

Piotr Kletowski: Bergman – w stronę Kościoła Sztuki

Bergman zamienia Kościół Chrystusa na Kościół Sztuki, wpisując się w wyznaczany od czasów modernizmu wzór zlaicyzowanej kultury europejskiej. W tym Kościele Sztuki, w Kościele Kina, twórca *Twarzy* chce widzieć sens, jaki wcześniej nadawała ludzkiemu życiu religia. Tym samym jest dalekim krewnym Wagnera, który w „Parsifalu” obwieścił ostateczne powstanie Religii Sztuki właśnie, mianując się jej głównym koryfeuszem – pisze Piotr Kletowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Bergman. Podróż poza kadr”.

Bóg na ławie oskarżonych

Żyjemy w czasach zabijania *świętych potworów*. Wielcy artyści, wielcy reżyserzy – teatralni i filmowi – są *zarzynani*. Odsądzani od czci i wiary. Sztuka, którą przez lata tworzyli, przetwarzając na potrzeby teatru, kina, literatury swe najciemniejsze, życiowe demony i najjaśniejsze, egzystencjalne anioły – stanowi dla ich oskarżycieli koronny dowód ich upadku. Stawia się pod mur dzieło ich życia, szargając ich pamięć, chcąc rzucić w niebyt ich – kiedyś niekwestionowaną – artystyczną wielkość. Jednym z linczowanych jest Ingmar Bergman. TEN Ingmar Bergman – jeszcze wczoraj najwybitniejszy reżyser skandynawski, ba! Bóg Kina światowego. Artysta, który – jak żaden inny – wykorzystał (właściwie stworzył?) wzorzec kina autorskiego, zespolonego z własnym życiem, w tak symbiotyczny sposób, że właściwie nie jesteśmy

w stanie oddzielić materii życiowej Bergmana od materii filmowej, którą wykreował. Mistrz kina, który postawił na ekranie (choć również na deskach teatralnych) świat całkowicie integralny, wizję eksplorującą najbardziej intymne zakamarki swojego wnętrza. Najbardziej intymne relacje z sobą samym i innymi ludźmi. W tym z kobietami, które kochał i porzucał – dla swojej najbardziej wiernej kochanki – kina. Z bezwzględności wobec siebie i innych tworzył kino. Dziś ta bezwzględność rzucana jest w jego (odległe już, ale wciąż żywe, dzięki filmom, które zostały) oblicze. Mizogin, tyran, egoista. Niszczący nie tylko oddane mu kobiety. Nie potrafiący kochać swych (licznych) dzieci. Ale też (do czasu) swej śmierci – bezwzględny władca szwedzkiego kina, niszczący zagrażających mu młodych reżyserów a hołubiący pochlebców. I tak, to wszystko z pewnością prawda. Taki był Ingmar Bergman. Władca ciemności i Szwedzkiej Kinematografii...

Ale wszystko zostanie Mu wybaczone. Za twarz Maxa von Sydowa z *Siódmej pieczęci*, z odwagą witającego Śmierć – zasiądzie z nią do partii szachów, od wyniku której zależeć będzie jego życie (*Moje ciało lęka się – powie – ale moja dusza nie*). Wszystko zostanie Mu wybaczone. Za najpiękniejszą Pietę w historii kina – służącą przytulającą do piersi swą ciężko chorą chlebodawczynię w zakończeniu *Szeptów i krzyków*. Wszystko zostanie mu wybaczone. Za ostatnie ujęcie zapadającego w sen starego profesora, który dokonał rozrachunku z życiem, w *Tam, gdzie rosną poziomki*. Ale też wszystko zostanie Mu wybaczone za koszmar owładniętego niemocą twórczą malarza z *Godziny wilka* pochylającego się nad zmarłą kochanką, niespodziewanie wybuchającą śmiechem. Za cyrk karłów w *Milczeniu*. Za scenę wyznania zdrady małżonka w *Scenach z życia małżeńskiego*. Za latarnię magiczną w *Fanny i Aleksandrze* (i za skrzynię, w której ukryły się dzieci). Wreszcie za filmowy *Czarodziejski flet*, w którym połączył Mozarta i Bertolda Brechta. Czy za Davida Carradine'a

błądzącego w labiryntach popadającego w nazistowski obłąd Berlina w *Jaju węża*. Czy wreszcie, *last but not least* enigmatyczną sekwencję snu/nie-snu z *Persony*, kiedy pałaca się filmowa taśma dokonuje aktu deziluzji, niszcząc granicę oddzielającą przestrzeń filmu z przestrzenią odbiorców, ukazując – ostatecznie – że granica ta w zasadzie nie istnieje. Bo – w swej istocie – nie istnieje granica między życiem i kinem, kinem i życiem. Kino to życie i to nie – jak powiedział Hitchcock – z którego wycięto momenty nudy. Wprost przeciwnie. Kino to życie, zwłaszcza to, w którym (pozornie) nic się nie dzieje. A przecież dzieje się wszystko.

Wstępując na drogę krzyżową

A przecież te obrazy, to tylko *chwytna powierzchnia*. Trzeba się przez nią przebić, żeby dotrzeć do tego, co najistotniejsze. Bo te obrazy to tylko odbicie w lustrze, zniekształcone, którym trzeba przywrócić właściwe proporcje. *Jak w zwierciadle* – to jeden z najbardziej poruszających obrazów Bergmana. Wiwisekcja skołatanej psychiki (pękniętej duszy) młodej kobiety, cierpiącej na nieuleczalną chorobę psychiczną. Doznająca wizji wyjętej z *Biesów* Dostojewskiego – Boga-Pajaka wypełzającego spod łóżka. Bóg dla Bergmana – syna pastora – znaczy(ł) wiele. W jego pierwszych filmach czuć Jego obecność. Jak w *Siódmej pieczęci* – być może najpełniejszej w kinematografii światowej wizji średniowiecza, *de facto*, wizji świata po II wojnie światowej (świata, w którym żyjemy). Świata zdesakralizowanego. W którym okropności zadawane człowiekowi przez drugiego człowieka wydają się nie pozwalać na szczerą wiarę dziecka. Ale w tym świecie Bergman odnajduje ślady obecności Boga. W zamęczonej przez inkwizycję młodej dziewczynie, powtarzającej Chrystusową ofiarę. W Świętej

Rodzinie aktorów, którzy niosą w sobie załążek Niebieskiego Królestwa i umkną śmierci, która wiezie swój groteskowy korowód ludzi wątpiących.

Paradoksalnie Bóg będzie jeszcze w najbardziej *wątpiącym* filmie Bergmana – w *Gościach wieczerzy pańskiej*. W tej Bergmanowskiej, protestanckiej odpowiedzi na Bressonowski *Dziennik wiejskiego proboszcza*. Tam młody, schorowany proboszcz, przeniesiony do filmu z kart powieści Bernanosa dochowa wiary. Umrze na krzyżu swej choroby, ale – jak żołnierz, którego spotkał na kolejowym dworcu – wykona swój rozkaz do końca. Pastor z Gości wypowie wprost słowa swej niewiary. Niewiary nie tylko w Boga, ale (co najgorsze dla niego), w miłość do kobiety, która bezgranicznie go kocha. Ale nawet jeśli zwątpi, to ostatecznie stanie przy ołtarzu, by raz jeszcze odprawić nabożeństwo. By dać zgromadzonym w kościele ludziom nadzieję. (Powraca tu obraz Bergmana – Behemota Kina – który, jak głosi plotka, poinformował grającego postać pastora – Gunnara Björnstranda – że jest chory na raka – by ten bardziej przekonująco zagrał cierpienie). Bo jest coś, co jest ważniejsze, mocniejsze niż pastor. Coś, co symbolizuje zimowe światło (taki jest oryginalny tytuł filmu) przenikające opustoszały kościół (sfilmowany mistrzowską kamerą Svena Nykvista). Tym czymś jest Bóg, przenikający wszystko, nawet serce wątpiącego pastora, który nie tyle nie wierzy w Boga, co po prostu odrzuca jego istnienie. Bo zimowe światło jest zimne. I trzeba wytrzymać to zimno, by stanąć w jego zbawiennym spektrum.

Ale później Bergman zostawi wiarę. Schowa ją głęboko. Pozostawi Boga. Chrystusa. A raczej będzie go już szukać tylko w człowieku. Bergman nie chce wierzyć w Boga – Człowieka, chce wierzyć w Człowieka – Boga. A może już tylko w Człowieka? Ciekawe jaki byłby

film o Nazarejczyku, który Bergman miał zrealizować na swej wyspie Fårö, według scenariusza swego mistrza – giganta kina transcendentnego – Carla Theodora Dreyera, którego *Męczeństwo Joanny d'Arc* uznawał ideał kina. Ostatecznie film zrealizował Franco Zeffirelli, a wcześniej, aktorskie *alter ego* Bergmana – Max von Sydow – dał swe oblicze Chrystusowi hollywoodzkiemu, krzyżowanemu przez Centuriona – Johna Wayne'a.

Kościół człowieka – Kościół Sztuki

Finalnie, zamienia Bergman Kościół Chrystusa na Kościół Sztuki, wpisując się w wyznaczany od czasów modernizmu wzór zlaicyzowanej kultury europejskiej. W tym Kościele Sztuki, w Kościele Kina, twórca *Twarzy* chce widzieć sens, jaki wcześniej nadawała ludzkiemu życiu religia. Tym samym jest dalekim krewnym Wagnera, który w *Parsifalu* – jak chcą niektórzy – obwieścił ostateczne powstanie Religii Sztuki właśnie, mianując się jej głównym koryfeuszem. Bergman również będzie robił opery. Ale żadnej, rzecz jasna nie napisze. Natomiast będzie robił filmy-opery (operowość znaczyć będzie tu artystyczną totalność). Jak *Fanny i Aleksander* – wysnuty z rojeń swojego dzieciństwa (jak dowiedli jego biografowie, jednak wcale nie tak tragicznego). Tam właśnie dokona się ostateczny zamach na Kościół, w którym Bergman nie chce widzieć żadnej duchowości, a jeżeli już to zamienioną, sublimowaną w przemoc. Sadystyczny, złowróźbny pastor, zostanie pokonany siłą sugestii przez dzieci – odpowiedników artystów, tworzących własną rzeczywistość za pomocą magicznej latarni – niosących w sobie tę *prawdziwą* duchowość. Czy jednak ta artystyczna duchowość istnieje sama z siebie? Przecież pojawia się w tym filmie istota metafizyczna – prawdziwy Anioł, wlatujący z wprost

talmudycznych wizji Żyda Izaaka. Sztuka nie może istnieć bez prawdziwej metafizyki, tej anielskiej, tej nie-ludzkiej/arcyludzkiej, tej wypełnionej miłością doskonałą.

Kino Ingmara Bergmana to kino ogromne, na kształt Kinowego Testamentu, w którym przegląda się człowiek ze wszystkimi swymi wielkościami i małościami. Kino na miarę dzieła Federico Felliniego, z którym Bergman spotkał się z Cinecitta, by porozmawiać o *Nocach Cabirii* – filmie, który cenił najbardziej z dzieł Czarodzieja z Rimini. Albo dziełem wielkiego Kurosawy, którego uważał za najwybitniejszego inscenizatora w historii kina. Lub też z twórczością Andrieja Tarkowskiego. Tarkowskiego, przed spotkaniem z którym Bergman po prostu... uciekł. Dlaczego to zrobił? Przecież mówił, że ceni twórczości Rosjanina – Metafizyka (*Otworzył drzwi, które ja bałem się uchylić*). To tajemnica, której nie rozwiążemy, ale może właśnie odpowiedzią na tą kapitulację Bergmana był *Fanny i Aleksander*. Film wieloznaczny w swej istocie, otwierający i zamykający drzwi, przez które tak swobodnie przechodził Tarkowski? Tarkowski, który ze wszystkich filmów twórcy *Szeptów i krzyków*, najbardziej cenił właśnie *Siódmą pieczęć* – opowieść o niewierze w Boga i wierze w Boga w człowieku.

Ofiara Ingmara Bergmana

Bergman na ławie oskarżonych. Okrutnik, dyktator, despota. Spierający się z Bogiem, uzurpujący sobie jego miejsce. Miejsce Twórcy. Demiurga. W jakimś sensie stający się nim. Płacąc za swoją odwagę najwyższą cenę. *Nigdy nie byłem szczęśliwy* – powie kiedyś w wywiadzie – *może za wyjątkiem chwili, kiedy rozpoczynałem albo kończyłem pracę nad filmem*. Zawsze samotny, nawet kiedy otoczony był aktorami,

aktorkami, uznaniem i uwielbieniem. Samobiczowanie się – jedyna wartościowa czynność pobudzająca do twórczości. *Bergman* – dla przeciętnego kinomana synonim ciężkiego, przygnębiającego, przytłaczającego kina. Kina nie dającego nadziei. Kina, którego symbolem jest scena morderstwa prostytutki z *Życia marionetek* – być może najbardziej wstrząsającej sceny mordy w historii kina. Wyglądającej jak fragment filmu snuff. Kino psychologicznych trzewi. Kino beznadziei. Ale czy na pewno? Śmierć prostytutki to ofiara. Dzięki ofierze niewinnego/niewinnej, świat może zostać zbawiony.

Wbrew pozorom zawsze pozostaje promień światła. Choćby zimnego. Światła kinematograficznego aparatu, dzięki któremu życie zostaje odtworzone, odrodzone, naznaczone sensem samego istnienia. Bergman oskarżony za to, że śmiał żyć i tworzyć. Że tworzył filmy, które – jak w zwierciadle, zwierciadle kinematografu – odbijały głębie ludzkiej egzystencji. Żaden reżyser nie miał tyle odwagi co Bergman, by eksplorować człowieczeństwo, w swym najbardziej ludzkim wymiarze. I czynić z tego nie tyle przedmiot artystycznej kontemplacji (co również się zdarzało), ale przede wszystkim sposób na zrozumienie. *Kiedy boli cię ząb to nie możesz przestać o nim myśleć, zaczynasz dłubać w nim językiem.* To przepis na Kino-(życiową)prawdę Ingmara Bergmana. *Moje ciało się lęka. Ale dusza nie...*

Piotr Kletowski

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



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
