

Samotność szwedzkiego długodystansowca. Rozmowa z Mikołajem Mirowskim

Droga Bergmana do kina wiodła przez teatr. Wielkie tematy sceniczne: sztuka, miłość, Bóg i samotność, w sposób szczególny przewijały się w jego dziełach. Kontynuował kierunek obecny w teatrze wyznaczony przez Augusta Strindberga, który był dla niego punktem odniesienia we własnej drodze artystycznej. Bergman zawsze chciał kreować filmowy świat „lepiej od Strindberga”. I po prawdzie to mu się udało – mówi Mikołaj Mirowski w rozmowie w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Bergman. Podróż poza kadr”.

Mikołaj Rajkowski (Teologia Polityczna): Kariera Bergmana obejmuje niemal sześćdziesiąt lat intensywnej pracy, w pewnych okresach nadludzko wyętej. Na jego dorobek składa się kilkadziesiąt filmów pełnometrażowych, z których duża część współtworzy żelazny kanon światowego kina. Do jakiego stopnia możemy mówić o jednorodności jego dorobku? Czy jest sens poszukiwania uniwersalnego klucza do odczytania jego kina?

Mikołaj Mirowski: Dość często mówi się o twórczości Ingmara Bergmana – powtarzają to też zafascynowani jego kinem reżyserzy – że przewijają się w niej stale te same motywy, które nieustannie przeplatają się wzajemnie. Niektórzy byliby wręcz skłonni powiedzieć, że Bergman pokazuje nam ciągle jeden i ten sam film w różnych odsłonach. Można się z tym zgodzić, można polemizować. Ale rzeczywiście, w niemal wszystkich filmach Bergmana,

zwłaszcza licząc od 1953 roku, czyli od *Wieczoru kuglarzy*, da się zauważyć powracające dominanty. Akurat *Wieczór kuglarzy* początkowo nie został zauważony i przeszedł niemal bez echa, ale to właśnie w nim pojawia się pierwszy ważny *leitmotiv* szwedzkiego reżysera – udręka artysty a zarazem pytania o człowieczeństwo i granice upokorzenia. Prawdziwy przełom nastąpił zaś cztery lat później, w 1957 roku, kiedy na ekrany trafiła *Siódma pieczęć*, a następnie *Tam, gdzie rosną poziomki*. Podejmując próbę klasyfikacji głównych *leitmotivów* kina Bergmana, należałoby wymienić: kwestie sztuki i roli artysty, tzw. piekło płci, czyli relacje damsko-męskie, istota relacji człowieka wobec Boga, jego – Boga – milczenie, nieobecność, wyniosłość wobec człowieka. Wreszcie ostatni i być może najważniejszy motyw Bergmana – samotność. Były to swoiste obsesje Bergmana, jako że sam zmagał się z wszystkimi z nich. Człowiek rodzi się samotny, umiera samotny i wbrew temu, że żyje w tkance społecznej – pozostaje samotny.

Z jakiej tradycji wywodzi się to kino?

Co ciekawe, Bergman zaczynał jako twórca eksperymentujący z kinem gatunku. Większość jego filmów sprzed 1953 roku mieści się w repertuarze kina popularnego wykorzystującego formułę melodramatu, komedii czy filmu przygodowego. Wówczas dopiero uczył się filmowej formy. Nic dziwnego, gdyż jego droga do kina wiodła przez teatr, przypomnijmy tylko, że w latach 40. jego dramaty zaczęły trafiać na szwedzką scenę teatralną i wtedy to został zauważony. Wielkie tematy sceniczne: sztuka, miłość, Bóg i samotność, w sposób szczególny przewijały się w jego dziełach. Poprzez produkcje filmowe, szwedzki reżyser niejako kontynuował kierunek obecny w teatrze wyznaczony przez Augusta Strindberga, który był dla niego punktem odniesienia we własnej drodze artystycznej. Tym, co w teatrze Strindberga najbardziej pociągało Bergmana, była psychologia człowieka i zgłębienie wnętrza natury

ludzkiej. Zresztą proszę zwrócić uwagę – teatralne, niespieszne monologi, częste zbliżenia na twarze, „wolny” montaż – Bergman zawsze chciał kreować filmowy świat „lepiej od Strindberga”. I po prawdzie to mu się udało.

Co ciekawe, te dwa elementy, które wyróżnił pan jako kluczowe dla wczesnego Bergmana, czyli teatralność i gatunkowość, wracają echem w jego późniejszej twórczości. Myślę tu zwłaszcza o *Fanny i Aleksandrze* i adaptacji *Czarodziejskiego fletu*.

Oczywiście, traktowanie wszystkich filmów Bergmana jako swego rodzaju esejów filozoficznych byłoby błędem. Skoro mówimy o późniejszych filmach – zawsze dziwiło mnie, że do Bergmanowskiego kanonu rzadko zalicza się film *Jajo węża* z 1976 roku. Przeważnie wymienia się *Siódmą pieczęć*, *Tam, gdzie rosną poziomki*, *Milczenie*, *Personę*, *Fanny i Aleksander* czy *Szepty i krzyki* – oczywiście słusznie. Niemniej *Jajo węża* zawiera wszystkie Bergmanowskie leitmotywy, które wcześniej wymieniłem. Mamy więc postać artysty, skomplikowane relacje damsko-męskie, społeczeństwo w rozkładzie (akcja filmu przypada na lata dwudzieste w Republice Weimarskiej, a motywem przewodnim są narodziny nazizmu). To ostatnie jest o tyle ciekawe, że Bergman dość często nie osadzał swoich historii w konkretnych realiach geograficznych czy historycznych, a jeśli już, to traktował ten sztafaż dość niezobowiązująco.

Kilkukrotnie wraca jednak na przykład do średniowiecza, jak w *Źródle* czy w *Siódmej pieczęci*. Trudno wyobrazić sobie te filmy w innym kontekście historycznym.

Siódma pieczęć jest osadzona w kostiumie średniowiecznym niekoniecznie dlatego, że średniowiecze jako takie było dla Bergmana interesującym okresem historycznym. Tym, co go pociągało, była raczej możliwość zastosowania pewnych form, archetypów zaczerpniętych ze średniowiecza, takich jak na przykład pozycja społeczna artysty. W średniowieczu artysta – tworząc na chwałę Boga – pozostawał zwykle anonimowy, nie był więc poddany tym wszystkim pokusom, z którymi zmagają się współcześni artyści. Ale czy jest to opowieść o średniowieczu? Oczywiście, że nie. Podobnie *Fanny i Aleksander* jest filmem osadzonym w określonej rzeczywistości historycznej, ale poniekąd z konieczności – wymagały tego obecne w filmie wątki autobiograficzne czy pewne elementy fabuły, które potrzebowały tego kontekstu. Dodajmy, że Bergman jest też po prostu bardzo szwedzkim, a nawet arcyszwedzkim reżyserem, a ponadto pozostaje dla Szwecji pewnym wyrzutem sumienia. Ten kontekst warto mieć na uwadze, gdy myślimy o ważnych Bergmanowskich tematach.

Inny zabieg stosuje w filmie *Hańba*, w którym przedstawia wstrząsający obraz wojny. Ta wojna dzieje się jednak w nienazwanym, nieokreślonym kraju. Czy Bergman chciał w ten sposób uniknąć automatycznych skojarzeń widzów z konkretnymi wydarzeniami historycznymi, na przykład z II wojną światową?

Podobny zabieg stosuje też w *Milczeniu*. Scenerią tego filmu jest utopijne państwo totalitarne. Bergman specjalnie buduje pewną sztuczną rzeczywistość, żeby wyostrzyć te historie, które dla niego są najważniejsze. Tak się składa, że spędziłem ostatnio sporo czasu z filmami Tadeusza Konwickiego. Z pozoru Konwickiego i Bergmana różni bardzo wiele, i można na tym tle dość jasno wykazać, dlaczego Bergman jest tak typowo szwedzkim reżyserem. Ciekawe są jednak pewne zbieżności między nimi: silny indywidualizm i autonomiczność, chęć zmierzenia się ze swoimi demonami. Różnica polega na

tym, że punktami odniesienia dla Konwickiego są: naród, romantyzm, Mickiewicz i jego *Dziady*, wojna i Holocaust. Jednym słowem, tematy kolektywne, społeczne, wynikające z kondycji narodu. U Bergmana tego właściwie zupełnie nie ma, był pozbawiony takich doświadczeń i pewnie nawet trudno byłoby mu je zrozumieć. Po latach natomiast opowiedział publicznie o wstydliwym epizodzie ze swojej biografii: zauroczeniem nazizmem i Adolfem Hitlerem. Na dobrą sprawę nie musiał o tym mówić, nikt mu tego nie wypominał, ale zrobił to. Było mu wstyd, że dał się uwieść dyktatorowi, a dla artysty wstyd jest jedną z najważniejszych emocji. Wracając jednak do polskich tropów – dla mnie jednym z najbardziej Bergmanowskich obrazów w kinie polskim jest *Tatarak* Andrzeja Wajdy z 2009 roku. To, co udało mu się uzyskać w grze aktorskiej Krystyny Jandy, jej wyznanie i opowieść o relacji ze zmarłym mężem Edwardem Kłosińskim (był operatorem filmowym i współpracował z Wajdą przez wiele lat, zmarł na raka osiem miesięcy przed rozpoczęciem realizacji *Tataraku*) w zderzeniu z opowiadaniem Iwaszkiewicza, to przykład, jak styl Bergmana może realizować się z treścią jak najbardziej polską.

Ingmar Bergman stał się w zasadzie synonimem kina artystycznego, w paradoksalny sposób – przez siłę tego skojarzenia – artystą popularnym. Jak do tego doszło?

Ingmar Bergman pozostaje najdoskonalszym przykładem reżysera-autora. Kiedy Bergman tworzył swoje pierwsze dojrzałe dzieła, zdecydowaną większość światowej produkcji kinowej stanowiły filmy użytkowe, obrazy rozrywkowe, czyli takie, które dobrze się ogląda. Nie podejmowały one żadnego trudniejszego tematu, nie zadawały pytań, a z tego właśnie Bergman uczynił znak firmowy swojego kina. Począwszy od *Siódmej pieczęci*, a już na pewno od *Persony*, jego filmy są całkowicie autorskie, bardzo trudne i zarazem brutalne, chwilami nihilistyczne, chwilami uduchowione. Mimo to,

były – i są – szeroko oglądane i nagradzane. Bergman, w przeciwieństwie do wielu twórców kina artystycznego, nie wylądował w niszy. Jest w tym rzeczywiście coś zaskakującego. Pomyślmy na przykład o *Personie*. Trudno o bardziej „niefilmowy” film. Nie jest to obraz porywający, akcja nie jest gęsta, jedna z bohaterek w ogóle nie mówi.

Film dla garstki koneserów.

Tak by się zdawało. Tymczasem *Personę* obejrzały miliony, Bibi Andersson była nominowana do nagrody BAFTA w 1968 roku za najlepszą rolę kobiecą, wciąż wielu uważa ten obraz za jeden z najlepszych filmów, jakie w ogóle nakręcono. Inni twórcy, proponujący trudne, autorskie, filozoficzne, głęboko intelektualnie filmy, których można by porównać do Bergmana – Antonioni, Visconti, Truffaut czy na naszym podwórku Has – niestety nie mieli takiego szczęścia. Widzowie, a także popkultura, wybrali Bergmana.

W porównaniu z twórcami z pokolenia i o pokroju Bergmana – myślę na przykład o wspomnianym Antonionim, albo starszym nieco Bressonie – jego dorobek był również nieprawdopodobnie obszerny. Co wpłynęło na tę wielką płodność artystyczną? Czy chodzi o specyficzny styl kręcenia filmów, etykę pracy, stały zespół współpracowników?

Obejrzałem niedawno dokument *Ingmar Bergman – rok z życia* z 2018 roku, który opowiada o przełomowym dla Bergmana 1957 roku. Właśnie wtedy, o czym już mówiliśmy, powstają filmy *Siódma pieczęć* i *Tam, gdzie rosną poziomki*, ale również film telewizyjny, dwie sztuki teatralne i słuchowisko. Wszystko w ciągu jednego roku. W tym samym czasie doświadcza problemów zdrowotnych – dręczą go chroniczne bóle żołądkowe, problemy z żywieniem,

brak snu. Nie wspominam już nawet, że obok tego wszystkiego przez całe życie prowadził też dość bogate życie towarzyskie i uczuciowe – wdawał się w burzliwe romanse, miał pięć żon. Trudno mi to sobie wyobrazić. Był człowiekiem niezwykle systematycznym i punktualnym. Kiedy kończył zdjęcia, nie szedł odpoczywać, ale pracował nad kolejnym materiałem. To jest właśnie jedna z tajemnic Ingmara Bergmana. I przy takim stylu życia dożył 89 lat!

Miał jednak reputację wymagającego i trudnego we współpracy.

Co do reputacji, warto dodać, że gdy Bergman był reżyserem już uznanym i popularnym za granicą, zwłaszcza po *Siódmej pieczęci*, nie miał jeszcze zbyt dobrej prasy w Szwecji. Szwedzi niekoniecznie go lubili, bo pokazywał ich wady i podważał podstawę szwedzkiego dobrobytu, szczęścia, ładu. W kontrze do szwedzkiej areligijności, uważał, że metafizyka, niezależnie skąd wpływająca, jest dla artysty szczególnie ważna – mimo że sam był ateistą. Dopiero wraz z premierą *Fanny i Aleksandra* oraz powrotem do Szwecji po aferze podatkowej został w swoim kraju niemal kanonizowany. Stał się mistrzem, pół-bogiem. Tutaj dochodzimy do tego problemu, który w świecie teatru i kina jest dziś źródłem wielu kontrowersji. Gdy czytamy dzisiaj na przykład oskarżenia pod adresem Krystiana Lupy, który zresztą wielokrotnie podkreślał swoją fascynację Bergmanem, to musimy pamiętać, że postawienie reżysera w roli demiurga, człowieka, który rozdziela miejsca i jest jedynym depozytariuszem mądrości – to właśnie dziedzictwo Ingmara Bergmana. Potrafił też być zazdrosny i małostkowy, niszczyć młodych twórców.

Dziś chyba jesteśmy bardziej wyczuleni na ciemną stronę mitu artysty-geniusza.

Bergman nigdy się nie oszczędzał, tworzył w zawrotnym tempie, nie bacząc na kłopoty psychiczne i fizyczne, ale wymagał poświęcenia od innych. Ten model sztuki, jak każdy inny, ma swój czas, swój klimat, i być może wtedy patrzono na to inaczej. Niemniej jeżeli mielibyśmy czegoś nauczyć się od Bergmana, to na pewno nie tego. Powinniśmy wyciągnąć z tego ważną lekcję: nawet najwybitniejsi twórcy nie powinni być traktowani jako jednostki nieomyłne. Nie oznacza to oczywiście umniejszania jego dorobku. Trzeba tylko uczciwie przyznać, że miał on swoją cenę. Dzieła Bergmana pozostaną wielkie, ten tytaniczny trud zdecydowanie się opłacił – ale czy nie dałoby się tego osiągnąć bez dyktatury reżysera i ludzkiej krzywdy?

Abstrahując nawet od osobowości reżysera i jego sposobu pracy, cały model kina autorskiego jest dzisiaj na cenzurowanym – jako pewnego rodzaju patriarchalny relikw.

Tak, rzeczywiście jest krytykowany jako przejaw swego rodzaju autorytaryzmu. Ale najważniejsze to nie wylać dziecka z kąpielą. Wróć raz jeszcze do Tadeusza Konwickiego: on wobec aktorów nigdy nie był brutalny, był człowiekiem łagodnym, na planie filmowym wręcz wystraszoną. Jak mówi anegdota, kiedy Zbigniew Cybulski poczuł się zbyt swobodnie na planie *Salta*, zaczął zmieniać tekst Konwickiego, dodawać kwestie od siebie by zabłysnąć. I to nie Konwicki zwrócił mu uwagę, tylko aktorzy, którzy wcześniej pracowali z Konwickim, przekonali Cybulskiego, żeby nie ingerował w tekst reżysera. Tadeusz Konwicki również był na wskroś autorski, na wskroś indywidualistyczny, mierzył się z własnymi demonami i wyrzutami sumienia, chociażby za stalinizm. Porównajmy go jednak do Bergmana, a zobaczymy, jak zauważalna jest między nimi różnica. Zresztą to właśnie autor

Lawy szczerze a nie tylko afirmatywnie mówił o Bergmanie: „nadal go jakoś uwielbiam i nie znoszę, i nadal go jakoś czczę i nim pogardzam, i nadal on mnie przyciąga i odpycha od siebie”.

Oczywiście nie chodzi o stawianie kina autorskiego pod pręgierzem. Myślę, że jest to zła tendencja, która zagraża ważnej części kultury, nie tylko filmowej. Niemniej jak najbardziej należy przemyśleć pozycję reżysera i autorytet sztuki. Sztuka nigdy nie powinna stać ponad człowiekiem. Liv Ullman, która była muzą i twarzą kina Ingmara Bergmana, mówiła wprawdzie, że nigdy nie doznała z jego strony żadnej krzywdy. Mówiła o tym jednak ze łzami w oczach. To jak było naprawdę?

Tym bardziej ciekawe, że jednocześnie Bergman uchodzi za mistrzowskiego psychologa.

Szczególnie zadziwiająca jest mądrość Bergmana we wnikaniu w świat kobiet – mówię to oczywiście w kontekście filmów, nie zaś jego życiowych relacji z kobietami. Bergman wybija się jako jeden z niewielu twórców, którzy tak dobrze odnajduje się i pokazuje relacje nie tylko damsko-męskie, ale również kobiet względem innych kobiet.

Jak mocno współczesne kino jest naznaczone przez spuściznę Ingmara Bergmana?

Na pewno dostrzegalny jest jego ślad w kinie szwedzkim – widzimy powroty do tych samych pytań i tematów. Rzecz w tym, że moim zdaniem Bergman jest wytworem szwedzkiego społeczeństwa, a nie odwrotnie. Nadał pewną formę poruszania określonych spraw w kinie, ale ostatecznie był też

produktem tego społeczeństwa: przez długi czas dość zamkniętego, luterkańskiego i północnego kraju, który w drugiej połowie XX wieku wynalazł swój specyficzny model otwartego państwa dobrobytu, który jednak nie do końca działa tak, jak zakłada teoria. To, co Bergman mówi na tym tle, rzeczywiście mógł powiedzieć tylko on – ale mógł to powiedzieć tylko społeczeństwu szwedzkiemu.

Skąd zatem jego sukces poza Szwecją?

Sukces Bergmana za granicą wydaje mi się owocem kilku czynników. Po pierwsze, dzięki temu, że zainspirował bardzo wielu twórców, zapewnił sobie kluczowe miejsce w sztafecie kodów kulturowych. Po drugie, dokonał znakomitych innowacji w artystycznym przekazie. Nikt przed Bergmanem nie mógł nakręcić takiego filmu jak *Persona*. Jednocześnie Bergman był człowiekiem niezwykle poetyckim, o dużej kulturze literackiej, miał w sobie dużo subtelności. W świecie, w którym społeczeństwo jest tak zatowarowane, wszystko dzieje się tak szybko, a relacje są tak bardzo nietrwałe, pozostaje bardzo dobrą inspiracją dla nowego kina autorskiego.

Z Mikołajem Mirowskim rozmawiał Mikołaj Rajkowski

Współpraca redakcyjna: Weronika Maciejewska

Fot. Stefan Lindblom / TT newsagency / Forum

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



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
