psychologicznym, egzystencjalnym i metafizycznym. Wszystkie trzy streszczają się wcale dobrze w Bergmanowskim pytaniu o Boga. Stawiał je także Strindberg w różnych okresach swojego życia i różnie na nie odpowiadał, ostatecznie pozostając przy wierze. Jak widać i w tym względzie istnieje paralela między Bergmanem a Strindbergiem, którą trudno byłoby rozwijać; pozostajmy przy Bergmanie.

Pytanie Bergmana o Boga ma różne aspekty i niełatwo jest powiedzieć, który z nich był w danym okresie najważniejszy. Jak się zdaje, pytanie o Boga odbija nasilenie i szczególne pulsowanie problemów wewnętrznych artysty oraz intensywność jego pytań o sens własnej i ludzkiej egzystencji oraz po prostu pytanie o to, co istnieje poza człowiekiem i jego sprawami, czy jest jakaś instancja gwarantująca sens ogólny istnienia człowieka i świata, którą można by prosić o pomoc w potrzebie, a także oskarżyć o tolerowanie bądź powodowanie cierpień ludzkich i wszelakich katastrof nawiedzających świat.

Bergman tworzył swoje teksty literackie, filmy i przedstawienia teatralne w sytuacji postępującej dechrystianizacji Szwecji i całego tzw. świata zachodniego, żył w społeczności przesyconej ideami socjaldemokracji w wydaniu skandynawskim, z tym, co było wspaiałym zaczynem nowej Szwecji, którą znamy dzisiaj, ale także z groteskową zwłaszcza dla obserwatora znad Wisły socjaldemokratyczną „*political correctness*” *avant la lettre* oraz wcieloną w życie cywilizacją Młodziaków, która w dzisiejszej Europie Zachodniej udała się nad podziw.

Ten akapit społeczno-polityczny jest miniaturowym tłem dla ciekawego zjawiska występującego u Bergmana, ale nie tylko u niego, które wybitny skandynawista francuski Maurice Gravier nazwał *pobożnym ateizmem*. Termin ten znaczy tyle, co obsesyjne powracanie do pytania o Boga, w którego się już nie wierzy. Bóg odrzucony jest, paradoksalnie, wciąż bardzo potężny, gdyż pozostał po sobie pustkę niemożliwą bądź trudną do zasypiania. Prawdziwym tryumfem nowoczesności będzie Bóg niewart już nawet wzmianki. W pytaniu o Boga, jak długo się je w ogóle zadaje, wpisuje się pytania własne, intymne. Bergman, co sugestywnie pokazał Szczepański, musiał rozprawić się także z prywatnym Bogiem Ojcem, którym był jego własny ojciec, jak wiadomo pastor. Pytanie o Boga miało w przypadku Bergmana charakter tyleż ogólny, ile – przede wszystkim – ściśle osobisty. Interpretacje Szczepańskiego problemów psychicznych

Bergmana oraz ich przetworzenie w sztukę i w mīt należą do najbardziej fascynujących partii jego książki. Znowu kusi mnie odwołanie do Strindberga, do jego uzasadnienia traktowania własnego życia jako zasadniczego materiału dla twórczości: Strindberg był przekonany, że zna się tylko własne życie, że życie postaci literackich jest odbiciem albo funkcją życia ich twórcy. Przeniesienie własnych doświadczeń na doświadczenia postaci było dla niego najzupełniej naturalne, podobnie jak uogólnienie tego, co prywatne. Dlatego mógł nadać swojej książce autobiograficznej *Syn służącej* niezmiernie charakterystyczny podtytuł – *Historia ewolucji jednostki ludzkiej*.

Pora wrócić od dywagacji ogólniejszej natury do książki Tadeusza Szczepańskiego i postawić proste pytanie: dlaczego jest to tak interesująca książka, słusznie nagrodzona i powszechnie wysoko oceniana?

Wskazywana na początku tych uwag rzetelność autora nie jest oczywiście żadnym wytłumaczeniem, to jedynie podkreślenie solidnej bazy jego pracy nad twórczością Bergmana. Jak się zdaje, wyliczanie zalet książki należałoby rozpocząć od wskazania, że pokazał Bergmana jako reżysera w całości i na tym tle, dla większości odbiorców jego książki niedostępnym, usytuował jego filmy oraz ich pierwowzory literackie. Dla większości nieprofesjonalnych odbiorców Bergman, którego znają i cenią, zaczyna się od *Wieczoru kuglarzy*, *Siódmej pieczęci* i *Tam, gdzie rosną poziomki*. Obecnie mamy okazję obcować z całością jego wielkiego dzieła. Wycieczki w głąb Bergmanowskiej literatury i do jego teatru w sposób istotny wzbogacają naszą wiedzę i wspomagają rozumienie. Oczywiście, Bergman jako pisarz, a zwłaszcza jako reżyser teatralny to temat oddzielny o wielkim znaczeniu.

Szczepański pokazał głęboko i przejmująco dramaty osobiste artysty, pokazał zatem artystę i człowieka, twórczość i życie w ich złożonym splocie, twórczość jako autobiografię i jako autoterapię, o czy już wspominałem. Badając twórczość Bergmana w sposób pokrótce opisany, rozważał wszelką twórczość, co najmniej twórczość artystów odległych od wzorców klasycystycznych. Problem ten ukazał także za pomocą ilustracji. Najważniejszym spośród artystów ilustrujących książkę był Munch, który okazał się komentatorem Bergmana, inni artyści, niekiedy wielkiej miary, byli jedynie „ilustratorami”. By zamknąć definitywnie moje uwagi o książce Tadeusza Szczepańskiego i o jego Bergmanie, odwołam się znowu do Strindberga: Szczepański nie rozważał jedynie przypadku jednego artysty, chociaż taki oczywiście był jego zamiar, chcąc nie chcąc przedstawił także „historię ewolucji artysty” *tout court*.

LECH SOKÓŁ

T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1999, ss. 489.