TOMASZ ADAMSKI

Motywy autobiograficzne w filmowej twórczości Ingmara Bergmana

Gdy spojrzymy na literaturę dotyczącą twórczości Ingmara Bergmana, okazuje się często, że jej znaczna część skupia się na związku prywatnego życia artysty z uprawianą przez niego sztuką. Nawet w napisanych przez siebie książkach szwedzki reżyser stara się poszukiwać źródeł swoich filmowych czy teatralnych pomysłów w bogatej biografii[1]. Można na to również spojrzeć z drugiej strony, że życie Bergmana, jakie znamy z jego autobiograficznych wypowiedzi może być rozszerzeniem jego pracy; być może specjalnie kreował on pewne sytuacje, by później móc umieścić w swoim dziele doświadczenia czy emocje, które towarzyszyły mu w trakcie przeżywanych zdarzeń. Jakkolwiek byśmy jednak do tego problemu nie podeszli, faktem jest, że Bergman nader często nawiązywał do swojej biografii w pisanych przez siebie książkach, sztukach, udzielanych wywiadach czy wreszcie filmach: „Więc jeśli zdając sobie sprawę z rozmiarów spustoszenia, mimo wszystko upieram się przy tym, by kontynuować doświadczenia mojej sztuki, to przyczyna tego jest bardzo prosta. Przyczyną tą jest ciekawość. Ciekawość nie znająca hamulców, bezgraniczna, ni-

[1] Patrz: I. Bergman, *Laterna magica*, przekł. Z. Łanowski, Czytelnik, Warszawa 1991; tenże, *Obrazy*, przekł. T. Szczepański, WAiF, Warszawa 1993.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

gdy nie zaspokojona, która wsącza się w moje życie i całkowicie przenika mnie pragnieniem komunikowania z przeszłością"[2].

Tadeusz Szczepański zauważa, że sztuka jest dla Bergmana swoistym projektorem duszy, który wyświetla i tym samym oswaja najbardziej koszmarne przeżycia i wyobrażenia, chroniąc tym samym ich nosiciela przed szaleństwem[3]. A więc, jak widać już po tym krótkim wstępie, w samej definicji sztuki tworzonej przez szwedzkiego filmowca mieści się potrzeba komunikowania się z przeszłością, ze wspomnieniami, to znaczy, sięgania do swojej biografii.

Nie sposób wymienić wszystkich motywów autobiograficznych, które pojawiają się w filmowej twórczości szwedzkiego reżysera. Myślę, że można się jednak pokusić o zarysowanie tych, które jawią się jako najbardziej istotne[4].

Motyw artysty – kanibala

W filmie *Jak w zwierciadle* z 1960 roku Karin, córka pisarza, Davida, znajduje jego dziennik w szufladzie biurka, w którym czyta zapiski ojca dotyczące swojej choroby: „(...) jej choroba jest nieuleczalna mimo chwilowych objawów poprawy. Świadomość tego jest nie do wytrzymania. Przeraża mnie własna ciekawość. Chęć notowania jej przebiegu, zwięzłego rejestrowania jej stopniowego rozpadu. Wykorzystanie jej".

---

[2] Tenże, *Każdy film jest moim ostatnim filmem*, [w:] *Ingmar Bergman*, J. Balbierz, B. Zmudziński, (red.), Secesja, Kraków 1993, s. 7.

[3] T. Szczepański, *Bergman jako pisarz*, [w:] *Ingmar Bergman...*, s. 104.

[4] Najbardziej doskonałą chyba próbą dotarcia reżysera do korzeni swojej twórczości, do źródeł poszczególnych rozwiązań formalnych i tematycznych, które pojawiały się w jego filmach, jest książka *Obrazy*, w której autor niejednokrotnie zapuszcza się w przeszłość, aby znaleźć wyjaśnienia dla pewnych scen pojawiających się w jego dziełach. Również o powieści *Niedzielne dziecko* pisze, że jest to dzieło, które: „bardzo wiernie odtwarza moje przeżycia z dzieciństwa, nigdy dotąd nie dotknąłem ich tak blisko". Podobnie w *Dobrych chęciach* znajdujemy obraz jego rodzinnego życia widziany oczyma dziecka. Wszystkie wymienione pozycje literackie doczekały się również ekranizacji.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

Pojawia się tutaj bardzo wyraźnie zarysowany problem artysty jako pasożyta, który tworząc sztukę musi odnosić się do swego życia, na nim bazować, z niego czerpać tematy. Przyjaciel Dawida, Martin, starszy o kilka lat mąż jego córki, w trakcie intymnej rozmowy na łodzi mówi mu: „Zawsze sprowadzasz wszystko do siebie. Polujesz na temat. Choroba córki to wspaniały temat".

Motyw artysty żerującego na najbliższych mu ludziach pojawia się również w filmie *Persona*. Jedna z bohaterek, pielęgniarka Alma, widzi otwarty list Elizabeth do lekarki, która się nią opiekuje i znajduje w nim następujące zdanie: „Co do Almy, to bawi mnie bardzo obserwowanie jej. Jest pełna konwencjonalnych mądrości, ma swoje poglądy na tematy moralne i życiowe, jest nawet troszeczkę pruderyjna. Zachęcam ją do mówienia, bo to naprawdę bardzo pouczające (...). W każdym razie zdobyłam jej zaufanie. Opowiada mi różne rzeczy o sobie, ważne i nieważne. Jak widzisz wychwytuję wszystko, co mogę, a dopóki ona tego nie zauważa, nic to nie szkodzi".

Podobny motyw kanibalizmu artystów i ich destrukcyjnego wpływu na najbliższe otoczenie ukazany jest w dziele *Godzina Wilka*. Problem ten zostaje również poruszony w filmie *Jesienna sonata*, w którym związek między matką a córką zdominowany jest przez destrukcyjny motyw sztuki. Charlotte nigdy nie miała dobrego kontaktu ze swymi dziećmi, z Evą i schorowaną Leną, sama zresztą usprawiedliwia się w trakcie „nocnej sesji" z córką, że została wychowana również bez matczynej miłości[5] i ciepła, co niejako później powtórzyła wychowując własne dzieci. Eva, tak jak dzieci Davida z filmu *Jak w zwierciadle*, za wszelką cenę chciała zwrócić uwagę matki na siebie, jednak ta zawsze wyżej stawiała swoją sztukę i podróże związane z artystyczną karierą niż życie rodzinne. Kiedy była mała, stała pod drzwiami i czekała, aż matka skończy ćwiczyć, by pobyć z nią choć chwilę, kiedy dorosła stara się zwrócić jej uwagę wykonując przy niej preludium Chopina, na co matka reaguje podobnie jak ojciec z filmu *Jak w zwierciadle* na sztukę napisaną przez swego syna,

[5] Podobny motyw winy przekazywanej niejako z pokolenia na pokolenie pojawił się również w sztuce Strindberga zatytułowanej *Pelikan*. Szerzej patrz: E. Tornqvist, *Between stage and screen. Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995, s. 161.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

wysłuchuje utworu z wyrozumiałością, ale też z lekkim zażenowaniem, zniecierpliwieniem i dozą wyższości.

Matka–pianistka z *Jesiennej sonaty* czy też ojciec–pisarz z filmu *Jak w zwierciadle* to nie jedyni artyści, którzy pojawiają się w filmach Bergmana. Przynajmniej w 25 filmach i w większości jego sztuk artyści odgrywają ważną rolę. Pisarze i malarze pojawiają się w *Więzieniu* i *Godzinie wilka*, aktorki w *Personie* i w *Fanny i Aleksander*, tancerka w utworach *Pragnienie* i *Przerwane lato*, muzycy w dziełach *Muzyka w ciemności*, *Jesienna sonata* i *Sarabanda*, cyrkowcy w *Wieczorze kuglarzy*, artyści wodewilowi w *Rytuale*. Wielu z artystów pojawiających się w filmach Bergmana może być uważanych za postacie o charakterze częściowo przynajmniej autobiograficznym (choćby dlatego, że w swojej pracy, tak jak Bergman – dyrektor teatru, muszą interpretować dzieła, dokonania innych). Z tego powodu możemy dostrzec pewne paralele między wizerunkami artystów, które znajdujemy w dziełach Bergmana a samym reżyserem i jego życiem. Tak jak bergmanowscy artyści żerują na najbliższych, by dzięki ich wykorzystaniu tworzyć swoją sztukę, tak Bergman żeruje na własnym dzieciństwie, na własnej rodzinie i związanych z nią wspomnieniach, by realizować filmy.

Sam reżyser zresztą nigdy nie ukrywał autobiograficznej osnowy swoich dzieł, bardzo często kierował obiektyw kamery w stronę świata wewnętrznego, którego korzenie ukrywały się w głębi jego dzieciństwa, jednakże ukazywał własne życie na ekranie w rozmaitych maskach czy kostiumach i jedynie znamienna powtarzalność tych samych charakterów, ich związków i wynikających z nich wzorów znaczeniowych nieomylnie wskazywały na psychologiczną tożsamość ujawnionego świata z wewnętrzną biografią jego twórcy. Wystarczy przyjrzeć się, jak nazywa swoich bohaterów, obdarzając ich często imionami, które nosili członkowie jego rodziny: Karin – jego matka (*Kobiety czekają*, *Źródło*, *Jak w zwierciadle*, *Dotyk*, *Szepty i krzyki*, *Goście wieczerzy pańskiej*, *Twarz Karin*, *Niedzielne dziecko*, *Rozmowy poufne*, *W obecności klauna*, *Sarabanda*), Henrik – ojciec (*Kobiety czekają*, *Lekcja miłości*, *Letni sen*, *Uśmiech nocy*, *Po próbie*, *Persona*, *Dobre chęci*, *Rozmowy poufne*, *Sarabanda*), Anna – babka Ingmara (*Milczenie*, *Szepty i krzyki*, *Sarabanda*, *Po próbie*, *Rozmowy po-*

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

ufne, *Wiarołomni*) czy Alma – służąca (*Persona*, *Godzina Wilka*, *Fanny i Aleksander*, *Wieczór kuglarzy*, *Dobre chęci*).

Motyw choroby

Jednym z uporczywie powtarzających się motywów[6] w filmach Bergmana jest choroba, która dotyka znaczną część powołanych przez niego do życia bohaterów, wyniszczając ich ciała, przygotowując niejako człowieka na przyjście śmierci. Przykładów takich bergmanowskich bohaterów zżeranych przez chorobowe symptomy można podawać wiele, nawet gdy sięgniemy tylko do najbardziej znanych jego filmów. Na przykład w *Milczeniu* główna bohaterka Ester, ciotka dziesięcioletniego Johana jest chora na gruźlicę i co jakiś czas zostawia czerwone plamy krwi na białej chusteczce. Filmowym hymnem na cześć choroby są również *Szepty i krzyki*. Cała akcja tego filmu skupia się wokół umierającej Agnes, a kamera bardzo szczegółowo pokazuje kolejne symptomy jej choroby i obrazy powoli rozkładającego się ciała.

Wydaje się, że motyw choroby również został zaczerpnięty przez Bergmana z jego dzieciństwa, jak sam zresztą pisze w książce *Niedzielne dziecko*: „W linii Bergmanów kryła się także pewna trudna do zdefiniowania, dziedziczna choroba, atakująca kapryśnie i straszliwie; stopniowo postępujący zanik mięśni nieuchronnie prowadził do ciężkiego inwalidztwa i przedwczesnej śmierci"[7]. Sam Bergman również już od początku swoich narodzin zmagał się z przeróżnymi chorobami, na potwierdzenie czego wystarczy przytoczyć początek książki *Laterna Magica*: „Kiedy urodziłem się w lipcu 1918 roku matka moja zapadła na hiszpankę, byłem w kiepskiej formie i ochrzczono mnie po laicku w szpitalu. Pewnego dnia odwiedził naszą rodzinę stary lekarz domowy, popatrzył na mnie i powiedział: Przecież on umiera z niedożywienia (...). Ponadto zapadałem na cały szereg nie-

---

[6] *Ingmar Bergman...*, s. 63.

[7] I. Bergman, *Niedzielne dziecko*, przekł. H. Thylwe, Prószyński i S-ka, Warszawa 1994.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

określonych bliżej chorób i nie mogłem się na dobre zdecydować, czy chcę żyć. W głębi mojej świadomości mogę jeszcze przywołać pamięcią ten stan, odór wydzielin ciała, wilgotne, uwierające powijaki"[8].

Motyw upokorzenia

Również jednym z najwcześniejszych wspomnień z dzieciństwa szwedzkiego artysty jest upokorzenie, często związane z karami które wymierzali mu jego rodzice, a szczególnie jego ojciec: „Kary były czymś naturalnym, co nigdy nie było kwestionowane. Mogły być szybkie i proste, jak policzek albo lanie na tyłek, ale mogły być również nader wyrafinowane, doskonalone przez całe pokolenia (...). Większe przestępstwo było karane przykładnie: zaczynało się od demaskacji. Przestępca przyznawał się do winy w niższej instancji, tzn. przed służącymi bądź przed matką (...) bezpośrednim następstwem przyznania był bojkot. Nikt się nie odzywał do winowajcy, ani nie odpowiadał na jego pytania (...). Po obiedzie i kawie wzywało się strony do pokoiku ojca"[9]. W tym momencie następuje opis karania, który wygląda identycznie jak obraz pojawiający się w filmie *Fanny i Aleksander*. Konkludując Bergman wspomina: „Nie twierdzę, że to szczególnie bolało, bolesny był cały ten rytuał i upokorzenie (...). Kiedy razy już dokładnie wymierzono, należało pocałować ojca w rękę"[10].

Jest to motyw, który również bardzo często pojawia się w dziełach Bergmana i jest jedną z form dążenia do osiągnięcia przez partnera dominacji w związku. Tak jest choćby w filmie *Do radości*, w którym kochanka Stiga maluje mu paznokcie, podważając w ten sposób jego wizerunek mężczyzny. Również mistrzami w upokarzaniu się nawzajem są Peter i Katarina z filmu *Z życia Marionetek*. Upokorzony zostaje także Johan – bohater filmu *Hańba*, gdy rebelianci zmuszają go do zabicia dawnego znajomego oraz pielęgniarka Alma z filmu *Persona*, kiedy to jej podopieczna, aktorka Elżbieta w liście do swoich

---

[8] Tenże, *Laterna Magica...*, s. 5.

[9] Tenże, *Obrazy...*, s. 39.

[10] Tamże, s. 39.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

przyjaciół przytacza jej erotyczne zwierzenia, o których wcześniej dowiedziała się w tajemnicy. Również w *Wieczorze Kuglarzy* jest scena, w której Frost zostaje upokorzony przez swoją żonę. Po ekscesie, gdy kąpała się ona nago przy całym pułku żołnierzy, Frost niesie ją na rękach ubrany w samą bieliznę, potykając się o kamienie; towarzyszą mu szydercze spojrzenia członków wojskowego plutonu. Ta scena, bardzo surowa, nakręcona w konwencji kina niemego, zdaje się ciągnąć w nieskończoność. Jej źródłem mogło być inne wspomnienie z dzieciństwa związane ze szkołą: „W szkole trzeba było się rozbierać przed całą klasą jeśli się coś przeskrobało"[11].

Motyw upokorzenia pojawia się również we wcześniejszych dziełach jak: *Statek do Indii*, gdzie kaleki syn Johannes jest znieważany przez swego ojca kapitana Blocka, oraz w filmie *Fanny i Aleksander*, gdzie ojcec–pastor publicznie wymierza karę młodziutkiemu Aleksandrowi i na oczach całej rodziny upokarza go każąc mu pocałować pierścień na jego dłoni. Upokarzająca scena przesłuchania, przepytywania pojawia się również w filmie *Deszcz pada na naszą miłość* oraz w *Tam gdzie rosną poziomki*, gdzie doktor Borg również zostaje upokorzony na oczach wszystkich, nie potrafiąc odpowiedzieć na podstawowe pytania z dziedziny, którą zajmuje się już kilkadziesiąt lat.

Na fakt, że ze sferą upokorzeń wiążą się często urazy wyniesione z dzieciństwa, zwraca uwagę wielu interpretatorów twórczości Bergmana[12]. Zarówno upokorzenie, jak i zazdrość wywodziły się z traumatycznych przeżyć z dzieciństwa i wiązały z posągowymi postaciami rodziców: z autorytarnym stylem luterańskiego wychowania uprawianym przez wyniosłego ojca pastora i z niezaspokojoną miłością do niedostępnej matki[13], która faworyzowała starszego brata. Wzory reakcji emocjonalnych ukształtowane w domu rodzinnym odradzały się z niepohamowaną siłą w dorosłym życiu reżysera[14].

---

[11] *Ingmar Bergman w opinii krytyki zagranicznej*, wybór i oprac. D. Zielińska, Filmoteka Polska, Warszawa 1987, s. 9.

[12] Wspomina o tym m.in. T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999, s. 69.

[13] Ingmar Bergman wspomina o tym w książce *Laterna magica* i w *Niedzielnym dziecku*.

[14] T. Szczepański, dz. cyt., s. 147.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

Jorn Donner w artykule *Trzy sceny z Ingmarem Bergmanem* przytacza znamienną wypowiedź szwedzkiego reżysera: „Już w dzieciństwie nienawidziłem upokorzeń. Z upokorzeniami wiążą się moje najwcześniejsze wspomnienia (...) wychowanie polegało w tamtych czasach głównie na upokarzaniu (...). Nienawidziłem upokorzenia, a musiałem go wiele znosić. Narażano człowieka na śmieszność. Na przykład taki niewiarygodny pomysł: kiedy się zmoczyłem, a zdarzało mi się to nieraz, ubierano mnie w czerwoną koszulę, w której musiałem paradować przez resztę dnia. Wspominam to jako ogromne upokorzenie"[15]. W kontekście tej wypowiedzi warto jednak zwrócić uwagę na opinię Marianne Hook, która uważa, że te słowa Bergmana, jak i wiele innych, to prawda psychologiczna, ale nie historyczna, podobnie jak z historią zamykania małego Bergmana w szafie, którą jego siostra weryfikuje później jako zmyśloną[16].

Motyw dziecka jako ofiary

Z kwestią upokorzenia wiąże się również motyw dziecka jako ofiary, dziecka niechcianego. Tadeusz Szczepański w swojej monografii, nawiązując do nieudanego małżeństwa rodziców Bergmana, zwrócił uwagę, że: „Bergman zawsze miał kompleks dziecka niechcianego, owocu wygasłych uczuć, poczętego «w zimnym łonie» i tym samym napiętnowanego nieomal organiczną niemożnością prawdziwej miłości"[17]. Stąd też być może w jego filmach pojawia się kwestia aborcji, a także motyw dziecka–ofiary i jego moralno-psychologicznych konsekwencji.

Takim niechcianym dzieckiem jest owoc namiętnego romansu Harrego i Moniki z filmu *Wakacje z Moniką*; kiedy kończy się lato, kończy się również ich miłosna przygoda, Monika po porodzie jest bardziej przejęta sobą niż dzieckiem, dlatego ucieka z kochankiem

---

[15] J. Donner, *Trzy sceny z Ingmarem Bergmanem*, [w:] *Ingmar Bergman w opinii...*

[16] M. Koskineen, *To, co typowo szwedzkie u Ingmara Bergmana*, [w:] *Ingmar Bergman w opinii...*, s. 61.

[17] T. Szczepański, dz. cyt., s. 24.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

pozostawiając Harrego z niemowlęciem. Również w trakcie podróży doktora Borga z filmu *Tam gdzie rosną poziomki* synowa zwierza mu się w trakcie jazdy, iż jego syn Evald, także lekarz chce, by usunęła ona ciążę, ponieważ jest przeciwny powoływaniu nowego człowieka do życia w tym skorumpowanym świecie. Ofiarą jest również niewinne dziecko w filmie *Źródło*, które ginie z rąk rycerza dokonującego zemsty za gwałt na jego córce. W filmie *Pragnienie*, główna bohaterka Rut staje się bezpłodna w wyniku źle wykonanego zabiegu przerwania ciąży, a w filmie *Godzina wilka* Johan zabija dziecko kamieniem.

W *Milczeniu* dziesięcioletni chłopak szuka kontaktu z matką, ale ta ciągle go odtrąca; widać to już w pierwszej scenie – kiedy Johan podchodzi do Anny i próbuje wtulić się w nią, ona natychmiast przesiada się na inne siedzenie. W filmie *Persona*[18] Alma mówi o niechęci, jaką Elisabeth czuje do swego syna: „Pozwoliła sobie na zajście w ciążę, aby zagrać rolę szczęśliwej przyszłej matki (...). Grając doskonale swoją rolę, próbowała pozbyć się ciąży, ale nie udało jej się to. I wówczas zaczęła nienawidzić dziecka, a po trudnym porodzie odsunęła od siebie niemowlę z obrzydzeniem i niechęcią. Chłopiec jednak zaczyna stopniowo bardzo kochać matkę, ta jednak wciąż go odrzuca". Wcześniej Alma opowiada o swoim własnym zabiegu usunięcia ciąży. Mówi, że nie chciała akurat wtedy urodzić dziecka i była zadowolona, że usunęła ciążę.

Elisabeth z *Persony* rodzi syna, któremu życzy śmierci. Eva, bohaterka filmu *Namiętność* również miała mieć dziecko, lecz zabrano ją do szpitala i tam dziecko zmarło. Elis był wtedy przy niej: „Płakaliśmy razem. Po raz pierwszy i ostatni. Później już nigdy nie miałam dzieci. To też dobrze, to lepiej"[19]. Także w serialu *Sceny z życia małżeńskiego* pierwszą oznaką katastrofy, ku której zmierza małżeństwo Johana i Marianny, jest usunięcie przez Mariannę ciąży. Poprzez dziecko Marianne chciała uratować swój związek. Gdy je zabiła, zabiła nadzieję na osiągniecie dojrzałości ich związku. Również w jednym z najbardziej pesymistycznych obrazów Bergmana, filmie pt. *Hańba*

---

[18] *Ingmar Bergman w opinii...*, s. 73.

[19] Tamże, s. 75.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

Ewa nigdy nie urodzi dziecka, którego pragnie, znajdzie natomiast dziecięce zwłoki na poboczu drogi w trakcie swej ucieczki.

Te liczne obrazy niechcianych dzieci i aborcji również mogą mieć swoje źródło w dzieciństwie Bergmana i jego odczuciu siebie jako dziecka niechcianego. W *Laterna Magica* możemy przeczytać o stosunku czteroletniego Bergmana do swojej matki: „Moje czteroletnie serce rozdzierała psia miłość. Nasze wzajemne stosunki nie były jednak proste: moje oddanie przeszkadzało jej i irytowało, moje przejawy czułości i gwałtowne wybuchy niepokoiły ją. Odprawiała mnie często chłodnym, ironicznym tonem. Płakałem z wściekłości i zawodu"[20].

Aborcja, bezpłodność, dziecko niechciane, dziecko odrzucone to częste motywy pojawiające się w filmach szwedzkiego reżysera, ale równie częstym motywem jest przemoc wobec dziecka, której był częstym świadkiem we wczesnych latach swego życia.

Bergman często wspominał też o karach, jakie go spotykały za różnego rodzaju przewinienia: „Najgorszą rzeczą, której do dziś nie mogę zapomnieć, było zamykanie w ciemnym pokoju. Ciągle jeszcze boję się ciemności i cierpię na klaustrofobię. To była prawdziwa tortura, systematyczna, metodyczna tortura"[21]. Wydaje się również, że ta kara z dzieciństwa wpłynęła na Bergmana–filmowca, gdyż w swoich filmach często preferuje on możliwość uwięzienia ciała w przestrzeni zamkniętej (loże, kulisy teatru, pokój szpitalny, samochód, przedziały kolejowe, pokoje, korytarze hotelowe, windy), w której można blisko podejść z kamerą do ludzkiej twarzy, co jest dla twórczości Bergmana niezwykle charakterystyczne i istotne.

Motyw rodziny

W książce *Rozmowy poufne* Bergman przygląda się rozpadającemu się związkowi swoich rodziców, podobnie czyni w książce *Niedzielne dziecko*, tym razem jednak robi to z perspektywy dziecka. Kryzys

---

[20] I. Bergman, *Laterna Magica*, s. 7.

[21] *Ingmar Bergman w opinii...*, s. 8.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

w małżeństwie jest wszechobecny w jego twórczości. Problemy małżeńskie pojawiają się prawie we wszystkich jego filmach u głównych bohaterów, jak w przypadku *Scen z życia małżeńskiego*, *Pragnienia*, *Z życia Marionetek* czy *Wiarołomnych*, a także u postaci drugoplanowych, jak w przypadku małżeństwa, które spotyka na swej drodze doktor Borg w filmie *Tam gdzie rosną poziomki*. Chciałbym wykazać jedynie, że ten motyw piekła płci obok tego, że został niejako przejęty od ulubionego pisarza Bergmana – Augusta Strindberga, również wywodzi się w znacznej mierze z doświadczeń życiowych szwedzkiego filmowca[22].

Chociaż rodzina gra centralną rolę w ponad trzydziestu filmach Bergmana, szczęśliwa rodzina pojawia się bardzo rzadko. Jeżeli już pojawia się szczęśliwy związek, to jest nim małżeństwo młodych ludzi, zanim zostanie zinstytucjonalizowane i zanim pojawią się dzieci. Może wynikać to z faktu, że Bergman jako dziecko przyglądał się z dużą uwagą małżeństwu rodziców, które było związkiem ze wszech miar chybionym.

Nawet w komediach, które powstawały w latach 50., jak: *Kobiety czekają*, *Lekcja miłości* czy *Uśmiech nocy*, nie dostrzeżemy wizerunków szczęśliwego małżeństwa, choć zazwyczaj zgodnie z konwencją gatunkową, kończą się one dobrze. W latach 60. i 70. opisy małżeństw u Bergmana stają się jeszcze bardziej niszczące, na przykład w *Godzinie wilka* małżeństwo, które spodziewa się dziecka, jest zagrożone przez zły stan męża, który próbuje zabić swoją żonę. We *Wstydzie* małżeństwo Jana i Ewy zmierza ku końcowi, czemu nie przez przypadek towarzyszy wojenna pożoga, podobnie unicestwiony zostaje związek w filmie *Dotyk*. Ten temat tak interesował Bergmana, że zdecydował się on na serial telewizyjny, którego głównym motywem jest właśnie rozpadające się małżeństwo[23].

W wielu portretach rodzinnych pojawiających się w jego filmach prezentowane są konflikty nie tylko męża i żony, ale również konflik-

---

[22] Nie tylko dzieciństwa, ale też prywatnego życia, miał on przecież pięć żon i ośmioro dzieci, a do czasu, kiedy zrobił swój pierwszy film już był po pierwszym rozwodzie z Elsą Fischer.

[23] Co ciekawe, szwedzkie słowo *gift* znaczy jednocześnie małżeństwo i truciznę.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

ty i nieporozumienia między rodzeństwem (*Milczenie*, *Szepty i krzyki*). Właściwie jedynym rodzeństwem, które nie upokarza się wzajemnie, są chyba tylko brat i siostra z filmu: *Fanny i Aleksander*.

Nawet ostatni film Bergmana pt. *Sarabanda* z 2003 roku podejmuje temat rodzinnego piekła: nauczyciel muzyki Henrik (bohater noszący imię ojca Bergmana) buntuje się przeciwko swemu ojcu, ale ten sam rodzaj buntu powtarza również jego córka.

Postać Pastora

Badacze twórczości Bergmana[24] również chętnie opisywali jego pełen emocjonalnych urazów stosunek do ojca; portret pastora-despoty powracał bowiem z obsesyjną regularnością. Wydaje się, że przerażający obraz okrutnego ojca, był efektem potwornego lęku, jaki budził w nim widok maltretowanego brata (ojciec stosował wobec niego kary cielesne, gdyż był to ulubiony syn matki)[25].

Sama postać pastora często pojawiała się w filmach Bergmana na przykład w *Uśmiechu nocy letniej*, w którym pokazuje młodego pastora rozpiętego między chęcią studiowania teologii a pociągiem do kobiet, między potrzebami fizycznymi a duchowymi. Trudno wskazać, na ile jest to obraz samego Bergmana, a na ile jego ojca. Również głównym bohaterem filmu *Goście wieczerzy pańskiej* jest pastor, który stracił wiarę po śmierci żony, a jego posługa Bogu sprowadza się jedynie do wykonywania rutynowych obowiązków. Swoim brakiem wiary i cynicznym egoizmem doprowadza zresztą do samobójstwa jednego ze swoich parafian. Bergman pokazuje, że jeśli nie potrafisz zrozumieć drugiego człowieka, to w twoim świecie nie ma też Boga. Charakterystyczny również w tym filmie jest motyw zazdrości o Chrystusa, który pojawia się w jednej z rozmów, Sjoman komentuje to zwierzenie również w kontekście dziecinnych przeżyć Bergmana: „Co można czuć, gdy się jest małym chłopcem z plebanii, którego

---

[24] M.in. T. Szczepański, M. Kooskinen, E. Tornqvist.

[25] T. Szczepański, dz. cyt., s. 29.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

ojciec wychodzi co niedziela z domu, by poświęcić się komuś innemu, komuś zupełnie obcemu, kto na imię ma Jezus Chrystus"[26].

Fakt, że Bergman był synem protestanckiego pastora i wychowywał się w bardzo religijnym środowisku zapewne miał wpływ na to, że w swojej twórczości starał się on mierzyć z religijną tematyką, by wspomnieć tylko: *Siódmą pieczęć*, *Twarzą w twarz* czy *Jak w zwierciadle*. W tym ostatnim filmie szczególnie poprzez postać Minusa wyraźne pokazane jest utożsamianie Boga z ojcem, tak jak Bóg przemówił do Karin przez rozerwaną tapetę, tak ojciec dopiero pod koniec filmu wymienia kilka zdań ze swoim synem. Stąd też: „Każda dyskusja na temat bergmanowskiego wizerunku ojca musi dotykać wewnętrznych powiązań między postacią ojca a bergmanowskim wizerunkiem Boga. Jest oczywiste, że na przykład w trylogii Bergman identyfikuje Boga z postacią ojca"[27].

Również doświadczenie boskiego milczenia, które jest tak częstym motywem w jego filmach[28], wydaje się być dla Bergmana związane z jego ojcem i wspomnieniami z dzieciństwa. Po okrutnej karze za jakieś drobne przewinienie następowało karzące milczenie dorosłych, trwające do chwili, gdy dziecko wyraziło skruchę. „To było naprawdę boskie milczenie"[29].

Miejsca dzieciństwa

Innym motywem zaczerpniętym z biografii artysty, który bardzo często pojawia się w twórczości szwedzkiego reżysera, jest obraz domu babki. Jej postać zresztą zdaje się być najważniejsza we wczesnych latach jego życia, gdyż chorowity Bergman całe miesiące spędzał pod jej opieką. Filmowe wizerunki domu babki znaleźć możemy między innymi w filmach *Tam gdzie rosną poziomki*, *Fanny i Aleksander* czy w książkach *Dobre chęci*, *Niedzielne dzieci*. Motyw ten poja-

---

[26] D. Zielińska, dz. cyt., s. 66.

[27] Tamże, s. 65.

[28] *Milczenie*, *Siódma pieczęć*, *Goście wieczerzy pańskiej*.

[29] D. Zielińska, dz. cyt., s. 67.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

wia się również w jednej z jego sztuk, noszącej tytuł *Ku mojemu przerażeniu*[30]. Bergman zresztą bardzo chętnie odtwarzał również inne miejsca zapamiętane w dzieciństwie, i tak na przykład w scenariuszu *Trębacz i Bóg ojciec*, na podstawie którego powstał film *Ewa* w reżyserii Gustawa Molandera, Bergman odwołuje się do scenerii swojego dzieciństwa spędzonego na letnisku u dziadka, budowniczego kolei w Dalarnie[31]. Innym takim magicznym miejscem dla małego Bergmana był kościół, w którym jego ojciec odprawiał msze, do którego to obrazu również sięgał poszukując inspiracji do swoich utworów. Przy realizacji *Siódmej pieczęci* zwrócił się bowiem do bardzo odległych wspomnień związanych właśnie z miejscem pracy ojca. Wśród nich do najbardziej intensywnych i wyrazistych należą jego przeżycia związane z udziałem w mszach odprawianych przez ojca pastora w podsztokholmskich średniowiecznych kościołach. W trakcie ojcowskich kazań i modłów kontemplował obrazy na ścianach, to tam na jednym z murali zobaczył obraz śmierci grającej z rycerzem w szachy, który zainspirował go do stworzenia jednego z najsłynniejszych swoich dzieł[32].

Louis Buñuel, bardzo ceniony przez Bergmana surrealistyczny reżyser, powiedział w jednym z wywiadów, że gdy nie miał pomysłu na jakąś filmową scenę, dodawał do filmu sen. Wydaje się, że Bergman postępował w podobny sposób z tym, że zamiast snu dodawał do filmu fragmenty własnej biografii.

[30] Więcej patrz: T. Szczepański, dz. cyt., s. 59.

[31] Tamże, s. 98.

[32] Tamże, s. 175.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01