

Karol Samsel: Sylwa autobiograficzna? „Laterna magica” oczami literaturoznawcy

W wymiarze stylu, i to w wymiarze historycznym, najsilniej „Laterna magica” kojarzy się z gotyckim, a właściwie to – gotycko-libertyńskim – romantyzmem. Ze swojego literackiego usposobienia, z wysokości stosunku do tworzywa i do materii opisu, Bergman jest romantyczny – szczególnie kiedy eksponuje seksualną grozę (własnej!) egzystencji – pisze Karol Samsel w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Bergman. Podróż poza kadr”.

Laterna magica swoim nagłym pojawieniem się w 1987 roku wywołała skandal – dodajmy, że w pełni zasłużony i zrozumiały, także z dzisiejszego, wyzwolonego seksualnie punktu widzenia – porażać mogło wiele fragmentów uwolnionego przez Ingmara Bergmana tekstu, reżyser *Milczenia* wszakże dysponował wieloma możliwościami, ażeby kazać opinię publiczną własnymi grzesznymi wspomnieniami dzieciństwa oraz młodości („krwawy mrok dojrzewania zapadł wokół mnie i zamącił mi ciało i zmysły”[1], oświadczał między innymi). Reżyserowi zdarzało się przy niejednej okazji wspominać (we właściwy tylko dla niego, całkowicie niepowtarzalny sposób) „przedustawne”, bezgrzeszne lata bycia, niejako, „poza dobrem i złem”:

Świat był zrozumiały, panowałem nad moimi marzeniami i moją rzeczywistością. Bóg zachowywał się cicho, a Chrystus nie dręczył mnie swoją krwią i mglistymi wskazaniem (75).

Literaturoznawca czytający *Laternę magicę* musi – i to raczej prędzej niż później – zostać uderzony (wysokoartystyczną!) literackością materiału zostawionego przez Ingmara Bergmana na papierze. Pytanie „z czym właściwie mamy to czynienia?” zdaje się w takim przypadku ze wszech miar naturalne. To pytanie wpraw o gatunek tego pisarstwa, o styl, o poetykę, w dalszym rzędzie o jakości krytyczne takie, jak ogólnie pojmowane prekursorstwo Bergmana (czy osiągnął je na gruncie stylistyczno-formalnym, czy raczej „wygrał sprawę” czynnikami nieliterackimi, rewolucyjną śmiałością wyznania?). W wymiarze stylu, i to w wymiarze historycznym, najsilniej *Laterna magica* kojarzy się z gotyckim, a właściwie to – gotycko-libertyńskim – romantyzmem. Ze swojego literackiego usposobienia, z wysokości stosunku do tworzywa i do materii opisu, Bergman jest romantyczny – szczególnie kiedy eksponuje seksualną grozę (własnej!) egzystencji. Wielki i granicznie skomplikowany temat Bergmanowskiej filmografii, temat nekrofilski – manifestowany m.in. w *Godzinie wilka* i *Szeptach i krzykach* – jest przetworzeniem doświadczenia biograficznego, o czym otwarcie informuje nas ekshibycyjny pamiętnik Bergmana w jednym z najciemniejszych fragmentów całości, zaczynającym się od słów, „kiedy miałem dziesięć lat, zamknięto mnie w trupiarni szpitala Sophiahemmet”:

Młoda dziewczyna, którą właśnie przywieziono po obdukcji, leżała na drewnianym stole na środku pokoju. Ściągnąłem prześcieradło i obnażyłem ją. Była całkiem naga, pomijając plaster, który rozciągał się od gardła do kości łonowej. Podniosłem rękę i dotknąłem jej ramienia. Słyszałem o chłodzie śmierci, ale skóra dziewczyny nie była zimna, była gorąca. Podniosłem dłoń na jej pierś, małą i obwisłą z czarną, sterczącą sutką. Na brzuchu rósł ciemny meszek, oddychała, nie, nie

oddychała, czyżby otworzyły się jej usta? Widziałem białe zęby, obnażone pod zaokrągleniem warg. Przesunąłem się tak, że mogłem widzieć jej płeć, którą chciałem dotknąć, ale się nie śmiałem (192)[2].

Nieprzypadkowo to, co czytamy wyżej, wpisane zostaje w bezpieczną (bo w miarę konwencjonalną) poetykę gotycko-libertyńskiej spowiedzi dziecięcia wieku. Bergman w ten sam dokładnie sposób ucieknie od odpowiedzialności opowiadania właśnie w konwencję, w gotycką konwencję – bo gotycyzm jest w tym wypadku bezpieczną literacką osłoną dla przeżycia nekrofilii i marzenia o nekrofilii – w *Godzinie wilka*, gdzie scenę wzorowaną na doświadczeniu granicznym z Sophiahemmet każe odgrywać własnym bohaterom, Johanowi Borgowi (Max von Sydow) i Veronice Vogler (Ingrid Thulin). Tak samo w innym miejscu skandaliczny reżyser będzie nas powiadamiał o okolicznościach „zajścia” pomiędzy nim a dziennikarką „Filmjournalen”, Gunillą Holger, jawnie nawiązując do konkretnych partii... filmowych metrażów nakręconych przez siebie: „Ten, kto się tym interesuje, może śledzić dalszy ciąg wydarzeń w trzeciej części *Scen z życia małżeńskiego*” (154), albo też „po dalsze informacje odsyłam do pokoju kochanków w *Milczeniu*” (155).

Pisanie o tym, że *Laterna magica* przedstawia sobą pisarstwo wysokiej artystycznej próby, na światowym poziomie refleksji o tym tekście jest już pewną oczywistością. Peter Cowie w tomie *Ingmar Bergman. An enduring legacy* przypomina o rozgłośnym globalnym odzewie wywołanym publikacją wyznań Bergmana: prawa do książki Stany Zjednoczone wykupiły za 500 tysięcy dolarów, Wielka Brytania – za 90 tysięcy, a Niemcy Zachodnie – za 400 tysięcy niemieckich marek. 15 000 egzemplarzy książki sprzedała Dania, a 48 000 jest wynikiem

Norwegii. Szwecja poszczycić się może 60 000 sprzedanych pozycji i jeszcze do tego – 50 000 zamówień specjalnych książki[3]. Oczywiście – cyfry nie muszą świadczyć na korzyść literackiej jakości tekstu. Musi jednakże potężnie zaskakiwać, że tekst tak bardzo hybrydyczny i niejednorodny gatunkowo odnosi tak wielki i tak niekwestionowany sukces czytelniczy. Sekret Bergmana? Być może przystępność jego eksperymentów stylowych – w żadnym momencie wszakże reżyser *Szeptów i krzyków* nie zapomina, że pisze tradycyjną w pewnym sensie, w jakimś sensie – autobiografię. A że przy okazji jest to również – jak już ustaliliśmy – powieść gotycka, albo – o czym jeszcze będziemy mówili – sylwa literacka i dziennik przemysłu teatralnego, to już kłopot literaturoznawcy, który w różnorodności tego materiału musi się rozpoznać. A Bergman o zepsuciu teatru swojej doby potrafi mówić w sposób zarówno przejmujący, jak i (naraż) chłodny. Ze znanstwem intelektualisty – co ma szansę zbliżyć diapazon jego wyznań właśnie do intelektualnego pisarstwa sylwicznego – najlepiej znanego Polakom za sprawą Tadeusza Konwickiego, który w dokładnie ten sam, luźny, a równocześnie eklektyczny sposób komponował *Kalendarz i klepsydrę*, a następnie *Wschody i zachody księżycy* (1976, 1982)[4]:

Młody reżyser dostaje poważne zadanie, by wystawić *Rozbity dzban*. Sam oglądał siedem różnych inscenizacji. Wie, że jego publiczność widziała od dzieciństwa dwadzieścia jeden wersji, a krytyka przesiedziała, ziewając na pięćdziesięciu ośmiu. Trzeba więc teraz być zuchwałym, jeśli chce się zaznaczyć swoją indywidualność. Nie jest to swoboda. [...] Mnóstwo kryzysów, ale w rezultacie żadnego Kryzysu (240-241).

Albo, może jeszcze lepiej, sięgnijmy do strony następnej:

W chwili gniewnego jasnowidzenia zdaję sobie sprawę, że mój teatr jest z lat pięćdziesiątych, a moi nauczyciele z lat dwudziestych. [...] Rozumiem budowniczego Solnessa, który zaczyna wspinać się na wieżę kościelną, mimo że cierpi na zawrót głowy. [i dalej, K.S.] Niepowodzenie może mieć świeży i jędrny smak, niepowodzenie budzi agresję i pobudza do życia odrętwiałą kreatywność (242, 243).

Jest w *Laterna magica* niewielki ustęp poświęcony kilkusetstronicowej autobiografii brata Bergmana, Daga Erika, szwedzkiego dyplomaty stacjonującego aż do roku śmierci w 1984 roku w ateńskiej ambasadzie. „Kazałem ją przepisać”, a „było tego osiemset stron, wszystko opowiedziane sucho żartobliwym akademickim tonem”, zżyma się nieco Ingmar, przyganiając nieco Dagowi – u tego „wszystko jest powierzchownością, sarkazmem, kpiącą obojętnością: życie jako awanturnicza historia bez napięcia” (58) – a nie ma chyba niczego gorszego. Nie tak, jak w dionizyjsko-nietzscheańskiej oraz ultraromantycznej autobiografii Bergmana, autobiografii „przeklętej”, lecz ratującej się przed manieryzmem oraz minoderią intelektualizmem, a także szczerością: „niepokój”, „mój demon, ale także mój przyjaciel i poganiacz” (90), „przytłumiony lęk rozwija się jak płomień aparatu do spawania”, „demony szaleją”, „zdaje mi się, że wewnętrzne detonacje rozerwą mnie na strzępy” (91). Może to właśnie w *Laterna magica* jest najciekawsze – połączenie tego ekspacyjno-konwulsyjnego tembru z niewymuszoną metodycznością powolnie odsłaniającej sprawny i skomplikowany intelekt, racjonalny i irracjonalny naraz, sylwy. Sylwiczność i konwulsyjność jednocześnie: będzie to chyba w pewnym sensie odpowiedź na zimno rozwlekłego oraz tautologicznego, ośmusetstronicowego dziennika brata – „podyktował swoją autobiografię na taśmę”, „jego pogarda dla sztuki,

psychoanalizy, religii i duchowej rzeczywistości była totalna”, „władał siedmioma językami i czytał najczęściej historię i biografie polityczne” (58).

*

Nie wszystkie dystynktywne cechy narracji stosowane w *Laterna magica* zdołałem w tym skrótowym ujęciu tekstu Bergmana uwypuklić, tym bardziej już naświetlić. Można by wiele pisać jeszcze, dla przykładu, o utworze jako dokumencie Bergmanowskiego procesu twórczego („chodziło też o selekcję i stosowanie się do szorstkich rad Faulknera: *Kill your darlings*”; 42), ale i bez tych kilku ściślej ukonkretnionych odniesień interesujące wnioski nasuwają się same. Jak się wydaje, można w *Laterna magica* dopatrzeć się granicznego przypadku sylwy autobiograficznej – ze specyficznie pojętą i równie specjalnie traktowaną powieścią gotycką w charakterze tzw. tekstu w tekście, do tego z niemałą dozą autokreacji, gdzie narrator autokreacyjny walczy o palmę pierwszeństwa i realną przewagę nad tekstem (wraz z jego strukturami narracyjnymi) z narratorem sylwiczno-autorskim, tj. dysponentem wiedzy z zakresu biografii autora. A który z nich zwycięży nad którym? Tego u Ingmara Bergmana nigdy nie wiadomo. Walka, niewątpliwie, jest wyrównana, ci zaś, którzy obstają przy tym, że *Laterna magica* jest powieścią, wcale nie znajdują się w posiadaniu jakichś decydujących argumentów przeciwko tym, którzy utrzymują, że *Laterna magica* jest fikcją autobiograficzną. Jerzy Smulski w pracy z zakresu polskiego autobiografizmu literackiego pochodzącej z tego samego czasu, co *Laterna magica*, pisze o bardzo podobnym przypadku: „Status genologiczny tego rodzaju dzieła

najłatwiej określić przez zaprzeczenie: jest to nie-powieść”[5]. Czy nie-powieść – zatem? Ale czy to cokolwiek rozwiązuje w trudnej sprawie amorficznego gatunkowo i stylometrycznie *Laterna magica*?

Karol Samsel

Przypisy:

[1] Wszystkie cytaty podaję za polskim wydaniem tekstu (numer strony umieszczam w nawiasie): I. Bergman, *Laterna magica*, przeł. Z. Łanowski, Warszawa 1991, s. 74.

[2] To, co najodważniejsze w całym obrazie, wciąż pozostaje jeszcze w *Laterna magica* przed nami... „Algot [ten, który zatrzaskał dziesięcioletniego Bergmana w Sophiahemmet, K.S.] opowiadał o jakimś koledze, który chciał zażartować z młodej pielęgniarce. Włożył amputowaną dłoń pod kołdrę w jej łóżku. Gdy pielęgniarce nie przyszła na poranną modlitwę, szukano jej w pokoju. Siedziała naga, żując amputowaną dłoń, odgryzła kciuk i wsadziła sobie w srom. Teraz ja miałem zwariować w taki sam sposób [zapowiada Bergman]” (193,194).

[3] P. Cowie, *Ingmar Bergman on the international scene*, [w:] *Ingmar Bergman. An enduring legacy*, ed. by E. Hedling, Lund 2021, p. 22-23.

[4] Zob. w związku z tym m.in. M. Kłobukowski, *Tadeusza Konwickiego literackie gry z podmiotem*, „Pamiętnik Literacki” 2019 z. 1, s. 57-76.

[5] J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i strategia (na materiale współczesnej prozy polskiej)*, „Pamiętnik Literacki” 1988 z. 4, s. 91.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
